

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO**  
**CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGA/UFES**

**FABRICIO DO ROSÁRIO MOREIRA**

**SOBRE A POÉTICA DA ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA DE GLENN GOULD:  
ANÁLISE E APLICAÇÃO PRÁTICA**

VITORIA

2023

**FABRICIO DO ROSÁRIO MOREIRA**

**SOBRE A POÉTICA DA ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA DE GLENN GOULD:  
ANÁLISE E APLICAÇÃO PRÁTICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Interartes e na linha de pesquisa Novas Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa

VITORIA

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

Moreira, Fabricio do Rosário, 1979-  
M835s      Sobre a poética da orquestração acústica de Glenn Gould: :  
análise e aplicação prática / Fabricio do Rosário Moreira. 2023.  
163 f. : il.

Orientador: Fabiano Araújo Costa.  
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Música - Acústica e física. 2. Gravação. 3. Glenn Gould. 4. Estúdio. 5. Partitura. I. Costa, Fabiano Araújo. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

## **Fabício do Rosário Moreira**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Arte e Cultura, na linha de pesquisa Interartes e Novas Mídias.

### **BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente



**FABIANO ARAUJO COSTA**

Data: 12/12/2023 10:46:58-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

#### **Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa**

Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA UFES

Orientador

Documento assinado digitalmente



**ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS**

Data: 13/12/2023 09:40:31-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

#### **Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas**

Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA UFES

Avaliador Interno

Documento assinado digitalmente



**CLIFFORD HILL KORMAN**

Data: 13/12/2023 09:20:30-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

#### **Prof. Dr. Clifford Hill Korman**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO

Avaliador Externo

Documento assinado digitalmente



**DANIEL DE SOUZA NEVES HORA**

Data: 13/12/2023 07:42:56-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

#### **Prof. Dr. Daniel de Souza Neves Hora**

Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA UFES

Avaliador interno

Documento assinado digitalmente



**DANIEL TÁPIA**

Data: 13/12/2023 07:27:42-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

#### **Prof. Dr. Daniel Tápia**

Universidade Federal do Espírito Santo -PPGA UFES

Avaliador interno

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rubem Louzada Moreira (*in memoriam*) e Maria Erlete do Rosário Moreira, pelo incentivo à leitura e à busca de conhecimento.

Aos professores do programa de pós-graduação em Artes da UFES, que possibilitaram que eu expandisse meu conhecimento na área das artes visuais.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa, pelo direcionamento e sugestões ao longo da pesquisa.

Aos professores que participaram das bancas de qualificação e de defesa, Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas. Prof. Dr. Daniel de Souza Neves Hora, Prof. Dr. Clifford Korman, e em especial, ao Prof. Dr. Daniel Tápia, pelo auxílio e conselhos durante as gravações.

À equipe do estúdio de música da UFES, em especial ao André Akira, pelas fotos.

Aos professores Dra. Lydia Goehr, Dr. Kevin Bazzana e Dr. Neal Peres da Costa, Dr. Juha Markus Mantere e Dr. Paul Sanden pela gentileza em responderem aos meus questionamentos.

Ao meu amigo, Prof. Me. Felipe Pessin Manzoli, pelo apoio em todos os momentos dessa pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo correlacionar aspectos da vivência musical do pianista Glenn Gould por meio de algumas categorias da Teoria das Músicas Audiotáteis como: a codificação neo-aurática, o princípio audiotátil e a matriz visiva. Cada uma dessas categorias dará suporte, respectivamente, ao estudo dos seguintes tópicos do fazer artístico de Gould: a edição de suas gravações, a criação da orquestração acústica, a corporeidade e a alteração das partituras. Além da investigação teórica, esta pesquisa possui, também, uma viés prático, que inclui a aplicação da orquestração acústica à peça *Jeux d'eau* de Maurice Ravel, gravada pelo autor desse estudo.

**Palavras-chave:** Glenn Gould, orquestração acústica, *Werktreue*, audiomusicista.

## **ABSTRACT**

This work aims to correlate aspects of pianist Glenn Gould's musical experience through some categories of the Audiotactile Music Theory such as: neo-auratic coding, the audiotactile principle and the visual matrix. Each of these categories will support, respectively, the study of the following topics in Gould's artistic work: the editing of his recordings, the creation of acoustic orchestration, corporeality and the alteration of scores. In addition to theoretical investigation, this research also has a practical perspective, which includes the application of acoustic orchestration to the piece “Jeux d’eau” by Maurice Ravel, recorded by the author of this study.

**Keywords:** Glenn Gould, acoustic orchestration, Werktreue, audiomusician.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Apresentação de duas textualidades distintas.....	110
Quadro 2 - Análise das relações de Gould com as mediações tecnológicas da partitura, gravação de áudio e de vídeo.....	110

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Compassos 36-40 da Sonata K. 333 de Mozart.....	70
Figura 2 - Figura 2 Compassos 105 a 111 da Sonata K. 333 de Mozart.....	70
Figura 3 - Compassos 179 a 183 da Sonata K. 333 de Mozart.....	71
Figura 4 - Polifonia. Terceiro movimento da Sonata de W. A. Mozart K 284. Variação nº 1, compassos 13-17.....	75
Figura 5 - Acordes arpejados. Terceiro movimento da Sonata K. 309, de Mozart. Compassos 210 a 214.....	77
Figura 6 - Andamento proporcional. Terceiro e quarto movimentos (compasso 60 e 1, respectivamente) da Sonata para violino BWV 1017, de Bach.....	90
Figura 7 - Andamentos proporcionais da gravação de 1981 das Variações Goldberg BWV 988, de Bach.....	91
Figura 8 - Figura 8 dinâmica. Contraponto No. 1 de <i>A Arte da Fuga</i> .....	94
Figura 9 - Articulação. Segundo movimento da Sonata de Beethoven Op. 2, No. 3. Compassos 11 e 12.....	97
Figura 10 - Ornamentação. Primeiro movimento da Sonata K. 330 de W. A. Mozart, compassos 1 e 2. Gravação de 1958 e 1870.....	101
Figura 11 - Compassos de 1 a 8 da Variação Goldberg No. 2. Transcrição de sílabas	105
Figura 12 - Compassos de 1 a 4 da Variação Goldberg No. 25. Transcrição de sílabas vocais.....	106
Figura 13 - Overdubbing: Quarto movimento da Quinta Sinfonia de L. v. Beethoven, op. 67, “Allegro” (transcrição para piano de F. Liszt), compassos 330 a 333...	115
Figura 14 - Regeneração. Abertura francesa BWV 831, de Bach.....	117
Figura 15 - Emenda. Compassos 13-15 da fuga BWV 865 de Bach.....	120
Figura 16 - Emenda Suíte inglesa, nº. 6, BWV 811 de J.S. Bach.....	120

Figura 17 - Planos de gravação para a orquestração acústica. Kyllikki, Op. 42, n.º 2 de Sibelius.....	126
Figura 18 - Plano de gravação para a orquestração acústica. Compassos 47 a 72 do primeiro movimento da Sonatina Op. 67 n.º 1 de Sibelius .....	127
Figura 19 - Desenho utilizado para representar de forma gráfica a disposição dos microfones de acordo com as fileiras de microfones no auditório .....	139
Figura 20 - Plano de gravação para a orquestração acústica. Compassos 38 a 54 do terceiro movimento da Sonatina Op. 67 n.º1 de Sibelius .....	141
Figura 20 - Plano de gravação para a orquestração acústica. Compassos 38 a 54 do terceiro movimento da Sonatina Op. 67 n.º1 de Sibelius .....	141
Figura 21 - imagem do microfone TLM 102 posicionado à distância .....	145
Figura 22 - Na sequência, da esquerda para direita na primeira fileira .....	146
Figura 23 – Microfone posicionado abaixo do piano e visão do piano tendo ao fundo a sala com os equipamentos de gravação.....	147
Figura 24 - Imagem que demonstra a divisão da seção A em seis partes.....	151
Figura 25 - Imagem que demonstra a divisão da seção B em cinco partes .....	151
Figura 26 - Dados utilizados para a adição de reverb.....	152
Figura 27 - Trecho em que o reverb foi retirado .....	152
Figura 28 - Representação do som no campo estéreo .....	154
Figura 29 - Manipulações realizadas em relação ao volume na track master .....	154

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – GLENN GOULD E SUA RELAÇÃO COM A GRAVAÇÃO MUSICAL: A QUESTÃO DA CODIFICAÇÃO NEO-AURÁTICA .....	15
1.1 A formação do arquétipo .....	16
1.2 A despedida dos palcos .....	38
1.3 O Audiomusicista .....	46
1.4 A gravação musical de Gould na perspectiva da Teoria das Músicas Audiotáteis: Codificação Neoaurática primária e secundária .....	51
CAPÍTULO II - GLENN GOULD E SUA RELAÇÃO COM O AMBIENTE DE CONCERTO: A QUESTÃO DA MATRIZ VISIVA .....	56
2.1 Werktreue .....	56
2.2 O arquétipo e os clichês.....	72
2.3 Aspectos interpretativos .....	74
CAPÍTULO III - GLENN GOULD E A POÉTICA DA ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA .....	102
3.1 Corporeidade .....	102
3.2 Manipulações das gravações baseadas nos recursos tecnológicos vigentes.....	112
3.3 Orquestração Acústica.....	123
3.4 Aplicação prática e analítica da poética da Orquestração acústica sobre a peça <i>Jeux d'eau</i> , de Ravel .....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	156
REFERÊNCIAS .....	158

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo investigar teoricamente e aplicar o processo criativo do pianista canadense Glenn Gould (1932-1982), em estúdio de gravação, analisando especificamente sua poética da orquestração acústica<sup>1</sup>. A pertinência desse problema encontra-se na ruptura promovida pelo artista ao deslocar-se do universo pianístico da música de concerto para o ambiente criativo dos estúdios de gravação.

Dentre as referências selecionadas, encontramos na Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), o arcabouço conceitual ideal para este estudo (Caporaletti, 2019). Três categorias inovativas da TMA (também denominadas de instrumentos conceituais inovativos) serão correlacionadas a aspectos específicos da atuação em estúdio de Glenn Gould. São elas: matriz visiva, princípio audiotátil e codificação neo-aurática.

Por meio do conceito de matriz visiva, apresentaremos diferentes ângulos concernentes à relação de Gould com a partitura. Um outro aspecto perceptível nas gravações do pianista: a corporeidade, será analisada sob o prisma do princípio audiotátil (PAT). Os processos de gravação e pós-produção, nos quais Gould atuava diretamente, serão melhor compreendidos por meio do conceito de codificação neo-aurática (CNA) de ordem secundária.

Antes de adentrarmos o âmbito das categorias inovativas, explanaremos brevemente a importância da Teoria das Músicas Audiotáteis para este estudo. De acordo com Vincenzo Caporaletti (2019), a TMA é um modelo musicológico teórico sobre a categorização de repertórios, práticas, textos, formas, comportamentos, objetos e esferas conceituais das culturas musicais mundiais. Vemos nessa definição o suporte dado pela TMA para a prática musical de Gould no que diz respeito à visualidade, corporeidade e atividades em estúdio de gravação. Outra definição dada pelo autor para a TMA é que, “esse modelo teórico se destina a delinear uma taxonomia de sistemas e experiências musicais numa perspectiva antropológica e musicológica, identificando as implicações perceptivo cognitivas dos seus determinantes e mediações culturais” (Caporaletti, 2019, p. 15).

As mediações culturais mencionadas por Caporaletti (1955-) ao final da definição citada, nos leva ao tópico da CNA de ordem secundária, que por sua vez, contribui para

---

<sup>1</sup> Sobre a definição de orquestração acústica, ver p. 143.

a compreensão do trabalho de Gould como editor de suas próprias gravações. Caporaletti identifica na obra de Gould a relação entre o campo visual e a gravação:

Um aspecto de notável interesse é a relação dinâmica que se estabelece entre os esquemas conceituais visuais e audiotáteis, e o de gravação fonográfica. Na verdade, este último pode ser subsumido como qualquer outro meio e, conseqüentemente, ser formado, não formando cognição. No campo da concepção visual e aspecto alográfico da obra, que alhures defini como diádico, a gravação, com suas extensões técnicas de pós-produção, intervém em sentido compensatório (corrigindo as impropriedades executivas) e em geral, otimizador (reforçando os aspectos expressivos) no que diz respeito à interpretação performativa da obra “clássica” (Glenn Gould é o melhor exemplo significativo) (*ibidem*, p. 65, tradução nossa<sup>2</sup>).

A gravação, com suas extensões técnicas de pós-produção, foi utilizada por Gould como um recurso criativo. Paul Sanden (2003) denominou emenda criativa a técnica empregada para se combinar diferentes interpretações de uma peça que resultarão em uma nova interpretação. A partir da nomenclatura dada por Sanden, Garreth Broesche denomina emenda corretiva aquela que é usada para corrigir erros em uma interpretação pré-determinada, que tenha sido executada de maneira imperfeita (Sanden, 2003; Broesche, 2015). A intervenção que corrige as impropriedades executivas por meio das extensões técnicas de pós-produção, descrita por Caporaletti, converge para o conceito de emenda corretiva proposto por Broesche.

Com o objetivo de endossar a importância da TMA para esta pesquisa, apresentamos duas questões mencionadas por Caporaletti. Essas questões foram colocadas pelo etnomusicólogo Bruno Nettl (1930-2020) que, em 2005, apontava para a necessidade de se ter um sistema teórico que explicasse como as mediações culturais poderiam moldar as características formais das mensagens musicais (Caporaletti, 2019).

A primeira questão colocada por Nettl se refere à transmissão oral e a criação aural que, se por um lado, afetam as formas de peças e repertórios, por outro lado, demandam uma teoria que explique, exatamente, como isso acontece. A segunda questão corresponde ao campo do registro sonoro com suas formas e repertórios, que, segundo Nettl, não se desenvolveu muito por meio de uma teoria geral. Para ambas as questões, segundo Caporaletti (2019), não havia, à época, uma resposta. Este autor apresenta, então, a TMA como uma teoria capaz de responder às questões colocadas por Nettl de forma sistemática e cientificamente verificável (Caporaletti, 2019). A escolha da TMA,

---

<sup>2</sup> Todas as traduções de citações foram realizadas pelo autor.

portanto, se mostra ideal para uma pesquisa que envolve: a interpretação da partitura, a corporeidade (presente na interpretação do artista e no registro sonoro) e a edição das gravações (uma das características mais marcantes da atividade de Gould como intérprete).

No primeiro capítulo, será apresentado um resumo da biografia de Gould. Sua relação com a tecnologia da gravação desde a infância será mostrada como a grande força propulsora que o fez buscar por inovações como a orquestração acústica. O perfil de Gould como músico e intelectual será observado por intermédio de uma analogia com o arquétipo que, para se formar, absorve características e experiências de outros arquétipos ou clichês. O autor Marshall McLuhan (1911-1980) será o referencial para a compreensão do conceito de arquétipo e os clichês que o formam. Apresentaremos, também, os conceitos de audiomusicista e codificação neo-aurática secundária, que serão importantes para a compreensão do trabalho desenvolvido por Gould.

A disparidade entre a prática musical de Gould e a de seus pares é tão significativa que, neste capítulo, propomos uma aproximação entre sua realidade e a do fugitivo do mito da caverna de Platão. Ao contextualizarmos o mito, observamos que, assim como o prisioneiro foge da caverna e retorna a ela com ideias inconcebíveis pelos outros prisioneiros, Gould, também, se liberta da caverna representada pelo ambiente circunscrito à música ao vivo e, então, retorna para ela trazendo ideias inovadoras e polêmicas sobre a interpretação musical e a gravação. Nesse retorno à caverna, ele enfrentará uma certa resistência por parte de seus habitantes representados pelo público, críticos, intelectuais e músicos.

No segundo capítulo, discorreremos sobre o uso idiossincrático da partitura por Gould, o que o diferencia consideravelmente de outros pianistas no que diz respeito à música de concerto. A importância da temática da partitura nesta pesquisa se deve, primeiramente, ao fato de a partitura ter sido um elemento essencial para a produção musical de Gould, e em segundo lugar, devido à matriz visiva tratar da questão da fidelidade à partitura. Tendo a figura de Gould vista mediante o arquétipo do fugitivo, mostramos que, algumas das práticas trazidas por ele para a caverna, já haviam sido utilizadas por pianistas que o antecederam, mas, após algum tempo, caíram em desuso. A partir de uma proposta, na qual a gravação tem um papel preponderante, Gould ressignifica essas práticas.

Nesse capítulo, apresentaremos várias referências que atestam as modificações feitas por pianistas nas obras escritas durante o período da *Werktreue*, identificado por autores como Lydia Goehr (1960-) e Caporaletti, cuja definição é a fidelidade à obra inscrita na partitura. Com isso, trazemos um viés crítico em relação à afirmativa de que a *Werktreue* tenha sido um movimento unânime no meio musical durante o período da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, como delimita a TMA. Por meio da conceituação apresentada pela matriz visiva, trataremos da forma com que Gould entendia a função da partitura, e como isso impactou sua carreira pianística e as inovações implementadas por ele na área da gravação.

No terceiro capítulo, a partir do método da revisão bibliográfica, estudaremos as características expressivas do corpo do artista registradas na gravação, partindo de conceitos como o de subsunção mediológica. O referencial teórico será o princípio audiotátil, mais especificamente, a corporeidade. Para Caporaletti (2019), na produção de músicas audiotáteis, o corpo funciona como uma interface cognitiva, capaz de gerar microestruturas com valor estético que não podem ser inscritas no sistema de notação musical tradicional. Ainda nesse capítulo, levantaremos os principais aspectos que ligam a poética do pianista estudado ao mecanismo que ficou conhecido como orquestração acústica. O referencial teórico utilizado baseia-se na categoria codificação neo-aurática. A partir dessa categoria buscamos compreender o aspecto criativo de Gould no que diz respeito à possibilidade de recriação de um material escrito (a partitura) por intermédio de recursos tecnológicos disponíveis à época como, a fita magnética. Como resultado, temos: a exploração da espacialidade, níveis de reverberação, efeitos adicionados e edições das gravações.

Ao final desse capítulo, analisaremos duas versões da peça *Jeux d'eau* de Maurice Ravel, gravadas com recursos tecnológicos disponíveis na atualidade. Na primeira versão, utilizamos um piano acústico e microfonação, de acordo com a proposta da orquestração acústica. Na segunda versão, foi utilizado um piano digital com efeitos de reverberação, *pan* e outros, inseridos por meio de *plugins*, de modo a reproduzir a proposta original da orquestração acústica.

## CAPÍTULO I – GLENN GOULD E SUA RELAÇÃO COM A GRAVAÇÃO MUSICAL: A QUESTÃO DA CODIFICAÇÃO NEO-AURÁTICA

Um estudioso da obra de Glenn Gould que queira se aprofundar em quaisquer aspectos de sua vida sejam eles de ordem pessoal ou profissional, certamente, terá à sua disposição uma das mais bem documentadas biografias de um pianista do século XX. Por meio dessa biografia é possível notar como a música e a tecnologia se entrelaçam de forma gradual ao longo de sua carreira até se amalgamarem, formando um todo em que, praticamente, é impossível definir um limite. Neste capítulo mostraremos como a gravação permeou a vivência musical de Gould, desde sua infância até a maturidade, moldando-o como músico e intelectual.

A atuação de Gould em diversas áreas, como: mídia, comunicação, tecnologia e música, não aconteceu subitamente em sua fase já como profissional consagrado. Pelo contrário, a prática de incorporar a tecnologia da gravação em suas atividades artísticas foi sendo intensificada ao longo de sua carreira, sob diversas influências. As decisões tomadas por ele (um tanto quanto repentinas à primeira vista), estavam alicerçadas em sua familiaridade com o universo da gravação. Por isso, é importante que se tenha uma visão ampla do papel da gravação durante toda a trajetória de Gould, para que se possa compreender suas decisões como artista, especialmente, no caso da técnica da orquestração acústica.

Nascido em Toronto (CA), em 25 de setembro de 1932, o pianista, radialista, escritor e compositor (Bazzana, 1971), Glenn Herbert Gold teve o sobrenome alterado de Gold para Gould<sup>3</sup> em 1940. Aos três anos de idade constatou-se que ele possuía o ouvido

---

<sup>3</sup> Bazzana esclarece que, em Toronto, o forte sentimento antissemita no período entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais fez com que a família Gold mudasse seu sobrenome para Gould. Tanto as famílias de judeus, quanto de gentios, mudaram sobrenomes que parecessem “judeus demais”. Até meados do século XVIII não foi encontrado nenhum traço de ascendência judaica na linhagem específica de Glenn Gould (Bazzana, 2003, p. 27-29). De acordo com a pesquisa feita por Bazzana (2003), no Escritório de Registro Geral de Ontário (CA), o pai de Gould só alterou seu sobrenome para Gould, oficialmente, em 1979, ao se casar com sua segunda esposa, e, de acordo com o cartório, não há registro de mudança do sobrenome de Gould, de seu pai, ou de seu avô no período da Segunda Guerra Mundial. Bazzana sugere que a mudança de sobrenome tenha sido apenas informal, e que, oficialmente, Glenn Gould tenha mantido o sobrenome Gold até a morte (*ibidem*, p. 473).

absoluto<sup>4</sup> e, posteriormente, detectou-se que ele tinha memória fotográfica<sup>5</sup> e facilidade para fazer transposições<sup>6</sup>, improvisar<sup>7</sup> e ler à primeira vista. Glenn Gould estudou piano com sua mãe, Florence Emma (Greig) Gould (1891-1975) até os dez anos de idade. Em 1940, ingressou no conservatório de Toronto, onde estudou teoria musical, com Leo Smith, de 1940 a 1947; órgão, com Frederick C. Silvester, de 1942 a 1949; e piano, com Antonio Alberto García Guerrero<sup>8</sup> de 1943 a 1952 (Bazzana, 1997). O período em que Gould estudou órgão foi importante para sua formação, pois mais tarde, ele agregou à sua prática pianística algumas características da técnica utilizada para a execução ao órgão.

### 1.1 A FORMAÇÃO DO ARQUÉTIPO

Neste tópico, trataremos de duas formas didáticas de se usar a gravação, as quais foram adotadas por Gould em seu período de estudante. Segundo Kevin Bazzana (2003), Gould se sentia à vontade ao lidar com equipamentos de gravação desde sua infância, e se tornou adepto da tecnofilia por intermédio de seu pai, Russell Herbert Gould (1901-1996), que gostava de equipamentos mecânicos. Em 1922, Russell foi o responsável por fazer a primeira conexão de rádio entre o município de Uxbridge (CA) e a *Star Radio Concert* de Toronto. Na década de 1920, Russell trabalhou instalando aparelhos de rádio e fonógrafos para a companhia *Gold Medal Radio & Phonograph*, e já em 1948, fazia vídeos caseiros em filmes de oito milímetros<sup>9</sup>. Observamos que Russel Gould foi a primeira pessoa a influenciar Gould no tocante à gravação.

---

<sup>4</sup> Ouvido absoluto é “a capacidade de nomear uma altura (em referência à escala musical, geralmente pelo nome da nota) ou produzir uma nota designada pelo nome sem recurso de qualquer fonte ou padrão externo. O termo ouvido absoluto é enganoso porque vários graus de habilidade são observados. Muitos músicos treinados têm um excelente ouvido relativo; apenas alguns têm ouvido absoluto, que tem valor prático mais limitado” (Randel, 2003, p. 39).

<sup>5</sup> Memória fotográfica é a capacidade de recordar páginas de texto, números, ou similares, com grande detalhe. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mem%C3%B3ria\\_eid%C3%A9tica](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mem%C3%B3ria_eid%C3%A9tica) Acessado em: 20 jan. 2024.

<sup>6</sup> Transposição é processo de se modificar a altura de uma nota ou coleção de notas por um intervalo constante. Quando se transpõe uma música, modifica-se também a tonalidade em que ela se encontra.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Transposi%C3%A7%C3%A3o\\_\(m%C3%BAstica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Transposi%C3%A7%C3%A3o_(m%C3%BAstica)) Acessado em: 20 jan. 2024.

<sup>7</sup> Improvisação “é principalmente a habilidade de, simultaneamente, produzir e interpretar, dentro ou não de parâmetros harmônicos ou rítmicos, melodias, ritmos ou vocalizações.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Improvisa%C3%A7%C3%A3o\\_\(m%C3%BAstica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Improvisa%C3%A7%C3%A3o_(m%C3%BAstica)) Acessado em: 20 jan. 2024.

<sup>8</sup> Leo Smith (1881-1952), Frederick C. Silvester (1901-1966), Alberto Guerrero (1886-1959).

<sup>9</sup> Bazzana, 2003, p. 111.

Quando a fita magnética foi introduzida em rádio e televisão no Canadá, no final dos anos 1940, a família de Gould foi uma das primeiras a adquirir um gravador, apesar do alto custo do equipamento. Segundo Bazzana, há relatos de que em 1947 ou 1948 Gould já usava um equipamento de gravação, não somente para registrar seu repertório, mas também para analisar sua interpretação. A gravação se tornou para ele uma técnica integrada à sua rotina de estudo (Bazzana, 2003).

A frase dita por Gould: “O maior de todos os professores é o gravador de fita magnética (...) eu estaria perdido sem ele” (*ibidem*, p. 118), confirma a importância da autogravação para ele. O processo utilizado por Gould, que consistia na análise da própria performance por meio da gravação de áudio é, atualmente, denominado autoscopia<sup>10</sup> auditiva ou automodelagem. Ana Elisa Barros define automodelagem como “a elaboração de material com apresentação ao vivo ou gravado, para ser utilizado pelo sujeito como elemento de autoavaliação e autorreflexão, onde o sujeito que produz o material é o mesmo que o assiste” (Barros, 2019, p. 29). A importância da utilização da técnica da autoscopia auditiva, também é apontada por Teresa Fernandes:

A autoscopia auditiva é uma ferramenta importante para um músico, pois permite a representação e consciência do real. O contacto entre a gravação e o sujeito ouvinte, sendo ele próprio o protagonista da performance gravada, permitirá uma interação (e, idealmente, o equilíbrio) entre o produto auditivo exterior (objetivo) e a percepção auditiva interna (subjetiva, sendo ela alvo de estudo de caso (Fernandes, 2018, p. 36).

Pesquisas acadêmicas sobre a utilização da autoscopia auditiva na música, como as de Fernandes (2018) e Barros (2019), são recentes, o que mostra a relevância do trabalho desenvolvido por Gould em torno da gravação como um recurso de aprendizagem, ainda, no final da década de 1940. A automodelagem foi utilizada por Gould durante toda a sua carreira.

Além da automodelagem, Gould também estruturou suas escolhas interpretativas, adotando como modelo as gravações ou apresentações<sup>11</sup> de outros pianistas. Essa forma

---

<sup>10</sup> A palavra “autoscopia” contém os termos “auto” e “scopia”. “Automático” significa uma ação realizada pelo próprio sujeito e “scopia” refere-se a scopo que deriva do grego “skoppós” e do latim “scopu” que significa objetivo, propósito, meta, olhar, alvo (Barros, 2019, p. 34). A partir de declarações feitas por Gould, Bazzana (2003) sugere que ele tenha sido influenciado por alguns dos pianistas mais antigos que estavam em atividade durante sua juventude. A maioria dos grandes pianistas da época deram recitais em Toronto: Clifford Curzon (1907-1982), Walter Gieseking (1895-1956), Myra Hess (1890-1965), William Kapell (1922-1953), Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), Benno Moiseiwitsch (1890-1963), Arthur Rubinstein (1887-1982), Claudio Arrau (1903-1991) e Vladimir Horowitz (1903-1989). Gould admirava também: Rudolf Serkin (1903-1991) e Robert Casadesus (1899-1972) (Bazzana, 2003, p. 91).

de abordagem da gravação é conhecida atualmente como modelagem. O recurso utilizado por ele ao buscar referências para sua interpretação em gravações de outros pianistas nos remete ao conceito de Marshall McLuhan (1911-1980) sobre o arquétipo construído a partir de clichês (referenciais do passado) ou de outros arquétipos. Como veremos nos capítulos subsequentes, o arquétipo é formado por clichês que o antecederam, mas, no caso de Gould, podemos notar que para moldar sua interpretação, ele recorre tanto a clichês do passado (ao reviver práticas, há muito, abandonadas pelos pianistas), quanto a arquétipos contemporâneos seus. McLuhan explica que,

O clichê, em outras palavras, é incompatível com outros clichês, mas o arquétipo é extremamente coeso; os resíduos de outros arquétipos aderem a ele. Quando nos propomos conscientemente a recuperar um arquétipo, inconscientemente recuperamos outros; e esta recursividade de recuperação é uma regressão infinita. (...) Exemplos de sistemas de recuperação ocorrem no alfabeto fenício, dicionários, índices, computadores, tabelas de padrões de engenharia, etc. O que essas formas recuperam são tipos de pesquisa ou processos antigos (McLuhan, 1971, p. 21-22).

É possível notar que a modelagem utilizada por Gould tenha feito com que os resíduos de outros arquétipos, isto é, os recursos interpretativos encontrados em outros pianistas contemporâneos dele, de alguma forma, aderissem à sua interpretação.

Mesmo que, na época de Gould, a modelagem ainda não fosse divulgada e pesquisada como uma ferramenta pedagógica, ele já explorava suas possibilidades com o intuito de enriquecer sua interpretação. Segundo Stefanie Freitas (2013), a modelagem auditiva requer que o estudante aprenda a partir da imitação de interpretações, sejam estas do professor ou de outro intérprete. A autora apresenta algumas vantagens da modelagem:

Interpretações diferem umas das outras em aspectos interpretativos e estilísticos e escutamos gravações para entendermos como outros intérpretes abordam a mesma obra de maneiras diferentes. A escuta crítica de gravações oferece ao intérprete uma compreensão da mudança de escolhas e de convenções através do tempo e aponta elementos comuns do estilo de um determinado compositor ou de uma obra específica (Freitas, 2013, p. 13).

O processo em que o intérprete aborda uma partitura pela primeira vez é descrito por Freitas da seguinte forma: “ao começar a estudar uma obra, [o intérprete] observa os sinais da partitura que indicam o caráter e o andamento da obra, as dinâmicas e articulações a serem feitas” (*ibidem*, p. 13). A partir desta colocação, concluímos que a

---

função da partitura é fornecer (além de notas e ritmos) as primeiras informações que servirão de base para a interpretação. Porém a autora faz duas ressalvas ao afirmar que a partitura não é a obra musical em si: “a partitura é apenas uma representação espacial de alguns dos elementos da música” (Bowen, 1996 *apud* Freitas, 2013, p. 13), e “o intérprete tem de contribuir com os valores sonoros, dramáticos e emocionais que não estão especificados na partitura” (Cook, 1989 *apud* Freitas, 2013, p. 13).

Don Randel esclarece que, na partitura encontram-se especificados: a altura (ou falta dela), a duração (e, portanto, ritmo, bem como alguns aspectos da articulação), o timbre e o volume. O andamento (a velocidade em que a música será executada) é muitas vezes indicado informalmente por palavras em italiano ou outras línguas, por exemplo: *allegro*, *langsam*, *lento* (Randel, 2003). O andamento pode ser variado mesmo em trechos curtos (uma dessas possibilidades é o *rubato*) e, segundo Randel, a tradição e o gosto são o parâmetro para os desvios das durações precisas das notas e pausas. A duração das notas na música erudita ocidental é mais suscetível a nuances durante a execução musical do que à altura, sendo que, a notação da duração é, com relação à performance real, bastante rudimentar (Randel, 2003). A duração das notas e o andamento são elementos da partitura que serão substancialmente alterados por Gould em suas interpretações, como veremos no segundo capítulo.

Na ornamentação, algumas notas são acrescentadas às que estão na partitura. Existem vários símbolos para especificar ornamentos com exatidão, mas, a prática de não anotar a ornamentação foi frequente em alguns períodos da História da Música (*ibidem*). A ornamentação é um elemento da partitura que foi bastante explorado por Gould. Não só no sentido de ele ter realizado os ornamentos de formas bem diferentes do que a tradição indica, mas também, por ter criado ornamentos, como será exposto no segundo capítulo.

Randel coloca de forma concisa a necessidade de o intérprete ter informações que complementam aquelas que estão dispostas na partitura:

A notação musical, portanto, é como qualquer outro tipo de texto, ao exigir a realização por um leitor que traga consigo um acúmulo de hábitos e experiências. Em música, esse acúmulo é denominado prática de performance. Nenhum exemplo de notação musical é, neste sentido, transparente e autossuficiente. Porque, os hábitos e a experiência dos músicos mudam com o tempo e o lugar, a música de cada período e lugar requer atenção à prática de performance (Randel, 2003).

Considerando as colocações de Freitas e Randel, compreende-se que a partitura, por si só, não seja suficiente para proporcionar as condições necessárias para que a performance aconteça de maneira plena. O ato de interpretar uma partitura traz consigo, de modo implícito, a necessidade de se contribuir, de alguma forma, com o texto musical. A modelagem, portanto, é um meio de enriquecer a performance, pois o intérprete pode observar várias abordagens distintas de uma mesma peça musical e extrair delas ideias que possam ser aplicadas em sua performance.

Tendo à sua disposição discos de diversos intérpretes, Gould fez uso da modelagem para engendrar suas interpretações. De acordo com Bazzana (2003), em sua juventude, Gould rejeitou a interpretação de Johann Sebastian Bach (1685-1750) na abordagem romântica, que ele associava a intérpretes como a cravista Wanda Landowska (1879-1959), o pianista Edwin Fischer (1886-1960), o violoncelista Pablo Casals (1876-1973) e o regente e organista Ernest MacMillan (1893-1973).

Gould tinha preferência por ouvir discos de intérpretes que defendessem uma leitura baseada na prática da performance histórica, como a pianista Rosalyn Tureck (1913-2003), que tinha uma reputação de especialista em Bach desde a metade dos anos 1930. Gould assistiu à apresentação de Tureck em Toronto, em 1948, e utilizou a modelagem para estudar as primeiras gravações feitas por ela entre as décadas de 1940 e 1950 (Bazzana, 2003).

Na análise feita por Bazzana (2003), as gravações de Tureck têm um estilo limpo, articulado e com pouco uso de pedal, favorecendo a transparência do contraponto. Para o autor, embora Gould tenha sido influenciado por Tureck (principalmente na questão da ornamentação), ele vai além, ao buscar maior dinamismo e andamentos ainda mais rápidos. A influência da interpretação de Tureck sobre Gould reforça a colocação de Freitas (2013) sobre a modelagem, ao destacar que, “através da imitação, estudantes de música aprendem quais tipos de variações expressivas são apropriadas ou até mesmo exigidas em diferentes contextos” (Freitas, 2013, p. 11).

Como vimos anteriormente, apesar de Bazzana afirmar que Gould rejeitava a interpretação bachiana de Landowska, o autor identifica o dinamismo rítmico, o fraseado

e, até mesmo, algumas das idiossincrasias da cravista (como o ornamento em *staccato*<sup>12</sup>) na interpretação do artista.

Algumas características interpretativas de Arthur Schnabel (1882-1951), também podem ser percebidas nas gravações de Gould. O pianista era estimado por ele como sendo o maior intérprete de Ludwig van Beethoven (1770-1827), e ele chegou a declarar que, em sua juventude, considerava as gravações de Schnabel como bíblicas (Bazzana, 2003).

Em 1969, em uma entrevista a Humphrey Burton (1931-), Gould relatou que, em um processo de preparação para estrear o concerto de Beethoven op. 58, ele havia ouvido quase que diariamente o disco de 78 rotações da gravação de Schnabel de 1942 pela gravadora *RCA Victor* e copiado todas as nuances, chegando ao ponto de tocar o concerto, juntamente, com o disco. Sua conexão com a gravação de Schnabel chegou a tal ponto que, seu professor, Alberto Guerrero, o obrigou a lhe entregar o disco, para que ele não fosse ainda mais influenciado pela gravação. Mesmo assim, Gould afirmou ter recorrido a alguns elementos interpretativos extraídos da gravação de Schnabel no momento de sua apresentação. Embora Bazzana (2003) considere o relato acima inautêntico, ele assegura que Schnabel teve uma enorme influência sobre Gould.

Ainda que no exemplo acima, Gould tenha se apoiado na interpretação de Schnabel de uma maneira um tanto quanto excessiva, podemos perceber as vantagens da modelagem que, segundo Freitas, pode fazer com que o aluno vá além do que ele tenha captado da gravação:

Em direção oposta à ideia de que através da imitação o estudante pode perder sua originalidade, a imitação reflexiva ou modelagem, como exercício e não como propósito final, estimula a reflexão sobre o processo de aprendizagem e sobre o desenvolvimento dos seus próprios recursos interpretativos. Dessa forma, o estudante pode selecionar os elementos que lhe pareçam mais adequados ou atraentes e pode ir além, criando novas alternativas interpretativas sustentadas pelo conhecimento amplo do que foi feito por grandes pianistas (Freitas, 2013, p. 12).

---

<sup>12</sup> Palavra italiana que significa separado. “Notas a serem tocadas desta forma, são comumente marcadas [na partitura] por um ponto, uma cunha preta maciça ou um traço vertical acima ou abaixo delas. Essas notas são decisivamente encurtadas em duração e, portanto, claramente separadas da nota seguinte. Um leve acento também está implícito. O termo é, portanto, o oposto de *legato*” (Randel, 2003, p. 2070).

A seletividade, a qual se refere Freitas, foi um fator importante adotado por Gould para construir sua identidade como artista.

Vladimir Horowitz (1903-1989) foi um outro pianista que Gould tomou como modelo. Ele assistiu a alguns de seus recitais em Toronto, ouviu várias de suas gravações e escolheu para o seu repertório várias de suas peças (Bazzana, 2003). De acordo com este autor, Gould reconheceu e minimizou a influência de Horowitz, em uma entrevista não publicada, de 1979:

Houve apenas um período em minha vida – um período muito breve - quando fui influenciado por Horowitz”, disse ele, um "breve e ligeiramente vertiginoso período, quando eu tinha cerca de quinze anos... um estranho, peculiar, totalmente estranho ano da minha vida em que imitei Horowitz como um louco, e depois, parei de fazer isso - até onde eu sei (Bazzana, 2003, p. 92).

Nessa entrevista Gould se lembrou que, aos dezesseis anos deixou de tocar a música que ele considerava banal, mas manteve algumas peças que haviam sido incluídas em seu repertório devido à influência de Horowitz, como a Sonata op. 83, de Sergei Prokofiev (1891-1953). Ainda, nessa entrevista, ele relata que o referido pianista, com sua maneira de tocar, trazia à tona algumas vozes da textura polifônica que o ouvinte talvez não tivesse percebido e isso proporcionava uma sensação tridimensional do som. Gould admite, então, que o surpreendente comando de linhas simultâneas e cores de Horowitz possa ter tido uma pequena influência sobre ele (Bazzana, 2003).

Apesar de Gould minimizar a influência de Horowitz, Bazzana vê no perfil de contraponto utilizado por Gould uma semelhança com o tipo de contraponto que predominou no período do Romantismo (o mesmo adotado por Horowitz), o qual revela detalhes inesperados e coloridos da música. Esse é mais um exemplo em que Gould absorve características de outros pianistas por meio da modelagem, embora, o autor tenha a impressão de que ele “pode muito bem ter aprendido com outros artistas que ele alegou rejeitar” (*ibidem*, p. 92). A modelagem foi para Gould, portanto, uma forma de absorver as características de outros arquétipos, mesmo que ele não admitisse isso.

A respeito do posicionamento de Gould, ao não reconhecer a influência de outros artistas em suas interpretações, encontramos em McLuhan uma possível explicação quando o autor afirma que, “de fato, sempre que ‘citamos’ uma consciência, também ‘citamos’ os arquétipos que excluímos” (McLuhan, 1971, p. 21).

A utilização da modelagem por Gould foi importante para que ele agregasse à sua performance, não somente elementos interpretativos mais evidentes como, dinâmicas, articulações e andamentos, mas também, para que ele assimilasse detalhes ainda mais sutis. Como mencionado anteriormente, o artista percebeu na sonoridade das gravações de Horowitz “uma sensação de aspecto tridimensional ao tocar” e, é essa tridimensionalidade sonora que ele buscará na técnica da orquestração acústica.

Enquanto estudante, além de fazer uso da gravação para a automodelagem e modelagem, Gould também registrou algumas de suas composições, improvisações, e fez gravações com Guerrero (incluindo um concerto para 2 pianos). Ele também gravou alguns de seus primeiros recitais, bem como, performances e composições de seus amigos. Dentre as gravações privadas, existem algumas que são únicas, como o concerto K. 488 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), estudos e *Impromptus* de Frédéric Chopin (1810-1849), e pequenas peças dos compositores Domenico Scarlatti (1685-1757), Felix Mendelssohn (1809-1847), Claude Debussy (1862-1918), dentre outros (Bazzana, 2003).

Algumas gravações feitas por Gould, quando adolescente, contêm pequenas introduções narradas por ele. Na narração que precede a execução da *Passacaglia* em si menor<sup>13</sup> de François Couperin (1668-1733), ele justifica o emprego que fará do pedal de sustentação do piano na peça, já que, o instrumento para o qual ela é destinada (o cravo), não possui esse recurso (Bazzana, 2003). Posteriormente, em sua carreira profissional, a ideia de tecer comentários sobre as músicas interpretadas por ele irá se expandir, fazendo com que ele dedique programas televisivos e radiofônicos inteiros a explanações sobre música. Gould utilizará, também, a escrita para expor seu ponto de vista em relação às suas interpretações e assuntos relacionados à música, tecnologia e gravação, dentre outros assuntos.

De acordo com Bazzana (2003), as atividades musicais em Toronto (CA) na década de 30, não eram numerosas. As orquestras eram raras no Canadá e, somente Toronto e Montreal possuíam algo em termos de educação musical profissional. Segundo o autor, a música em Toronto era, historicamente, centrada no âmbito familiar. As atividades musicais públicas se restringiam às igrejas e corais. Cultivava-se música nas escolas, em bandas cívicas e teatro, mas, raras eram as apresentações de ópera ou música

---

<sup>13</sup> *Pièces de clavecin II: Ordre 8<sup>ème</sup>.*

sinfônica. Não havia recitais de música de câmara ou pianística em larga escala, devido à falta de oportunidades e interesse do público.

Apesar de o ambiente cultural de Toronto parecer inóspito para o surgimento de um artista como Gould, é importante ressaltar que o nível pianístico atingido por ele no período em que estudou com sua mãe é impressionante: aos nove anos ele já tocava todos os prelúdios e fugas<sup>14</sup> do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado de Bach*, bem como, as sonatas de Mozart, valsas de Chopin e Franz Liszt (1811-1886), e outras obras do mesmo nível de dificuldade dessas.

Um outro aspecto importante dentro do contexto cultural de Toronto é o acesso que Gould teve à tecnologia, proporcionado por seu pai. Ele aproveitou a oportunidade de ter aparelhos de gravação em casa para aprender por meio da modelagem e automodelagem. Ainda em Toronto, Gould teve a possibilidade de estudar com um professor do nível de Alberto Guerrero, que foi de suma importância para o seu crescimento pianístico e cultural. Portanto, listando-se todos os pontos positivos que foram proporcionados a Gould em Toronto, é possível afirmar que sua vivência na cidade tenha contribuído significativamente para sua formação como músico.

Quando começou a dar aulas para Gould, Guerrero já possuía uma vasta experiência musical. Ele havia fundado e conduzido a Orquestra Sinfônica de Santiago do Chile (CL) e, muito tempo antes de residir em Toronto (em 1918), ele já dava recitais com obras de Debussy, Maurice Ravel (1875-1937), Alban Berg (1885-1935) e Arnold Schoenberg (1874-1951), quando esse tipo de música ainda era algo novo (Friedrich,

---

<sup>14</sup> Fuga: É o procedimento de contraponto imitativo desenvolvido de forma mais completa, no qual o tema é mencionado sucessivamente em todas as vozes da textura polifônica. É, também, o gênero que designa uma obra que emprega este procedimento. A textura frugal pode utilizar de duas a seis vozes, mas o número usual é três ou quatro. Na exposição da fuga, o tema, chamado de sujeito, é apresentado sozinho em uma só voz e, logo após, é imitado ou respondido, geralmente no tom da dominante, por uma segunda voz; esta resposta pode ser tonal (modificada) ou real (exato). Geralmente, a terceira voz entra com o sujeito no tom da tônica, a quarta na dominante, e assim por diante. Depois de apresentar o tema, cada voz continua com um contraponto, geralmente, movendo-se em direção a uma cadência. A exposição é, normalmente, seguida de um episódio, cujo material é levado a um contexto contrastante, efeito que pode ser alcançado pelo uso de marcha harmônica. Uma vez que o contraste é suficientemente estabelecido, o sujeito da fuga reaparece, no tom da tônica ou da tonalidade relativa. A alternância de exposição e episódio pode ocorrer uma ou mais vezes. A seção final é geralmente uma exposição do tema (completa ou incompleta) na tonalidade da tônica, que pode ser concluída com uma nota de pedal no baixo (Randel, 2003, p. 861- 862).

2000). Por meio do contato com Guerrero, Gould expandiu seu repertório, tanto na direção de composições renascentistas e barrocas, quanto de obras modernas.

O período de estudos com Guerrero foi importante para a formação de Gould, não só como músico, mas também, como intelectual. A esposa do professor, Myrtle Rose Guerrero (1908-1995), descreve em suas memórias um pouco do que eram as aulas de Gould com seu esposo:

Glenn não foi ensinado da maneira usual: “Faça isso” ou “Faça aquilo” (...). Alberto o expôs a todos os tipos de música, e eles gostavam de analisá-las juntos. (...) As aulas eram muito demoradas porque Gould insistia em querer cada som de maneira exata. Ele demorava-se em uma ou duas coisas até que conseguisse. Alberto dizia: ‘Ah, está bom, Glenn’, mas Glenn respondia: “não, não está” (Friedrich, 2000, p. 41).

Guerrero incentivava seus alunos a suplantar a natureza percussiva do piano e evocar a sonoridade orquestral. Ele influenciou Gould a buscar a clareza nas passagens rápidas e a utilizar a técnica que enfatiza o movimento dos dedos em detrimento do movimento dos braços. Os hábitos de murmurar a melodia ao tocar, sentar-se em um banco baixo, tocar curvado sobre o piano e, até mesmo, imergir os braços em água quente antes de tocar têm sua origem no contato dele com Guerrero (Bazzana, 2003; Friedrich, 2000). Essas características serão mais bem analisadas no terceiro capítulo, quando tratarmos do aspecto da corporeidade na obra de Gould.

Como relatado por Myrtle Guerrero, Gould não foi ensinado pela maneira convencional. Ele mesmo admitiu mais tarde que seus estudos com Guerrero foram, essencialmente, exercícios de argumentação que visavam cristalizar seu ponto de vista em relação ao de seu professor em determinado aspecto (Friedrich, 2000). Guerrero desenvolveu em Gould o gosto pela música antiga destinada a instrumentos de teclado e, também, pela música de Bach e Schoenberg, compositores representativos em seu repertório.

Por volta de sua adolescência, Gould passou a rejeitar a insistência de Guerrero para que ele seguisse as indicações prescritas pelo compositor na partitura (Bazzana, 2003). A relação de Gould com a escrita musical será aprofundada no segundo capítulo, mas, é relevante observar que, mesmo enquanto aluno, ele já aparentava ter uma opinião formada sobre a relação do intérprete com a partitura.

Como vimos, Gould utilizou a modelagem em uma época em que essa prática não era difundida, ou mesmo reconhecida, como um recurso didático. Isso sugere uma busca

por autonomia por parte do artista, já que, por meio da modelagem ele teria acesso a linhas interpretativas diferentes das que seu professor lhe apresentava, o que, certamente, justifica os exercícios de argumentação citados por ele.

A automodelagem proporcionou a Gould uma percepção mais nítida sobre sua interpretação, fazendo com que ele não ficasse restrito aos conselhos de seu professor. Possivelmente, a emancipação adquirida por meio da modelagem e automodelagem, dentre outros fatores, tenha feito com que, após alguns anos, Gould começasse a não se submeter mais às orientações de Guerrero sobre a interpretação musical. Na verdade, assim como ele não admitiu a influência de outros pianistas em sua maneira de interpretar, ele também minimizou, posteriormente, a importância do professor em sua formação como músico (Bazzana, 2003).

O ambiente um tanto quanto provinciano de Toronto<sup>15</sup>, descrito por Bazzana (2003), pode ser comparado a uma caverna onde Gould se formou como músico. Mas, a presença de pessoas, como sua mãe, que o ensinou a tocar piano, seu pai que o colocou em contato com a gravação, e seu professor de piano, o cosmopolita Alberto Guerrero, fez com que ele transcendesse os limites dessa caverna. Ao trazerem o conhecimento para Gould essas pessoas cumpriram o papel do fugitivo da caverna de Platão (conceito que será apresentado posteriormente).

A partir do cenário em que Gould começa a se dissociar do perfil considerado padrão para um pianista concertista de meados do século XX, nos parece apropriado enxergá-lo por meio de uma figura mítica. Certamente, não é a primeira vez que tal comparação é proposta. Rodrigo Corrêa aplica a Gould a metáfora do feiticeiro de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), na qual, o feiticeiro é aquele que estabelece as alianças e os agenciamentos (Deleuze; Guattari *apud* Corrêa, 2006). Para o autor, essa metáfora “parece ser perfeitamente aplicável a Gould, visto que, além de transitar entre territórios da música e da mídia, promoveu um pacto entre esses dois campos” (Corrêa, 2006, p. 21). Assim como a metáfora do feiticeiro foi aplicada a Gould, propomos também, uma analogia entre ele e a figura do fugitivo do mito da caverna, que é o sétimo capítulo do livro chamado “A República”, de Platão.

Em síntese, o mito da caverna de Platão decorre da seguinte forma: algumas pessoas vivem em uma caverna, presos a grilhões que as impedem de se moverem e

---

<sup>15</sup> Bazzana (2003, p. 43, 62); Broesche (2015, p. 260).

olharem para trás. Por detrás delas, a uma certa distância, há uma fogueira acesa em um lugar mais elevado. Logo abaixo dela, há uma mureta (como as que escondem as pessoas que manipulam fantoches) e um caminho que separa a mureta da fogueira. Por esse caminho, passam pessoas que erguem acima de suas cabeças estatuetas de humanos e de animais feitas em madeira, pedra e outros materiais.

Enquanto passam por esse caminho, algumas pessoas conversam entre si e as sombras das estátuas erguidas por elas são projetadas na parede em frente às pessoas presas. Estas interpretam que o eco das vozes que ouvem pertença às sombras que veem projetadas à sua frente. Dessa forma, os prisioneiros pensam que a realidade é constituída por sombras que emitem sons.

Platão questiona sobre o que aconteceria caso um dos prisioneiros pudesse se libertar e perceber o que estava acontecendo dentro da caverna. O que aconteceria se ele pudesse sair de lá, ver a luz do sol e todas as outras coisas? Platão (2019) coloca vários outros pontos como a possibilidade de o fugitivo voltar ou não à caverna, e as vantagens ou desvantagens, caso houvesse entre os prisioneiros algum concurso com premiação a respeito das sombras. Uma outra possibilidade proposta por Platão é a reação dos prisioneiros, caso observassem que a pessoa que saiu da caverna, ao voltar, tem sua visão prejudicada por não conseguir identificar os objetos por causa da escuridão. Platão conclui, colocando a última questão: o que aconteceria com o prisioneiro que viu a luz do sol, caso ele resolvesse libertar outros prisioneiros e levá-los para fora da caverna? Eles o matariam? — coloca o autor (Platão, 2019).

A analogia entre a vivência musical de Gould e o mito da caverna de Platão será contextualizada nos próximos capítulos, mas é importante observarmos que, embora ele possa ser colocado no arquétipo do fugitivo, ele nunca esteve completamente aprisionado às convenções do meio musical clássico. Suas experiências com a modelagem e automodelagem, foram fundamentais para prepará-lo para a fuga da caverna. Vários indícios como: a contestação das regras que regem a partitura, a escolha de um repertório não convencional e seu comportamento ao se apresentar em público mostram que, desde muito jovem Gould já não estava confinado aos limites da “caverna” da música clássica.

O rompimento de Gould com Guerrero, aos 19 anos, pode ser projetado no mito da caverna, quando o fugitivo se liberta das correntes que o prendiam, foge, e tem seu primeiro contato com a luz do sol e todas as outras coisas existentes do lado de fora da caverna. Gould deixa, portanto, o ambiente circunscrito das aulas de piano, onde ele

estava sob a direção de um professor (ainda que, como aluno ele sempre tivesse questionado as orientações de Guerrero), e assume, oficialmente, suas escolhas musicais.

De 1952 até o início de 1955, aproximadamente, ele preferiu passar a maior parte do tempo sozinho em sua casa de campo estudando partituras, praticando ao piano, ouvindo discos e fazendo experimentações em seu equipamento de gravação (Bazzana, 2003). Como coloca Albert Camus (2017, p.289), “todos os pensamentos revoltados, como vimos, manifestam-se numa retórica ou num universo fechado. (...) Nestes mundos fechados, o homem pode afinal reinar e conhecer.” O tempo que Gould passou em isolamento corresponde, no mito da caverna, ao momento em que o fugitivo faz descobertas ao ar livre, sendo que, no caso dele, ele preferiu utilizar sua casa de campo como uma caverna para fazer suas descobertas.

Esse período de isolamento, segundo Bazzana (2003), foi essencial para que Gould meditasse sobre diversos assuntos, e ainda, sobre o direcionamento de sua carreira e sua postura como adulto em relação ao mundo da música. O autor acredita que, nesses anos de isolamento, Gould não estivesse em crise, mas, pacientemente construindo uma base sólida para sua carreira profissional. Ao se referir a esse período, o pai dele sugere que ele estivesse apenas praticando e se preparando. Bazzana resume essa fase da vida de Gould ao afirmar que “ele estava se tornando Glenn Gould.” (Bazzana, 2003, p. 119).

A primeira gravação comercial de Gould foi feita em 1951 e lançada em 1953 pelo selo *Hallmark*. Observamos que, em poucos anos após a estreia profissional de Gould como pianista em 1947, ele já grava seu primeiro disco, o que mostra a relevância das atividades de gravação, que ocorrem paralelamente à sua carreira de concertista.

Desde criança, Gould compunha peças musicais, em sua maioria, dentro da linguagem romântico-tardia e dodecafônica, e ocasionalmente, ele as apresentou em público. Sua única obra em grande escala é o longo quarteto de cordas em um único movimento, composto entre 1953 e 1955, e publicado em 1957 como *opus* 1. Já com sua carreira estabelecida, Gould compôs esporadicamente e só conseguiu finalizar algumas obras (Bazzana, 1997). Embora ele não tenha tido uma carreira como compositor, toda a força criativa da composição foi canalizada para a interpretação, ao ponto de ser considerado um recompositor (*idem*, 2003).

Em 19 de janeiro de 1955, Gould debutou nos Estados Unidos da América dando recitais em Washington, D.C. e Nova Iorque. Bazzana (1997) observa que, em sua estreia nos EUA, Gould ficou marcado como um iconoclasta devido a uma série de fatores: o

programa de concerto heterodoxo (Sweelinck, Gibbons, Bach, Beethoven tardio, Berg e Webern)<sup>16</sup>, o estilo distinto, a interpretação idiossincrática e o seu jeito chamativo no palco. No dia seguinte à sua estreia em Nova Iorque, ele assinou um contrato como artista da gravadora *Columbia Masterworks*. Novamente, vemos que sua carreira como concertista segue acompanhada de atividades em estúdio, embora, nesse primeiro momento, seu perfil como intérprete nos palcos seja preponderante.

Nos próximos parágrafos, discorreremos sobre como a viagem de Gould à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) impactou sua carreira de concertista. Em 1946, a URSS estabeleceu decretos de política governamental para controlar a literatura, o cinema e o teatro<sup>17</sup>, e em 1948 foi publicada uma resolução restringindo a atividade dos compositores com uma série de regras que, dentre outras coisas, baniam composições modernistas<sup>18</sup>. Esta Resolução decretava que,

os compositores soviéticos, de ali em diante, deveriam favorecer a música vocal ao invés da instrumental; a música programática ao invés da música absoluta; não utilizar técnicas composicionais modernas, que desfavorecessem o ouvinte leigo; fazer uso livre do folclore; e seguir o estilo dos grandes compositores russos do século XIX (Taruskin *apud* Cevallos, 2019, p. 287).

Após a morte de Stalin, em 1953, o Secretário Geral do Partido comunista da URSS, Nikita Krushchov (1894-1971), conduziu o país à era da desestalinização, permitindo alguma liberdade no campo das Artes. De acordo com Bazzana (2003), em dezembro de 1955, o empresário de Gould, Walter Homburger (1924-2019), enviou uma carta a Lester B. Pearson (1897-1972), Secretário de Relações Exteriores do Canadá, argumentando que músicos russos como o pianista Emil Gilels (1916-1985) e o violinista David Oistrakh (1908-1974) haviam se apresentado recentemente nos EUA, e outros estavam previstos para se apresentarem no Canadá em 1956. Homburger propôs, então, que Gould se apresentasse na URSS, e a resposta do Secretário de Relações Exteriores foi a seguinte:

---

<sup>16</sup> Jan Sweelinck (1562-1621), Orlando Gibbons (1583-1625), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945)

<sup>17</sup> Kara e Gündüz (2018, p. 108).

<sup>18</sup> Os compositores deveriam compor música de caráter nacionalista, que fosse acessível às grandes massas. Deveriam abolir a atonalidade e dissonâncias e deveriam utilizar melodias do folclore russo. Os compositores que não seguissem as normas propostas pelo partido, sofreriam punições, poderiam perder seus empregos, e terem apresentações canceladas, dentre outras penalidades (Jeremiah-Foulds, 2015, p. 273-275; Kara e Gündüz, 2018, p. 108-111; Schwarz, 1983, p. 220; Frolova-Walker, 2007, p. 352; Fairclough, 2016, p. 222).

Eu acho que é desejável para nós, encorajar o estranho artista de concerto do Canadá para tocar na União Soviética, embora devêssemos tentar garantir que nada menos do que o nosso melhor fosse. Eles não vão enviar em retribuição músicos como Gilels e Oistrakh, mas se eles puderem apresentar uma performance respeitável e principalmente se eles puderem tocar um pouco de música canadense, acho que suas visitas teriam algum valor. Eu tenho medo de que, eu simplesmente não saiba se Glenn Gould possa ser incluído entre os principais músicos canadenses embora, é claro, seu empresário se refira a ele como tal. Se você acha que ele é bom o suficiente, eu acho que você pode sugerir a Homburger que ele entre em contato direto com a Embaixada Russa e nos mantenha informados de seus planos (Bazzana, 2003, p. 143).

Em 1955, Gould havia sido contratado pela gravadora *Columbia*, e em junho desse mesmo ano, havia gravado o disco com as *Variações Goldberg*<sup>19</sup> BWV 988, de Bach. O sucesso obtido com o lançamento do disco foi decisivo para impulsionar sua carreira. Na temporada de 1954-1955, Gould havia realizado apenas quatorze apresentações, e na temporada de 1955-1956, ele se apresentou treze vezes. Porém, após o lançamento do álbum *Bach: The Goldberg Variations*, a temporada de 1956-1957 obteve quarenta concertos nos EUA e Canadá (Bazzana, 2003).

Bazzana (2003) observa que o Canadá, nessa época, procurava realçar sua presença internacional por meio do intercâmbio cultural. Como vimos anteriormente, o Secretário de Relações Exteriores do Canadá, não havia mostrado interesse em recomendar Gould como um representante da cultura canadense, por duvidar que ele estivesse à altura de representar o país. Porém, o lançamento do disco das *Variações Goldberg* em janeiro de 1956 (portanto, um mês após o contato de Homburger com o secretário), mudou o rumo da situação, ele entusiasmou-se com a propaganda que uma turnê possibilitaria, e colocou Homburger em contato com a Sociedade para Relações Culturais com Países Estrangeiros (Volks)<sup>20</sup> da URSS e com as embaixadas canadense e soviética, dentre outras. A mudança, por parte do secretário, no tratamento para com Gould, mostra que o disco das *Variações Goldberg* foi importantíssimo para que ele pudesse alavancar sua carreira internacional (Bazzana, 2003).

Em 1956, foram aprovados pelo governo soviético seis concertos em Moscou e Leningrado<sup>21</sup>, que seriam realizados no mês de maio de 1957. Mas, em 1956 ocorreram

<sup>19</sup> Até 1960 o disco havia vendido 40 mil cópias. À época da morte de Gould, em 1982, o disco já havia vendido mais de cem mil cópias. por volta do ano 2000, a nova gravação das variações feita em 1981 havia vendido mais de dois milhões de cópias (Bazzana, 2003, p. 8).

<sup>20</sup> Volks vem do acrônimo em russo; *Vsesoiuznoe Obshchestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsei*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/VOKS> Consultado em: 18 jul. 2023.

<sup>21</sup> Nos referiremos à cidade de São Petersburgo como Leningrado, que era o nome dessa cidade à época.

dois fatos que fizeram com que Gould temesse que uma turnê na Rússia pudesse impedi-lo de entrar, posteriormente, nos EUA. Em outubro daquele ano surgiu a Crise de Suez e, em novembro, o exército soviético reprimiu violentamente a revolução húngara, gerando um problema diplomático com os EUA. Com isso, o Departamento de Estado Americano decidiu cancelar todos os intercâmbios culturais (Bazzana, 2003).

Mesmo antes da crise entre a URSS e os EUA havia uma preocupação por parte de Gould e seu empresário sobre os efeitos que uma turnê pela URSS, no auge da Guerra Fria pudesse ter sobre a opinião pública no Canadá. Bazzana (2003) observa que o Canadá e os EUA guardavam informações a respeito de supostos envolvimento de seus cidadãos com o comunismo. Por isso, em fevereiro de 1957, a embaixada canadense em Washington, D.C. entrou em contato com o Departamento de Estado dos EUA, para assegurar que a viagem de Gould à URSS não causaria problemas com relação à sua entrada nos EUA futuramente (*ibidem*).

A temporada norte-americana de Gould terminou em março de 1957, e ele chegou a Moscou em 5 de maio daquele ano, acompanhado por Homburger, e levando consigo cinquenta cópias do álbum das *Variações Goldberg* (*ibidem*). Em 7 de maio, ele deu um recital, tocando peças de Bach, Beethoven e Berg no Grande Salão do Conservatório de Moscou. As restrições culturais da URSS prejudicaram a publicidade do disco das *Variações Goldberg*, e isso se refletiu na estreia de Gould em Moscou. De acordo com Bazzana (2003), o salão, com capacidade para mais de mil e setecentas pessoas, tinha, apenas, cerca de seiscentas, e dentre elas, muitas haviam recebido ingressos de cortesia de oficiais canadenses e soviéticos. O aplauso de recepção para Gould não foi caloroso, mas depois que ele tocou quatro fugas de *A Arte da Fuga BWV 1080* e a Partitura número 6 BWV 830 (peças de J. S. Bach), ele recebeu uma ovação estrondosa.

Durante o intervalo de cerca de 45 minutos entre as duas partes desse recital, muitos da plateia utilizaram os telefones públicos para convidarem seus amigos e parentes. Quando a segunda parte do programa começou, o salão estava repleto, o que impediu a entrada de muitas pessoas. Após o concerto, Gould foi saudado com lágrimas e aplauso rítmico<sup>22</sup> e como bis, ele tocou uma fantasia de Sweelinck e dez das *Variações Goldberg* (*ibidem*).

---

<sup>22</sup> O aplauso rítmico é uma manifestação peculiar da sala de concertos e é produzida quando todos os participantes batem as palmas das mãos em uníssono com uma cadência exata, introduzindo um pequeno silêncio entre cada percussão manual; isso resulta em um som forte, com ritmo bem marcado,

É bastante significativa a reação espontânea das pessoas ao convidarem outras para assistirem a segunda parte da apresentação de Gould. O momento de liberdade que elas tiveram para convidar outras pessoas para assistir ao recital contrasta com a realidade daquele período, em que o governo soviético controlava a liberdade das pessoas de fazerem suas escolhas, principalmente em relação à Arte. O cenário que se descortina por ocasião da visita de Gould à Rússia remete à situação de aprisionamento descrita por Platão no mito da caverna.

Após o recital, as pessoas se aglomeraram do lado de fora do teatro para ver Gould. A respeito da receptividade dos russos, Bazzana nota que,

uma resposta tão genuinamente emocional era típica do público russo, que tendia a ser musicalmente perspicaz, com verdadeira devoção e amor pela música, e representou uma seção transversal da população, não apenas de conhecedores. Gould nunca tinha conhecido um público como este antes, e ficou impressionado e um pouco assustado (Bazzana, 2003, p. 144-145).

Além da receptividade dentro da Rússia, as notícias sobre seu sucesso repercutiram na imprensa do Canadá. A descrição feita por Bazzana sobre a recepção calorosa recebida por Gould em Moscou sugere que a escolha da Rússia como o primeiro país fora da América do Norte para a turnê internacional tenha sido estratégica, ajudando a impulsionar a carreira de Gould. Assim como destacamos, anteriormente, o papel que tiveram: Florence Gould, Russel Gould e Alberto Guerrero, mencionamos aqui também, a importância de seu empresário, Walter Homburger. Como destaca Bazzana (2003), no final da década de 1940, não havia muitos empresários profissionais de artistas, e Homburger foi o primeiro a conduzir a carreira internacional de um artista de concerto canadense. Portanto, de uma maneira simbólica, ele também desempenhou um papel comparável ao do fugitivo da caverna na vida de Gould.

Premeditadas ou não por Gould, as ações sequenciadas de: lançar um disco como *As Variações Goldberg* (que traria um reconhecimento imediato ao seu trabalho); empreender uma turnê em um país sensível à música clássica como a Rússia; e depois

---

repetido e perfeitamente sincronizado. Em termos musicais, talvez possamos afirmar que o compasso que lhe corresponde é o de dois por quatro (...). Mas, de qualquer forma, quando ela se manifesta, o público tenta transmitir ao artista sua extrema satisfação. Disponível em: <https://www.mundoclasico.com/articulo/954/Aplausos-r%C3%ADtmicos> Acessado em: 19 jul. 2023.

utilizar a repercussão obtida para projetar mais rapidamente seu nome em outros países, se constituíram em uma estratégia de divulgação que contribuiu para acelerar a visibilidade de seu trabalho. Sem essa visibilidade (quase que repentina), sua aposentadoria precoce dos palcos (caso, de fato, ocorresse), talvez tivesse sido inviável, pois causaria um impacto negativo ainda maior em suas finanças, impossibilitando, por exemplo, o alto investimento feito por ele em equipamentos de gravação.

O êxito do concerto no Conservatório de Moscou se repetiu na Sala Tchaikovsky (em Moscou), com ingressos esgotados, ovações e muitos pedidos de bis. Para o último concerto nessa sala, os mil e quinhentos lugares foram ocupados, novecentas pessoas ficaram de pé e cadeiras foram colocadas no palco para comportar o público. Quando o recital terminou, os aplausos e bis continuaram por meia hora. A cobertura jornalística diária de eventos musicais que, na época, era rara na Rússia foi generosa para com Gould, adjetivando seu poder expressivo e comando intelectual com palavras como poesia e feitiçaria. Até mesmo, seus maneirismos no palco foram vistos de forma positiva (Bazzana, 2003).

Bazzana (2003) observa que o público russo nunca tinha ouvido nada parecido com a performance de Gould. Ele foi cumprimentado como uma estrela de cinema e aplaudido nas ruas. A receptividade do povo russo a Gould nos remete à figura do fugitivo da caverna de Platão pois, no contexto de popularidade do pianista entre os soviéticos, as pessoas chegaram a denominá-lo como “visitante de outro planeta” (*ibidem*). A presença de Gould no que poderíamos considerar uma caverna sob o ponto de vista político, como era o caso da URSS naquele momento, é de suma importância. Ele foi o primeiro pianista norte-americano a se apresentar na Rússia na era pós-Stalin. As pessoas estavam atadas por diversas proibições que Gould desafiou, como veremos a seguir.

Devido à popularidade de Gould, ele concordou em dar um recital-palestra gratuito no Pequeno Salão do Conservatório de Moscou no dia 12 de maio. Sua intenção (incentivado pelo violoncelista Mstislav Rostropovich<sup>23</sup> e outros músicos), era introduzir na Rússia a música de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena. Provavelmente, para que não ficasse evidente o conteúdo que seria apresentado, Gould tenha decidido intitular o recital como “Música no ocidente”, no qual, ele apresentou a música do século XX: a Sonata de Alban Berg, as Variações de Anton Webern, Op. 27, e o primeiro e quarto

---

<sup>23</sup> 1927-2007

movimentos da Sonata para Piano de Ernst Krenek (1900-1991), Op. 92, nº 4 (Bazzana, 2003).

O repertório apresentado por Gould no recital-palestra estava banido da Rússia há muito tempo, mas em 1957 havia um movimento crescente para que fosse feita uma reconsideração das denúncias do partido do regime comunista de 1948, que haviam punido compositores considerados “formalistas”. O segundo Congresso de Compositores Soviéticos de toda a União, ocorrido em 1957 havia oferecido esperança de que as proibições existentes fossem flexibilizadas. Contudo, a música moderna não era muito executada e, normalmente, o público não se identificava com ela (*ibidem*).

A palestra-recital aconteceu no Pequeno Salão do Conservatório de Moscou perante uma audiência de alunos e professores, com a ajuda de um tradutor. O salão de quatrocentos lugares lotou e pessoas ficaram de pé, e até mesmo as saídas e escadas de acesso ficaram lotadas de estudantes (*ibidem*). Em uma carta<sup>24</sup> ao fotógrafo Yousuf Karsh (1908-2002), Gould descreveu o recital que aconteceu em Moscou:

Quando eu, primeiramente, anunciei o que iria fazer, ou seja, que iria tocar o tipo de música que não era reconhecida oficialmente na URSS desde a crise em meados dos anos trinta, houve um murmúrio bastante alarmante e temporariamente incontrolável da platéia (...) Tenho certeza de que muitos estudantes não sabiam exatamente o que seria melhor para eles- permanecer ou se levantar e sair (Guertin; Roberts, 1999, p. 58).

Ao fazermos uma comparação com o mito da caverna de Platão, a reação do público indeciso sobre permanecer ou não no salão para ouvir a música proibida pelo regime comunista (e, de fato, alguns professores se retiraram do salão<sup>25</sup>), pode ser comparada a uma das possibilidades de reação por parte das pessoas aprisionadas na caverna, quando são confrontadas com a realidade apresentada pelo prisioneiro fugitivo. Ao mesmo tempo, Gould teve um posicionamento contestador ao propor tocar um repertório proibido, inclusive, na presença de oficiais militares. A postura de Gould nos lembra a pergunta deixada por Platão: “o que aconteceria com o prisioneiro que viu a luz do sol, caso ele resolvesse libertar outros prisioneiros e levá-los para fora da caverna? Os outros prisioneiros o matariam” (Platão, 2019, p. 14)?

A atitude de Gould ao propor um repertório que desafiasse, não somente, as leis vigentes na URSS, mas também a tolerância do público à música atonal, sugere que ele

<sup>24</sup> Guertin e Roberts (1999, p. 56-58).

<sup>25</sup> Bazzana (2003, p. 147).

tenha previsto o impacto que sua proposta causaria. Na carta a Karsh, Gould descreve, ainda, outras reações da plateia ao repertório executado por ele:

Mas, enquanto eu continuava tocando a música de Schönberg, desde os seus primeiros anos até quase sua morte, e depois, a música de Webern e Krenek, havia repetidas sugestões do corpo estudantil, principalmente na forma de sussurros abafados dentro do comitê no palco, mas ocasionalmente declarações isoladas em voz alta do público, de que eles prefeririam gastar seu tempo com Bach e Beethoven (Guertin; Roberts, 1999, p. 58).

Uma outra declaração de Gould sobre a experiência de apresentar ao público russo o repertório dodecafônico reforça a analogia que propusemos com o mito da caverna de Platão. Ele comenta que a sensação foi “equivalente àquela de talvez ser o primeiro músico a pousar em Marte ou Vênus (*ibidem*).”

Peter Schmelz (2009) observa que, especificamente, na Sonata de Berg e nas Variações de Webern houve pouquíssimo ruído do público, que reagiu, somente, quando Gould anunciou que tocaria as Variações de Webern sem tê-las praticado por dois anos, e num outro momento, quando comunicou que executaria o primeiro e quarto movimentos da Sonata Op. 92 n° 4, de Krenek, mas isso, segundo o autor, provavelmente se deveu ao fato do nome Krenek ser desconhecido do público russo. A quase ausência de ruídos na plateia, apontada por Schmelz, pode indicar que, mesmo perante um repertório desconhecido, houve respeito por parte do público ao repertório executado por Gould.

São bastante significativas as palavras de Gould ao se dirigir à plateia após a execução da Sonata de Krenek. Ele disse: “Muito obrigado; eu só espero não ter entediado vocês com o exagero dessa música, mas ela é muito cara a mim, e eu realmente queria tocá-la para vocês” (Schmelz, 2009, p. 357). Essa declaração demonstra que Gould planejou tocar um tipo de música que ele sabia ser complexa para aquele público, mas que, ao mesmo tempo, tinha uma significação importante: ele estava levando até aquelas pessoas uma música que elas não teriam acesso livremente.

Para finalizar o recital-palestra no Pequeno Salão do Conservatório de Moscou, Gould escolheu tocar os contrapontos 1, 4 e 2 extraídos da obra *A Arte de Fuga BWV 1080* e como bis, as Variações *Goldberg*, números 3, 18, 9, 24, 10 e 30. Como forma de estabelecer uma ligação entre o repertório moderno que acabara de apresentar e as peças de Bach descritas acima, Gould se dirigiu ao público numa fala que mostra sua percepção

do contraponto como um fio condutor que poderia interligar as obras separadas por séculos, como as de Bach e a música serialista:

Acho que o maior elogio que posso fazer é dizer que os princípios encontrados aqui não são novos, mas têm pelo menos 500 anos. São princípios que atingiram seus cumes com a escola flamenga, com Josquin des Prez e muitas outras pessoas em meados e final do século XV. Por fim, gostaria de tocar para vocês uma música que é muito do fim de algo também: algumas músicas de Johann Sebastian Bach da Arte da Fuga, três fugas (Schmelz, 2009, p. 340).

O sucesso de Gould na Rússia foi amplamente divulgado no Canadá por meio de relatórios regulares fornecidos por Homburger ao *Toronto Daily Star*, enquanto as agências *Reuters* e *Tass*<sup>26</sup> transmitiram as notícias mundialmente. Com isso, o papel de Gould como embaixador cultural foi bastante elogiado no Canadá e na Rússia (Bazzana, 2003).

Em Leningrado, nos dias 14 e 16 de maio, Gould repetiu o programa executado em Moscou. Na primeira noite, a Sala Bolshoi teve metade de sua capacidade preenchida. O público havia ouvido falar do sucesso de Gould na semana anterior em Moscou, mas, devido à rivalidade entre as duas cidades, as pessoas fizeram questão de não serem influenciadas pela receptividade de Gould em Moscou. Entretanto, assim como em Moscou, o salão se encheu após o intervalo. No segundo recital, cadeiras foram colocadas no palco do Teatro Maly, e policiais a cavalo foram chamados para controlar a multidão de pessoas que não conseguiram comprar ingressos. Gould recebeu uma grande ovação após as Variações *Goldberg* e teve de tocar vários bis, um dos quais foi a Sonata de Berg (Bazzana, 2003).

No dia 18 de maio, no Teatro Bolshoi, o público lotou os 1.300 lugares e 1.100 pessoas ficaram em pé para assistirem aos concertos *BWV 1052* de Bach e *Op. 19* de Beethoven nos quais, Gould tocou com a Filarmônica de Leningrado. Nesse concerto, houve pedidos para que ele tocasse peças de Bach sem o acompanhamento orquestral. Ele apresentou, também, o recital-palestra “Música no ocidente” no conservatório local,

---

<sup>26</sup> “Fundada em 1904, a TASS é a maior agência de notícias da Rússia, e uma das maiores do mundo. Registrada como uma empresa unitária do estado federal, de propriedade do governo russo sediada em Moscou, a agência possui 70 escritórios na Rússia e na Comunidade de Estados Independentes (CEI), além de 68 agências em todo o mundo, a partir das quais, as notícias são transmitidas em vários idiomas. Nos tempos da União Soviética, era denominada Agência Telegráfica da União Soviética e foi a agência central de coleta e distribuição de notícias para todos os jornais, estações de rádio e televisão soviéticos.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/TASS> Acessado em: 19 ago. 2023.

onde o salão ficou repleto de alunos que, numa reação à música moderna apresentada por Gould, gritaram pedindo músicas de Bach e Beethoven (*ibidem*). Para Schmelz (2009), o repertório moderno proposto por Gould encontrou maior resistência por parte do público em Leningrado do que em Moscou, apesar de, de acordo com o autor, Gould encarnar o despertamento representado pelo Degelo na URSS<sup>27</sup>.

A declaração do regente Vladislav Chernushenko (1936-), que esteve nos recitais, sintetiza a importância de Gould para aquele momento histórico que a Rússia atravessava: "Nós entendemos e percebemos que o mundo musical era composto de mais do que tínhamos conhecido e utilizado. E, até hoje eu sinto e vejo como isso estava acontecendo, e como estava entrando em nossa alma e em nossa consciência musical" (Chernushenko *apud* Schmels, 2009).

De acordo com Bazzana (2003), a abordagem intelectual de Gould para com a música e a defesa do repertório moderno, desafiaram a longa tradição romântica da Rússia, bem como a tradição do Realismo Socialista. Nisso, Gould foi uma inspiração para muitos músicos russos, especialmente, os jovens compositores, mas foi em Bach, acima de tudo, que ele causou um impacto duradouro. Ainda, segundo Bazzana (2003), Bach era considerado um compositor eclesiástico, e era mal visto por muitos músicos na oficialmente ateísta URSS. Para o autor, a interpretação bachiana de Gould chegou à Rússia com a força de uma revelação, fazendo com que os músicos passassem a se referir ao "antes e depois de Gould", quando se tratava da interpretação de Bach. A maioria dos críticos se concentrou, praticamente, na interpretação bachiana de Gould, não se referindo aos outros compositores interpretados por ele. O consenso foi que Gould revelou não apenas o intelecto e as estruturas de Bach, mas também, a paixão, o lirismo e a humanidade do compositor.

Embora Gould não tenha retornado à Rússia, sua reputação naquele país cresceu bastante, após sua visita. Segundo Bazzana (2003), durante anos, os músicos ocidentais

---

<sup>27</sup> O Degelo na União Soviética refere-se ao período entre 1956 e 1964, onde a repressão política e a censura foram parcialmente relaxadas devido às políticas de "desestalinização" implementadas pelo novo líder soviético Nikita Khrushchev. Uma das consequências mais marcantes dessas mudanças foi a liberação de alguns milhões de prisioneiros políticos que foram detidos em campos de trabalho do Sistema Gulag, geralmente localizados em regiões frias e inóspitas da Sibéria. Além disso, o novo líder procurou promover uma política de "coexistência pacífica" com as grandes potências ocidentais. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Degelo\\_de\\_Krushev](https://pt.wikipedia.org/wiki/Degelo_de_Krushev) Acessado em: 16 jan. 2024.

(principalmente canadenses), ao visitarem a Rússia foram importunados devido a comparações entre suas interpretações e as de Gould e, por muitos anos, o álbum das Variações *Goldberg* foi tratado como uma relíquia sagrada, e as gravações e vídeos de Gould, quando podiam ser obtidos, eram avidamente devorados. Segundo o autor, não só o repertório de Gould e seu estilo de tocar Bach, se tornaram uma referência para os jovens russos, mas também, sua postura antiautoridade foi uma fonte de inspiração para eles. Gould, por sua vez, continuou a interessar-se pela Rússia e sua música, e tornou-se um especialista no assunto em entrevistas, palestras, artigos, programas de rádio e televisão. Depois da turnê na Rússia, Gould seguiu para Berlim, onde já era conhecido através do álbum das Variações *Goldberg* (Bazzana, 2003).

De 1957 a 1959, Gould tocou em Berlin (DE), Viena (AT), Salzburgo (AT), Bruxelas (BE), Estocolmo (SE), Florença (IT), Tel Aviv (IL), Jerusalém (IL) e Lucerna (CH), dentre outras cidades. Essas turnês não foram de longa duração e sua reputação internacional foi construída com base em menos de trezentos concertos ao todo, sendo que, menos de cinquenta deles no exterior (Bazzana, 2003, 1997). A informação sobre o número de recitais dados por Gould mostra que a gravação se constituiu em um meio eficaz de divulgação de seu trabalho, fazendo com que ele não dependesse, exclusivamente, de apresentações presenciais para propagar sua obra.

Para Bazzana (1997), apesar de Gould ser uma figura controversa, ele era admirado pelo público, por seus pares e pela crítica. Ele influenciou pianistas que cresceram ouvindo suas gravações. A escolha de seu repertório foi uma fonte de inspiração para outros pianistas como Zoltán Kocsis (1952-2016), Ivo Pogorelich (1958-), András Schiff (1953-), Peter Serkin (1947-2020) e outros, que passaram a incluir peças mais intelectuais, que estavam fora do repertório tradicionalmente executado nas salas de concerto. Notamos que, na observação de Bazzana a respeito da influência de Gould sobre outros pianistas, o ciclo da modelagem se repete. Assim, como Gould formou suas ideias interpretativas usando a modelagem, agora, suas gravações se tornam um modelo para que outros pianistas possam se inspirar.

## 1.2 A DESPEDIDA DOS PALCOS

O último recital de Gould ocorreu no dia dez de abril de 1964 em Los Angeles (EUA). Alegando objeções de ordem temperamental, moral e musical à performance ao

vivo, ele anunciou sua intenção de seguir uma carreira musical somente através da mídia eletrônica e impressa (Bazzana, 2003). Na verdade, essa decisão não foi tomada repentinamente. Desde o início dos anos de 1960, Gould já não marcava mais recitais para depois de 1964, porém, ele não planejou uma turnê de despedida, nem anunciou o recital em Los Angeles como sendo o último. A princípio, o ano de 1965 foi previsto como um ano sabático e uma pausa de cinco anos foi planejada. Mas, de acordo com Bazzana (2003), Gould já sabia que o concerto em Los Angeles seria o último.

A decisão de se afastar dos palcos foi tomada pelo pianista em um momento de sua carreira em que ele gozava de enorme prestígio não somente junto ao público, mas também no meio musical especializado. Grandes instrumentistas, cantores, regentes e compositores o estimavam, dentre eles: Arthur Rubinstein, Harvey "Van" Cliburn Jr. (1934-2013), Sviatoslav Richter (1915-1997), Gina Bachauer (1913-1976), José Iturbi (1895-1980), Yehudi Menuhin (1916-1999), Mstislav Rostropovich (1927-2007), Herbert von Karajan (1908-1989), Leonard Bernstein (1918-1980), Bruno Walter (1876-1972), Leopold Stokowski (1872-1977), Samuel Barber (1910-1981), Aaron Copland (1900-1990), Igor Stravinsky (1882-1971) (BAZZANA, 2003). Mesmo que alguns desses músicos tivessem algumas objeções quanto às escolhas interpretativas de Gould, eles apreciavam sua originalidade.

Seus admiradores incluíam, também, músicos de outras vertentes como o pianista de *jazz* Oscar Peterson<sup>28</sup> (dentre outros músicos de *jazz*), o guitarrista da banda de *rock* Rolling Stones Brian Jones (1942-1969), e intelectuais como o filósofo Roland Barthes (1915-1980) e o dramaturgo e escritor Samuel Beckett (1906-1989) (BAZZANA, 2003). Além do prestígio representado pelos nomes antes listados, Gould continuou a receber propostas para retornar aos palcos até o fim de sua vida, mas, em 1968, ele estava certo de que, “seria um passo terrivelmente retrógrado voltar ao abraço do concerto” (*ibidem*, p. 238). O posicionamento de Gould ao se manter fiel à sua decisão de não voltar à sala de concertos é um exemplo da colocação de Camus de que “última coisa que um artista pode sentir, diante de sua arte, é arrependimento” (Camus, 2017). A afirmação de Gould também remete ao questionamento deixado por Platão sobre a possibilidade de o fugitivo retornar ou não à caverna. No caso específico dos concertos, Gould não retornou aos

---

<sup>28</sup> 1925-2007.

palcos, que poderíamos considerar como o local simbólico da caverna onde ele construiu grande parte de sua reputação como músico.

A seleção de expoentes que reverenciavam Gould no meio musical erudito, no *jazz* e no *rock*, bem como, as recorrentes propostas para que ele voltasse aos palcos mostram que o momento escolhido por ele para se ausentar definitivamente das apresentações como concertista não se deveu à falta de receptividade ao seu trabalho.

Em uma entrevista concedida em 1974 ao cineasta Bruno Monsaingeon (1943-), Gould revelou que um dos motivos para sua renúncia dos palcos era a necessidade de se deslocar durante as turnês que, para ele, eram situações terríveis e, desistir dos concertos foi a solução encontrada por ele para desvencilhar-se de uma experiência intensamente desagradável (Broesche, 2015).

Em viagens, Gould não gostava de se hospedar em hotéis devido ao desconforto de ter de dormir em camas diferentes e comer comidas que não o agradavam. Até mesmo a temperatura do aquecedor nos quartos de hotéis e das salas de concerto o incomodava. Segundo Bazzana (2003), ele detestava o ciclo interminável de aeroportos, estações de trem, hotéis, restaurantes, entrevistas (que ele procurava limitar), recepções e o convívio forçado com outras pessoas. Com o tempo, Gould também se cansou do interesse da mídia em suas excentricidades e maneira de vestir. Ele não gostava da presença do público nas apresentações, pois ficava com medo e ansioso. O assédio dos fãs e os frequentes cancelamentos de concerto também eram problemas para ele.

Bruce William Powe, ao comentar a afirmação de McLuhan de que a mitificação era a condição central da mídia eletrônica, mostra que uma figura mítica da atualidade pode, por outro lado, se tornar para muitas pessoas o oposto da idealização. McLuhan, segundo Powe, era uma figura mítica, porém, “ele também se tornou, para muitos, um vulgarizador, um charlatão, um entusiasta do *pop trash*, um apologista das novas tecnologias”. (Powe *apud* Harris, 1993, p. 6). Para Harris, ao mesmo tempo em que Gould insistia para que “as pessoas não o ‘conhecessem’ no sentido convencional, sua firme adesão aos meios de comunicação tecnológicos desencadeou uma dinâmica contraditória” (Harris, 1993, p. 6). Ainda segundo Harris (*idem, ibidem*), Gould tinha o desejo de comunicar, mas também, queria ter sua privacidade, e não gostava das superficialidades atreladas à questão da imagem pública.

Os fatores ligados ao desconforto das viagens e a relação conflitante com o público foram decisivos para que Gould viesse a abandonar os palcos. Uma profissão

como a de pianista concertista, que envolve essencialmente a locomoção, interação, adaptação e renúncia, certamente não seria a ideal para alguém como Gould, que desde a infância era hipocondríaco<sup>29</sup> e tinha problemas com relação à convivência social, como ele.

O nível de precisão que Gould exigia em suas execuções era incompatível com a imprevisibilidade ligada à questão das viagens. Segundo Bazzana (2003), a rotina imposta pela carreira de concertista, como: tocar em pianos desconhecidos, com as mais diferentes orquestras e maestros e, praticamente, sem tempo de ensaios, era algo extremamente estressante para ele. Essa atmosfera de imprevisibilidade também contribuiu para que ele deixasse os palcos.

Para Gould, o concerto era um formato antiquado e sem relevância àquela altura do século XX. Ele considerava que não estava sendo honesto com o público ao se apresentar como concertista (Broesche, 2015). A sala de concertos, não era o lugar ideal para a música de sua predileção: pois segundo ele, em grandes salas essa música perderia sua essência. Gould chegou a executar as *Variações Goldberg* para uma plateia de 7.000 pessoas, o que, certamente, era contrário às suas convicções<sup>30</sup>. Segundo Broesche (2015), as características vistas por muitos ouvintes e críticos como sendo positivas em suas performances públicas, ele as considerava como nervosas, superficiais, super projetadas e fora de controle. O repertório restrito das apresentações e a falta de tempo para preparar novas peças era algo que, também, o incomodava bastante.

Os motivos descritos nos parágrafos anteriores constituem a justificativa para que, de acordo com os autores citados, Gould deixasse o ambiente de concerto. Como uma forma de ilustrar esse momento da vida do pianista, buscamos no mito de Sísifo a figuração do momento em que ele troca o palco pelo estúdio. Essa aproximação é possível porque, assim como Sísifo, Gould cansou-se do trabalho rotineiro que não lhe trazia satisfação e tomou uma decisão em relação a isso.

Segundo a narrativa mítica da Grécia antiga, Sísifo, ao ser penalizado por um crime cometido contra os deuses, foi acorrentado ao Tártaro e condenado a rolar, incessantemente, um rochedo até o alto da montanha. Ao chegar ao topo, Sísifo via a pedra rolar de volta ao pé da montanha, de onde deveria ser levada por ele, novamente,

---

<sup>29</sup> Bazzana (2003, p. 40-41).

<sup>30</sup> Bazzana (2003, p. 153).

ao topo. Camus (2019) acrescenta um novo final a esse mito: ele imagina que, Sísifo no alto da montanha, ao abandonar seu fardo, contempla a paisagem, e, nesse momento, ele reflete sobre sua situação para que possa, então, retornar ao seu tormento. Ao descer da montanha, ele continua a pensar e chega à conclusão de que não há desígnios absolutos ou um destino superior imposto pelo céu.

Por meio dessa reflexão, Sísifo decidiu tomar posse do tempo e do sentido da vida. A consciência o liberou do fardo e das energias que se perdiam nele. Impossibilitado de superar o absurdo, Sísifo num instante de lucidez, desviou o destino de seu curso. Ao chegar com a pedra no alto da montanha, ele decidiu não mais descê-la, cabendo agora aos deuses, encontrar alguém para substituí-lo. Permanecendo no alto, ele passou a contemplar a paisagem (Camus, 2019; Matos, 2015a; *idem*, 2015b).

Os problemas relatados anteriormente foram decisivos para a tomada de decisão por parte de Gould, tal como a pedra foi para Sísifo. Ao decidir não mais se apresentar em público como concertista, Gould rompeu o círculo vicioso que tanto o desagradava, da mesma forma que Sísifo decidiu não mais rolar a pedra em direção ao cume do monte. Ao se concentrar no trabalho em estúdio, nos programas de rádio, televisão e nos artigos, Gould contribuiu para a desconstrução do perfil de carreira que era esperado de um grande pianista assim como Sísifo desafiou os deuses, não mais rolando a pedra.

Na entrevista de 1974, com Monsaingeon, Gould declarou que sua opção pelo estúdio se pautava em uma escolha racional, pois, na gravação ele encontrava uma lógica estética que substanciava o que ele desejava sentir internamente (Brosche, 2015). Uma outra declaração de Gould que reforça sua preferência pelo estúdio é quando ele descobriu que “na privacidade, na solidão e na segurança uterina do estúdio (...), era possível fazer música de uma maneira mais direta e pessoal do que qualquer sala de concerto jamais permitiria” (Payzant, 1984, p. 74).

O repertório de preferência de Gould era apropriado para um ambiente pequeno, e o estúdio era o local ideal para recriar a intimidade sonora que ele buscava. Ele não se interessava por obras para piano que fossem virtuosísticas, e nem por concertos do século XIX, já que esse tipo de repertório era, usualmente, executado em salas de concerto (Bazzana, 2003). A correlação entre sonoridade e repertório foi um aspecto importante para o pianista, principalmente na segunda fase de sua carreira, quando ele pôde manipular, em estúdio, o som desejado para cada tipo de obra.

Para Gould, o estúdio é um ambiente onde a obra é montada fora do tempo real, o que incentiva, segundo ele, a visão da obra como uma estrutura independente, não ligada ao contexto histórico de sua criação (Bazzana, 1997). É possível estabelecer um elo de ligação entre a posição de Gould sobre a gravação *versus* performance em concerto, e a de Walter Benjamin (1892-1940) sobre a reprodução da obra e a tradição. O autor afirma que, “pela primeira vez na história mundial, a reprodução mecânica emancipa a obra de arte da sua dependência parasitária do ritual” (Benjamin, 1969, p. 224). A dependência do ritual, no caso de Gould, corresponde à questão da performance no palco, onde a música é apresentada num tipo de ritual que não permite as diversas formas de interferência por parte do artista, como no estúdio. Para o pianista, o nível mais alto de aperfeiçoamento da obra só seria obtido em estúdio.

Um outro aspecto da gravação, abordado por Benjamin, é a distinção entre o objeto de arte e a tradição, a partir do momento em que ele é reproduzido. Segundo o autor, “a técnica de reprodução separa o objeto reproduzido do domínio da tradição” (Benjamin, 1969, p. 221). A maneira com que Gould registra a obra musical se distancia, consideravelmente, da tradição e o mesmo ocorre com sua interpretação musical. Porém, é importante ressaltarmos a relevância da modelagem em seu processo de se tornar independente da tradição. A modelagem<sup>31</sup>, como vimos, possibilitou a ele o acesso às diversas vertentes interpretativas, as quais contribuíram para que ele alicerçasse sua interpretação de uma maneira que fosse livre da tradição. Mesmo assim, como veremos no terceiro capítulo, Gould reciclou e ressignificou diversas práticas interpretativas anteriores a ele, indicando que, não havia se isolado, completamente, da tradição.

As técnicas de gravação utilizadas por Gould como a junção de tomadas (*takes*<sup>32</sup>) feitas em momentos distintos (distanciando-se entre si por uma diferença que poderia chegar a alguns anos), o *overdubbing*, a modificação do mecanismo do piano e a própria

---

<sup>30</sup> A modelagem compreende os discos, as apresentações de pianistas e os exemplos musicais executados por seu professor. A automodelagem, também foi um recurso que possibilitou que ele tivesse uma percepção mais clara sobre sua execução, auxiliando, portanto, no processo de distinção entre sua interpretação e a tradição.

<sup>31</sup> O governo canadense responsável por produzir e distribuir filmes e mídia digital. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Film\\_Board\\_of\\_Canada](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Film_Board_of_Canada). Acessado em: 6 set. 2023.

orquestração acústica, são provas de que ele estava à parte da tradição da gravação, se comparado com seus contemporâneos.

Gould foi alertado de que, caso encerrasse sua carreira de concertista, sofreria um forte abalo na área financeira, pois no mercado da música clássica, os concertos (e não as gravações) eram a atividade principal dos pianistas. De acordo com Bazzana (2003), em 1956, Gould ganhou US\$ 13.750,00 por cerca de vinte concertos, mas apenas US\$ 1.485,00 com o disco das *Variações Goldberg*. O valor de seus cachês era comparável aos dos maiores pianistas da época. Em 1956, o valor de seu cachê por concerto era de US\$ 500,00 a US\$ 750,00. Em 1957, o valor subiu para mais de US\$ 1.000,00, e em 1958, para US\$ 2.000,00, um pouco menos do que o cachê do pianista Van Cliburn (1934-2013), que havia vencido o Concurso Tchaikovsky na Rússia naquele ano e se tornado um nome de destaque no meio musical.

Basta uma análise superficial para entendermos que, ao decidir se afastar dos palcos, Gould não havia obtido, ainda, um retorno financeiro significativo com as gravações. Mesmo que ele tenha administrado bem suas finanças, como veremos nos próximos parágrafos, sua atitude ao deixar os palcos pelo estúdio sugere uma conexão com a decisão tomada por Sísifo. Parar de se apresentar em público como concertista, certamente, foi uma atitude comparável à de Sísifo, ao desafiar os deuses.

A decisão de Gould aos moldes de Sísifo remete à situação ocorrida em seu contrato com a Gravadora *Columbia Broadcasting System*. Segundo Bazzana (2003, p.131), “as primeiras negociações contratuais de Gould mostram que ele estava determinado a controlar seu destino como artista musical”. Embora a gravadora o tenha deixado livre para escolher o repertório, houve um questionamento por parte de um dos executivos quando ele anunciou que aquele de estreia seria as *Variações Goldberg*. Isso evidenciava que, a peça em questão era monumental (cerca de 38 minutos na execução), só havia sido tocada por ele em público algumas vezes, era destinada ao cravo (e não, ao piano), e não era popular no repertório de piano e nem nas gravações<sup>33</sup>. Mas, Gould insistiu e a gravadora cedeu, imediatamente. a ousadia dele foi recompensada:

A escolha do repertório de estreia revelou-se sagaz: foi elogiado pela sua coragem em abordar tal peça no início de sua carreira musical. E ele não poderia ter começado em melhor hora. Como Roland Gelatt observou em *The*

---

<sup>33</sup> Apenas os pianistas Rosalyn Tureck e Jörg Demus haviam gravado as *Variações Goldberg* ao piano e, ambos para pequenas gravadoras (Bazzana, 2003, p. 132).

*Fabulous Phonograph*, 1955 foi um *annus mirabilis* para o negócio das gravações, que quase da noite para o dia se tornou uma indústria em crescimento (Bazzana, 2003, p.132).

As decisões tomadas por Gould aparentam ser repentinas, mas em relação à gravação, elas sugerem que ele tinha convicção de que, com suas inovações, poderia impactar o mundo musical da época e, assim como Sísifo, optou por seguir suas convicções.

Ao final de sua carreira de concertista (1964), o cachê cobrado pelo pianista girava em torno de US\$ 3.500,00 ou mais. Em um documento de 1956, ele declarou sua renda anual média nos últimos seis anos como sendo de US\$ 20.000,00, que cresceu até chegar a US\$ 100.000,00 pelo menos uma vez em seus últimos anos de concerto. Sua renda bruta média entre 1956 e 1966 era US\$ 50.000,00 por ano (Bazzana, 2003).

Como previsto, ao deixar os palcos, Gould teve uma grande queda em seus ganhos financeiros e, esse momento, segundo Bazzana (2003), coincidiu com o início da alta nos valores de cachês no âmbito da música clássica, enriquecendo artistas de seu nível. De acordo com o autor, caso Gould ainda estivesse no circuito de concertos aos cinquenta anos (idade em que faleceu), ele poderia estar ganhando, dezenas de milhares de dólares por concerto. As vendas de seus discos não caíram após ele parar de dar concertos, como era esperado, mas levou anos até que a renda proveniente da venda de discos começasse a rivalizar com sua receita de concertos. Registos financeiros acessados por Bazzana (2003) revelam *royalties* pelas gravações, de cerca de US\$ 23.000,00 em 1966, US\$ 32.000,00 em 1970, US\$ 47.000,00 em 1973 e US\$ 102.000,00 em 1981. Em relação aos trabalhos paralelos à sua atividade como pianista, ele ganhou um cachê de US\$ 2.500,00 em 1959 pelos documentários do *National Film Board of Canada*<sup>34</sup>. As palestras, publicações e composições não foram lucrativas para Gould. Longe da sala de concertos, Gould ganhava pouco, pelos padrões das estrelas do universo musical (Bazzana, 2003).

Bazzana (2003) considera que Gould tenha conseguido administrar bem as suas finanças. Em 1960, ele constituiu a *Glenn Gould Limited* para representá-lo artisticamente e essa empresa chegou a ter capital de quarenta mil dólares. Ele esteve intimamente envolvido com a negociação de seus contratos, verificava suas declarações de *royalties* atentamente e mantinha sua própria contabilidade. A partir de meados dos anos cinquenta,

---

<sup>34</sup> É a agência do governo canadense responsável por produzir e distribuir filmes e mídia digital. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Film\\_Board\\_of\\_Canada](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Film_Board_of_Canada). Acessado em: 6 set. 2023.

ele passou a investir no mercado de ações, de onde derivaria grande parte de sua renda. Gould tinha conhecimento sobre os mercados, gostava de pesquisar sobre ações e acompanhar detalhes sobre tudo o que envolvesse o mercado financeiro. Ele tinha um grande círculo de contatos com quem negociava ações e os corretores ficavam impressionados com sua perspicácia (Bazzana, 2003).

O relato financeiro apresentado nos parágrafos anteriores, mostra que Gould, ao tomar a decisão de não mais tocar em público, tinha uma situação financeira estável, que lhe desse condições de mudar o rumo de sua carreira. Como observamos, conscientemente ou não, houve um encadeamento de ações que garantiram a estabilidade do nome de Gould junto ao público antes que ele tomasse a decisão de não mais voltar aos palcos. Sem a rápida divulgação de seu trabalho no início de sua carreira, sua aposentadoria antecipada poderia ter sido inviável. A presença de Gould nos palcos foi essencial para a consagração de seu nome. Da mesma forma, sua habilidade para administrar as finanças, foi um fator importante para que ele pudesse, finalmente, realizar seu sonho de fazer música exclusivamente em estúdio.

Assim como a decisão de Sísifo de não mais rolar a pedra foi precedida por momentos de reflexão enquanto descia a montanha, Gould também preparou-se financeiramente para encerrar sua carreira. O projeto de se dedicar à música feita, exclusivamente, em estúdio exigiria um alto investimento. Por isso, a explanação feita sobre a vida financeira de Gould é importante para a compreensão da atitude tomada por ele, ao abrir mão dos concertos.

### 1.3 O AUDIOMUSICISTA

Como vimos anteriormente, o descontentamento de Gould com tudo o que envolvesse as viagens foi um fator determinante para que ele deixasse a carreira de concertista, mas, por outro lado, esse descontentamento serviu para impulsionar o seu desenvolvimento na área da gravação. Até 1970, Gould fazia cerca de vinte viagens por ano, de Toronto a Nova Iorque, para gravar nos estúdios da gravadora *Columbia Broadcasting System*. Ele preferia as viagens de trem às de avião. Além do desconforto das viagens, havia, também, sua falta de afinidade com a cidade de Nova Iorque, que ele considerava “um dos lugares mais deprimentes do planeta”, e se fosse obrigado a morar na cidade, ele “teria um colapso com certeza” (Bazzana, 2003, p. 380).

Gould usou a descontinuação na conexão ferroviária direta entre Toronto e Nova Iorque para propor que suas gravações passassem a ser realizadas no auditório *Eaton*, em Toronto. O auditório tinha capacidade para 1.275 lugares e sua acústica era mais seca do que a do estúdio da gravadora *Columbia*<sup>35</sup>, sendo ideal para as gravações e para o repertório predileto do pianista (Bazzana, 2003).

A gravadora aceitou a proposta de Gould para gravar em Toronto. No acordo entre eles, o pianista ficou responsável por comprar o equipamento de som<sup>36</sup>, transportá-lo até o auditório e retorná-lo ao seu apartamento a cada sessão. Ele se comprometeu, também, a doar seus serviços de pós-produção para supervisionar sua própria edição. A gravadora, por sua vez, alugou o piano *Steinway CD 318* pertencente a Gould, que ficaria guardado no auditório entre as sessões, e ficou incumbida de remunerar o afinador de piano Verne Edquist<sup>37</sup> (que estaria presente a cada sessão de gravação) e o engenheiro de áudio Andrew Kazdin<sup>38</sup> (Bazzana, 2003).

A primeira sessão de gravação em Toronto ocorreu em 1971. Gould fez um investimento inicial de US\$ 14.000, e continuou investindo em equipamentos, de modo que, em 1977, eles valiam US\$ 60.000. O alto investimento em equipamento de estúdio e a doação do trabalho de pós-produção se justificam, segundo Kazdin (1989), pelo forte desejo de Gould de gravar em Toronto e não precisar viajar. O autor acredita que ele nunca tenha recuperado o investimento financeiro feito no estúdio (Bazzana, 2003; Kazdin, 1989).

O fato de não precisar mais viajar, foi só um aspecto desse momento de conquistas para Gould. Na verdade, ele estava conseguindo realizar o desejo de participar de maneira mais efetiva do processo de edição de suas gravações:

Ao longo dos últimos vinte anos de sua vida, ele aumentou seu controle direto sobre todos os aspectos de sua vida e trabalho, estreitando sua esfera de operações, exigindo que o mundo viesse até ele: ele parou de viajar para o exterior, depois parou de voar e desistiu do circuito de concertos, depois transferiu suas operações de gravação de Nova Iorque para Toronto, em

---

<sup>35</sup> O estúdio da gravadora *Columbia* em Nova Iorque era uma adaptação de uma antiga igreja (Bazzana, 2003, p. 380).

<sup>36</sup> Segundo Kazdin, o equipamento comprado por Gould era melhor do que o da própria gravadora *Columbia* (Kazdin, 1989, p. 381).

<sup>37</sup> 1931-2020.

<sup>38</sup> 1934-2011.

seguida, assumiu seu trabalho de edição em seu próprio estúdio (Bazzana, 2003, p. 304).

O aumento gradativo do controle de Gould sobre sua vida profissional até chegar ao ponto de participar do processo de edição de suas gravações teve um significado importante para ele. Naquela época, as funções de cada um dos profissionais envolvidos no processo de produção de um disco eram bem delimitadas. Como veremos a seguir, Gould teve de articular uma série de ações e estratégias para contornar questões legais em relação ao processo de gravação.

Para que pudesse fazer as gravações em Toronto, foi necessário que o engenheiro de áudio Andrew Kazdin se deslocasse de Nova Iorque para lá, a cada sessão. Após a realização da gravação, ele levava consigo cópias do material gravado em fita magnética, e Gould ficava com o conjunto completo de fitas da sessão. As fitas eram, então, ouvidas e anotações eram feitas em sua cópia da partitura e por telefone, ele relatava a Kazdin o esquema de emenda. Este, por sua vez, anotava na partitura os locais onde as emendas deveriam ser feitas e as executava utilizando as fitas que estavam com ele.

O motivo de Kazdin fazer as emendas em seu estúdio, e não, nas instalações da *Columbia*, em Nova Iorque, estava relacionado às regras sindicais. Se a emenda fosse feita nos estúdios, ele teria de trabalhar com um engenheiro de áudio sindicalizado, pois segundo as regras do sindicato, somente engenheiros de áudio poderiam operar os equipamentos, fazer a gravação original e as emendas. Isso levaria mais tempo, e poderia ocasionar erros. As regras sindicais estendiam-se a um raio de 500 milhas ao redor da cidade de Nova Iorque. Mesmo morando dentro desse perímetro, Kazdin fazia as emendas em seu próprio estúdio, segundo ele, devido à flexibilidade de horário, economia de tempo ao fazer as tarefas sozinho, e economia para a empresa (Kazdin, 1989).

Para que Gould pudesse ouvir a versão final (após as emendas terem sido feitas), Kazdin levava a fita para o escritório da *Columbia* em Nova Iorque e o áudio era transmitido por linhas de ligação de áudio para o escritório de Toronto, onde era gravado. Uma cópia dessa gravação era entregue a Gould para que ele a avaliasse. Posteriormente, Kazdin ligaria para ele apresentando mais uma vez a peça gravada e ambos discutiriam detalhes relacionados ao andamento e volume. Essa foi a forma com que Gould aprovou a versão final de suas gravações por muitos anos (Kazdin, 1989; Broesche, 2015).

A colaboração de quinze anos entre Gould e Kazdin terminou em dezembro de 1979, e o pianista teve de finalizar as gravações atuando como produtor de seu próprio

disco. O prédio onde ficava o auditório *Eaton* foi vendido, e não pôde mais ser usado como estúdio de gravação. Por isso, em 13 de outubro de 1980, Gould voltou a gravar nos estúdios da *Columbia* em Nova Iorque com o engenheiro de áudio Samuel H. Carter (1925-2012), sendo que o próprio pianista ficou à frente das sessões de gravação e tomou todas as decisões de pós-produção. Em 1981, ele realizou a segunda gravação das *Variações Goldberg*, dessa vez com equipamento digital. Além de gravar com equipamentos digitais no estúdio da *Columbia*, Gould gravou, também, no estúdio A da RCA<sup>39</sup> em Nova Iorque (Broesche, 2015; Bazzana, 2003).

A descrição feita anteriormente sobre a atuação de Kazdin nas gravações de Gould mostra a delimitação do papel desempenhado por cada profissional dentro do âmbito da gravação. Ao compararmos o cenário profissional da gravação dos anos de 1960 e 1970 com o atual, notamos uma diferença substancial no que diz respeito à flexibilidade da atuação do músico na área da gravação. Para melhor fundamentar o estudo do profissional que transita entre as esferas da performance e da gravação, buscamos entender o conceito de audiomusicista, que é desenvolvido por Daniel Tápia (2018). Observamos que as ações de Gould em suas experimentações no ambiente de estúdio se assemelham à descrição realizada por Tápia sobre a noção de audiomusicista.

Na verdade, o audiomusicista se insere dentro do contexto do audiomusical, definido por Tápia como “um recurso formado por um conjunto de elaborações criativas sobre o som e a tecnologia aplicada a ele que faz parte do espectro de parâmetros da música e, ao mesmo tempo, tem condição autônoma de atuação e percepção nesse contexto” (Tápia, 2018, p. 39).

Tápia observa que as diversas funções dentro do processo de produção musical se entremeiam nas etapas que compõem o áudio musical, por isso, as figuras como o(a) engenheiro(a) de som ou, o(a) audiomusicista, o(a) arranjador(a), o(a) produtor(a) musical e o(a) instrumentista, frequentemente, são confundidas: “Não apenas porque uma mesma pessoa possa realizar tudo - como, aliás, é a tendência atual -, mas porque as fronteiras entre algumas funções não são sempre nítidas, estando as atuações entremeadas” (Tápia, 2021, p. 185). Um exemplo que mostra um pouco dessa maleabilidade entre as fronteiras de algumas funções é dado por Kazdin (1989), quando

---

<sup>39</sup> *Radio Corporation of America.*

afirma que a escolha das tomadas de gravação para a montagem da versão final era uma função designada ao produtor musical, embora, segundo o autor, só o próprio Gould pudesse realizar essa tarefa.

Tápia ressalta a importância de que o audiomusicista seja versado, ao mesmo tempo, nos recursos estruturais básicos de seu contexto (no caso de Gould, o piano) e nas especialidades do audiomusical como recurso destacado (Tápia, 2018). Embora a pesquisa sobre o audiomusicista e o audiomusical seja recente, percebemos que o trabalho que Gould desenvolvia já nos anos 1970 pode ser visto hoje como sendo a atuação de um audiomusicista. Tápia, assim difere os termos audiomusical e audiomusicista:

o primeiro trata especificamente da disciplina formada a partir da descrição dos processos ligados a esse tipo de elaboração sobre o som (podendo, assim como sugere este trabalho, fazer parte da formação de qualquer músico por sua imensa influência sobre os processos criativos), e o segundo trata do músico que, altamente especializado na disciplina, a instrumentaliza e conduz sua performance (Tápia, 2018, p. 40).

Dentre as quatro possibilidades propostas por Tápia para a construção do parâmetro estético-composicional, cremos que o lugar onde o trabalho de Gould com a gravação se situa é na interligação entre o segundo e o terceiro casos. No segundo caso,

cabará ao audiomusicista (ou ao orquestrador/arranjador) criar um prospecto adequado ao reflexo artístico do material original, recriando-o a partir de suas próprias características intrínsecas em uma relação cooperativa. Em outras palavras, esse músico deverá ser capaz de analisar o material a ele apresentado, a fim de compreender a quais elementos estruturais servirá uma abordagem funcional e a quais servirá uma abordagem criativa e, assim, delinear sua atuação de forma fluida e congruente com a concepção original, acrescentando seu próprio processo criativo ao resultado final em medida determinada (Tápia, 2018, p. 101).

Entendemos que o trabalho de Gould pode se encaixar nesse caso porque, como veremos no terceiro capítulo, ele procurou (baseando-se no material original, a partitura) recriar a obra, dando-lhe o aspecto da dimensão espacial. Já no terceiro caso,

em que se procurará estabelecer uma relação de aplicação de uma proposição artística ao material original, cabará ao audiomusicista (ou ao orquestrador/arranjador, nosso exemplo de comparação), possivelmente posicionando seu recurso como protagonista, recriar os pilares da obra a partir de sua própria concepção, promovendo a formação de uma comunicação expressiva inteiramente nova e, possivelmente, dotada de autonomia parcial. Em outras palavras, o material original servirá como ponto de partida criativo para o estabelecimento de um pensamento musical agregado e interdependente, que resultará em produto absolutamente novo, sem que necessariamente este represente de alguma forma a concepção criativa

original, mas sim se expresse de forma coerente na concepção artística adotada a posteriori (Tápia, 2018, p. 102-103).

A situação apresentada no terceiro caso tipifica o trabalho realizado por Gould na orquestração acústica. No caso de Gould, o material original é a partitura, e o pensamento musical agregado e interdependente, é espacialização do som: um recurso não prescrito na partitura. Quanto às outras técnicas empregadas por Gould como, o *overdubbing*, emendas e, mesmo, as obras onde ele inseriu alterações na partitura, é possível percebê-las como propostas que buscam apresentar uma sonoridade proveniente do ambiente de estúdio, o que pode caracterizar uma concepção criativa original.

#### 1.4 A GRAVAÇÃO MUSICAL DE GOULD NA PERSPECTIVA DA TEORIA DAS MÚSICAS AUDIOTÁTEIS: CODIFICAÇÃO NEOAURÁTICA PRIMÁRIA E SECUNDÁRIA

Na expectativa de ampliar os referenciais teóricos utilizados como base para discussões que serão levantadas nos próximos capítulos, consideraremos à luz da TMA, a perspectiva de percepção dos fenômenos ligados à gravação. A TMA, como vimos na introdução desta dissertação, possui algumas categorias inovativas, e a que mais se adequa à compreensão dos processos envolvidos na prática de Gould é a categoria denominada codificação neoaurática, pois trata de aspectos relacionados à gravação e edição.

A música audiotátil é permeada pela influência formativa/cognitiva do *medium* de gravação fonográfico. Caporaletti diferencia a noção de codificação neo-aurática da ideia da perda da aura na era da reprodutibilidade mecânica (teorizada por Walter Benjamin em 1936), ao propor que embora haja a reprodução massiva da obra de arte,

o princípio audiotátil encontra no registro fonográfico os meios para a fixação de índices significativos de qualidades processuais/fenomenais, construindo, assim, um novo modelo de “auraticidade” através meios tecnológicos para essas formações musicais (Caporaletti, 2015, p. 240).

Um outro modo de ver a questão da auraticidade é exposto por Abraão Nogueira, ao colocar que, a “reprodução técnica do som e aura musical, (...) passam a se harmonizar e fazer parte de um mesmo procedimento artístico: a criação. As possibilidades da criação são ampliadas em sintonia com os múltiplos recursos da reprodução técnica do som”

(Nogueira, 2022, p. 92). Para Broesche, o estúdio é o local onde pode-se construir a aura da obra musical, já que, segundo o autor, ela não está atrelada à apresentação ao vivo.

A poética de Gould consegue inverter a preocupação comum com a perda de aura. Para Gould, é a sala de concertos que ameaça nossa conexão íntima com as obras musicais e é o estúdio de gravação que tem potencial para compensar essas perdas. A aura da obra de arte não reside na sua apresentação ao vivo, mas na sua perfeição como uma obra eterna. Assim, se a aura for perdida, pouco ou nada terá a ver com a reprodução mecânica. A aura da obra de arte - ameaçada pelas imagens que distraem e pelo som ruim de uma típica sala de concertos - pode ser recuperada pela pureza sonora do estúdio de gravação. Há uma intimidade nas distâncias percorridas quando se coloca a agulha num disco bem trabalhado. Gould joga seu trunfo; a aura não está no momento da performance, mas na própria obra (Broesche, 2015, p. 129).

Em um primeiro momento, Caporaletti (2015) descreve o fenômeno decorrente da possibilidade de gravação do músico que transforma sua performance em um texto objetificado. O autor adota um critério cognitivo que é estabelecido a partir de uma consciência histórico-antropológica gerada pela fonofixação. Em termos de antropologia do texto musical gravado, pode-se ter consequências cognitivas e axiológicas/estéticas relevantes. Em termos práticos, isso quer dizer que o músico passa a utilizar a gravação musical como a própria obra, além de ser reconhecido artisticamente por meio dela. Com isso, o momento do surgimento da codificação neo-aurática na história da música se dá durante o período da realização dos primeiros registros de música no final do século XIX e início do século XX.

Caporaletti (2015) aponta que, na fase estésica do evento da gravação, houve a subversão da integridade diacrônica, isto é, a obra que só podia ser ouvida no momento de sua execução, passou a estar disponível a qualquer momento por meio da gravação. Segundo Caporaletti (2015), devido ao fato de nesse primeiro momento histórico a função da gravação ser apenas o registro da obra musical, essa fase é denominada de codificação neo-aurática primária. Uma das características da codificação neo-aurática primária (CNA<sup>40</sup>) é o esquema conceitual diádico, isto é, a tensão entre composição e performance. Sendo assim, a gravação tem a função de captar o aspecto alográfico<sup>41</sup> da obra, ou seja, a interpretação baseada na partitura tal como o autor a escreveu. Caporaletti (2015) ressalta

---

<sup>40</sup> codificação neo-aurática.

<sup>41</sup> Por outro lado, nessa primeira fase da gravação, o aspecto autográfico (no qual, o intérprete atua na execução da obra com autonomia que o qualifica como autor) é uma característica do *jazz*.

que, nessa primeira fase, ocorre a distinção entre a obra gravada e a apresentação ao vivo, já que a gravação permanece inalterada ao longo do tempo.

A reflexão, a seguir, se refere à colocação de Caporaletti a respeito da inalterabilidade da obra gravada. O autor estabelece uma correlação entre a impossibilidade de edições (na primeira fase da gravação) e o esquema conceitual diádico, no qual, o intérprete busca seguir a partitura. Caporaletti (2015) afirma que “o esquema conceitual diádico desencorajou a busca por dispositivos que subvertessem a integridade diacrônica na fase poiética<sup>42</sup>, dada a desvalorização da potencialidade estética desta prática, trazida pelo modelo cognitivo diádico” (Caporaletti, 2015, p. 245).

Como a afirmação acima, provavelmente, se refira às gravações feitas em gramofone, podemos presumir que a força do modelo cognitivo diádico não tenha sido absoluta a ponto de fazer com que os pianistas não desejassem editar suas gravações. Como veremos nos próximos parágrafos, nas gravações feitas em pianolas, algumas edições foram necessárias para que as dinâmicas e a pedalização fossem registradas e, outras edições, como no caso da correção de notas, foram feitas atendendo a pedidos dos próprios pianistas, e sob a supervisão deles.

O autor escreve, também, sobre a “*reprodutibilidade* de um dado desempenho, em linha com o esquema conceitual diádico tradicional, em que a performance garante a identidade ontológica da obra de arte” (Caporaletti, 2015, p. 245). Embora Caporaletti enfatize que o esquema conceitual diádico tradicional se caracterize pela fidelidade do intérprete à obra, veremos que, especificamente, na música destinada ao piano, houve liberdade do intérprete em relação à partitura. As gravações em pianola, em sua maioria, datando da primeira década do século XX atestam que, mesmo que não houvesse recursos para se alterar a integridade diacrônica de uma obra nessa primeira fase histórica da gravação, o modelo cognitivo diádico proporcionava uma considerável flexibilidade que era parte essencial da relação do intérprete com a obra musical.

Sobre a impossibilidade de se fazer edições na primeira fase da codificação neaurática, Caporaletti (2015) afirma que, “na verdade, por razões históricas e contingências tecnológicas, não havia nenhuma maneira artisticamente válida de interferir a diacronicidade interna de uma performance musical” (Caporaletti, 2015, p. 245). Embora

---

<sup>42</sup> Poiética: palavra de origem grega que significa a arte (técnica) de produzir, de criar (Santos, 1963, p. 1110).

a realização de emendas não fosse possível nesse primeiro momento da gravação, um tipo de edição bastante rudimentar era possível nas gravações feitas em pianolas: desde a correção de notas até a inserção dos efeitos de dinâmica e pedalização (Costa, 2012).

Segundo Neal Peres da Costa, “a qualidade das gravações em pianolas era considerada superior àquelas feitas em gramofone” (*ibidem*, p. 26-27) e, “durante os primeiros trinta anos do século XX, as pianolas eram consideradas por muitos, mais satisfatórias para preservar a execução de pianistas reverenciados do que as gravações acústicas” (*ibidem*, p. 24). As referências sobre gravações que serão comentadas no segundo capítulo foram registradas em pianolas.

A codificação neo-aurática secundária surge a partir do momento em que se tem a possibilidade de adição de efeitos e gravações multipista no processo que ocorre após a gravação, denominado de pós-produção. Isso possibilita, (no caso da fita magnética, por exemplo), a subversão da integridade de uma obra pré-gravada, em um momento posterior à sua execução. Tal ação é entendida por Caporaletti como uma ação poética, que se assemelha às possibilidades criativas referentes à partitura<sup>43</sup>, porém, de forma mediada pela tecnologia.

Entendemos que a obra de Gould se situa no momento em que surge a codificação neo-aurática secundária, o que é um diferencial no âmbito das músicas audiotáteis. Temos, no caso dele, a aplicação da CNA em um tipo de música normalmente classificada como “música erudita”<sup>44</sup>. Sua prática criativa, portanto, está associada ao modelo característico da música erudita, que é a partitura.

Caporaletti (2019) tem como base os conceitos desenvolvidos por Nelson Goodman (1906-1998) sobre a diferenciação entre obra alográfica e autográfica. O autor pauta-se na definição, segundo a qual, em uma obra alográfica “a identificação de um

---

<sup>43</sup> Como o ato de copiar e colar motivos de uma partitura em outros locais dessa mesma peça, apagar trechos e adicionar mais vozes no momento da composição.

<sup>44</sup> “Música erudita ou Música clássica é o nome dado à principal variedade de música produzida ou enraizada nas tradições da música secular e litúrgica ocidental. Abrange um período amplo que vai aproximadamente do século IX até o presente e segue cânones preestabelecidos no decorrer da história da música. Apesar do nome que remete a algo do “passado” ou “antigo”, esta variedade de música é escrita também nos dias de hoje, por meio de compositores do século XXI que criam obras inéditas, originais e atuais. O termo só apareceu originalmente no início do século XIX, numa tentativa de se “canonizar” o período que vai de Bach até Beethoven como uma era de ouro. Na língua inglesa, a primeira referência ao termo foi registrada pelo *Oxford English Dictionary*, em cerca de 1836.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Portal:M%C3%BAsica\\_erudita/Introdu%C3%A7%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Portal:M%C3%BAsica_erudita/Introdu%C3%A7%C3%A3o) Acessado em: 16 ago. 2023.

objeto ou evento como uma instância da obra não depende de como ou quando ou por quem aquele objeto ou evento foi produzido” (Goodman *apud* Caporaletti, 2015, p. 239). Já, a obra autográfica se configura como tal, “somente se a distinção entre original e falsificação é significativa; ou melhor, se e somente se a mais exata duplicação do mesmo não conta como genuína” (Goodman *apud* Caporaletti, 2015, p. 239). O autor associa gêneros como o *jazz*, *rock* e *world music* à obra autográfica, porque o intérprete ou engenheiro de som que atua na interpretação ou mixagem das músicas imprime de tal modo suas características que é possível perceber “como ou quando ou por quem” as obras foram produzidas.

Apesar de Caporaletti não mencionar a possibilidade de a performance de uma música pertencente à tradição escrita ocidental ser tida como uma obra autográfica, notamos que as interpretações de Gould, desse tipo de música, se caracterizam por uma certa hibridez, já que (como veremos no segundo capítulo), as mudanças implementadas por ele na partitura são relevantes ao ponto de ele ser considerado um recompositor.<sup>45</sup> Com isso, podemos entender que ele se localiza em uma zona limítrofe entre o que se entende por autográfico (por causa de suas intervenções na obra) e alográfico (já que a obra ainda continua sendo reconhecível) em simultâneo.

Para Caporaletti (2015), o texto autográfico, isto é, a música interpretada pelo artista que a modificou suficientemente para que haja uma perceptível diferença entre sua versão e o original, é inscrita neoauraticamente no processo áudio (visual) da fonofixação. Na fenomenologia baseada no *medium* formativo audiotátil, o processamento do texto realizado pela gravação fonográfica desempenha um papel crucial. O texto a que o autor se refere pode ser tanto o que tem um plano composto previamente (com uma codificação aberta), como pode ser um que seja de natureza exclusivamente performativa.

O texto resultante do processo de fonofixação tem, segundo Caporaletti, um *status* comparável ao da “cristalização notacional típica da composição ‘escrita’ na autoria individualizada da tradição musical artística ocidental” (Caporaletti, 2015, p. 240), ou seja, a partitura. O autor associa a questão da escrita musical ao ideal de fidelidade à obra, ou *Werktreue*<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Bazzana (2003, p. 252).

<sup>46</sup> O tema da *Werktreue* será abordado no segundo capítulo.

## CAPÍTULO II - GLENN GOULD E SUA RELAÇÃO COM O AMBIENTE DE CONCERTO: A QUESTÃO DA MATRIZ VISIVA

### 2.1 WERKTREUE

A orquestração acústica proposta por Gould causou estranhamento em algumas pessoas, devido à mudança ocorrida na sonoridade da música gravada a que estavam acostumadas. Por outro lado, na área da performance, a ação de modificar a partitura não era algo inédito. Segundo Juha Mantere (2012), na música do século XIX predominava o aspecto performático: era mais importante que uma performance fosse única, pessoal e interessante, do que precisa e com notas perfeitas. O público deveria reconhecer na performance o aspecto musical e não a execução de uma partitura musical normativa.

A pesquisa empreendida por Costa (2012) identificou alguns mecanismos expressivos que se distanciaram da escrita contida na partitura, os quais foram adotados pelos pianistas da segunda metade do século XIX e início do século XX, tendo sido registrados, com o surgimento da gravação. Segundo o autor, “as primeiras gravações acústicas e as gravações de pianolas lançam luz sobre as tradições de performance dos últimos 150 anos, aproximadamente” (Costa, 2012, p. xxxviii).

Essas gravações revelam que a geração de pianistas anterior à era da gravação tinha uma relação de liberdade muito maior com a partitura, ao ponto de modificá-la, principalmente, em relação ao ritmo e andamento. Essa informação vai de encontro ao que afirma Caporaletti, ao se referir à música da tradição escrita da arte ocidental no período mencionado por Costa. Caporaletti especifica que, a delimitação cronológica a que ele se refere compreende “desde a práxis tonal até o modernismo, com referência específica ao período em que vigora o princípio da fidelidade à letra da partitura (ideal da *Werktreue*, de meados do século XIX a meados do século XX)” (Caporaletti, 2019, p. 16).

Segundo Goehr (1992, 1998), o termo *Werktreue* (que em alemão significa fidelidade à obra) estabelece uma nova relação entre a obra e a performance, e, ao mesmo tempo, entre o intérprete e o compositor. Segundo esse ideal, as performances e os intérpretes são, respectivamente, subservientes às obras e seus compositores. Alfred Brendel (2001, 2002) divide a questão da fidelidade em duas vertentes: *Werktreue*, que

ele define como o ideal de fidelidade por parte do intérprete às intenções do compositor, e *Texttreue*, que se refere à fidelidade ao texto ou à obra musical. O autor ressalta ainda que a ideia de fidelidade contida no conceito de *Werktreue* pode significar um excesso de confiança, uma “confiança cega, isto é, na autossuficiência da letra; confiança na noção de que o trabalho falará por si, enquanto o intérprete não interpõe sua personalidade” (Brendel, 2001, p. 36).

Costa (2012) analisou gravações realizadas por pianistas que viveram no período em que, segundo alguns autores, vigorou o conceito de *Werktreue*. Por meio dessas gravações, o autor identificou que vários aspectos da partitura como: ritmo, articulação e andamento, eram frequentemente alterados pelos pianistas da época. Notas eram retiradas ou acrescentadas, e acordes eram arpejados<sup>47</sup> sem que houvesse a indicação na partitura. O fato de a totalidade das gravações pesquisadas por Costa indicar algum tipo de modificação nos aspectos apresentados acima, denota que a adesão ao ideal da *Werktreue* não tenha sido unânime entre os pianistas.

Mantere (2012) reconhece que possa existir um conflito com a ideia que se tem do século XIX como sendo a época do surgimento da *Werktreue* e da ideia de interpretação musical como uma espécie de interpretação “exegética” das intenções do compositor. O autor suspeita que a estética da música da época ainda não tivesse uma influência normativa sobre a prática performática, tal como veio a ter, mais tarde. Para Mantere, a fidelidade (*Treue*) à obra (*Werk*), no século XIX, provavelmente, tenha sido mais evidenciada no espírito e pensamento dos músicos do que na própria prática de performance.

Dentro do âmbito da obra musical, o ideal de seguir fielmente a partitura cria uma tensão que,

(...) gira em torno da dicotomia inerente a todas as práticas culturais, entre os ideais que sustentam uma prática e as limitações da ação humana. Essa tensão é positiva. Ela nos diz que não podemos estipular que toda performance seja perfeitamente compatível com a partitura, apenas que é um ideal que cada performance o seja (Goehr, 1992, p. 100).

A partitura ocupa um lugar relevante na Teoria das Músicas Audiotáteis. Caporaletti (2019) lista alguns exemplos de posições teóricas específicas que são

<sup>47</sup> Arpejo ou harpejo (do italiano *arpeggio*: "à maneira de harpa") é a execução sucessiva das notas de um acorde. Enquanto, num acorde as notas são tocadas todas de uma vez, no arpejo essas mesmas notas são tocadas uma a uma. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arpejo> Acessado em: 27 set. 2023.

reexaminadas pela TMA (que ele vê como ideias que fazem parte da ciência normal musicológica), e inclui a partitura, afirmando que, na orientação pedagógica, o modelo teórico alográfico é o modelo que predomina, seja na função executiva ou didática.

O musicólogo cita a partitura entre as três grandes realidades culturais que são, geralmente, classificadas com base em critérios estilísticos, históricos ou sociológicos. Essas três realidades são: a música da tradição escrita da arte ocidental, as culturas musicais orais tradicionais, e os gêneros e repertórios da civilização eletrônica e tecnológica e da mídia de massa (*jazz, rock, pop, world music*) (Caporaletti, 2019). O apoio encontrado na TMA para este estudo sobre Gould pode ser exemplificado no trecho a seguir, no qual vemos que a interface que produz a música: o ser humano, pode ser mediada tanto pela corporeidade, quanto pela notação musical:

A TMA, entende a interface somática homem-música como um meio cognitivo que age sobretudo na fase poético-composicional ou imaginativa da música (e considere também o caso, no qual, essa interface não é mediada pela corporeidade, mas por um sistema exossomático como a notação musical ocidental) (Caporaletti, 2019, p. 21).

Dentro da divisão em categorias proposta pela TMA, a notação musical se insere na matriz visiva. A TMA tem na matriz visiva uma categoria que,

(...) se delineará como um núcleo de potencialidades midiáticas do tipo cognitivo, com repercussões sociais e antropológicas em complexos institucionais, econômicos, políticos, mesmo dentro das configurações disciplinares e subdisciplinares da própria musicologia (Caporaletti, 2019, p. 21).

A partir do trecho supracitado, podemos notar a amplitude de possibilidades da matriz visiva, e o quanto é possível discorrer sobre a relação de Gould com a partitura por meio da abordagem da TMA sobre esse tema. Para que possamos entender melhor o posicionamento de Gould a respeito da partitura e o uso que ele fez dela em estúdio, é necessário considerarmos a forma como o conceito sobre a notação musical foi sendo modificado ao longo do século XX.

Pelo fato de a partitura estar incluída na primeira realidade listada por Caporaletti (a música da tradição escrita da arte ocidental), é importante contrapormos o conceito de partitura (tendo como base o conceito de ideal de *Werktreue* adotado por Caporaletti) à pesquisa de Costa.

As alterações feitas por Gould, apesar de se situarem mais para a segunda metade do século XX (por conseguinte, após o período da *Werktreue*), também fogem à ideia de fidelidade à partitura. Na verdade, Caporaletti (2019) considera que a *Werktreue* tenha sido uma realidade durante todo o século XX, e ainda esteja em vigor. Portanto, Gould pode ser incluído entre os pianistas que se opuseram ao ideal de fidelidade à obra.

Ao comentar sobre Gould e a questão da *Werktreue*, Mantere afirma que o pianista não buscava a fidelidade ao autor:

*Werktreue* em resumo, refere-se à responsabilidade ética de um músico de exibir uma certa “fidelidade” às intenções do compositor em relação à sua obra musical, para interpretá-la como o compositor pretendia. Gould, é claro, não queria ter nada disso – ele muitas vezes deixou de lado os desejos de um compositor em sua busca por uma nova interpretação de uma obra (Mantere, 2012, p. 34).

A ideia de inflexibilidade atrelada à partitura é exposta por Caporaletti em alguns trechos da Introdução à Teoria das Músicas Audiotáteis. Em um deles, o autor se refere ao ideal da *Werktreue* como sendo “o princípio da adesão inevitável aos ditames da partitura: uma condição que não está presente, por exemplo, no *jazz* ‘escrito’ ou em muitas expressões da música acadêmica contemporânea” (Caporaletti, 2019, p. 44). Goehr também aborda o tema da *Werktreue*, e para a autora, “na prática da *Werktreue*, os intérpretes são obrigados a cumprir tão perfeitamente quanto possível as partituras totalmente anotadas dos compositores e interpretar fielmente os trabalhos que executam” (Goehr, 1998, p. 139).

É fato que, a partitura não dispõe das mesmas condições que o *jazz* escrito ou a música acadêmica contemporânea (gêneros musicais aos quais Caporaletti a compara), mas, certamente, a forma como os pianistas entendiam a partitura no período apontado por Caporaletti como o da *Werktreue*, confronta a ideia de fidelidade absoluta à partitura. Costa, ao comentar sobre esse período, conclui que:

Para se chegar ao entendimento sobre o que a notação musical significava para compositores e intérpretes do final do século XIX, devemos aceitar que os músicos mais admirados da época abordavam a estética da performance a partir de uma perspectiva muito diferente daquela dos músicos de hoje. Tal conhecimento sugere que um estilo historicamente informado de performance para qualquer repertório, tempo ou lugar requer mais do que apenas tocar pela partitura. Requer bastante imaginação e leitura nas entrelinhas (Costa, 2012, p. 310).

No excerto acima, Costa enfatiza que, a notação musical tinha para os músicos do final do século XIX (isto é, dentro do período da *Werktreue*) um significado diferente do que tem para nós hoje, o que impactava a estética da performance à época. Em outro trecho, ao se referir à “música ocidental da arte da tradição escrita - na varredura cronológica do século XVIII até a primeira metade do século XX”, Caporaletti explica que essa música é a

(...) música ocidental entendida, reafirmamos, como tradição instrumental da arte alemã, com referência ao tempo em que se afirma o status nomológico da partitura, o ideal de adesão ao ditado notacional (o ideal da *Werktreue*) desde meados do século XIX até às correntes modernistas (Caporaletti, 2019, p. 75).

Outros autores, também, discorrem sobre a questão da fidelidade à obra musical. Goehr (1992) enfatiza que, mesmo havendo um ideal, a execução musical sempre estará de certa forma distanciada do mesmo:

Reconhecer que algo é um ideal significa que raramente ou nunca é perfeitamente realizado, mas isso não prejudica sua existência e força de forma alguma. Se o cumprimento perfeito é um ideal da prática musical, também não pode ser um pré-requisito para a individualização da performance. Vê-lo como tal seria exigir muito da prática; seria superdeterminá-lo. Em outras palavras, seria um erro especificar o cumprimento perfeito como condição de identidade para a execução de uma obra musical (Goehr, 1992, p. 100).

Um dos objetivos do estudo realizado por Costa foi selecionar textos (descrevendo interpretações) e partituras (contendo anotações) dos pianistas da segunda metade do século XIX para, então, compará-los com suas próprias gravações. O autor observou que, há discrepâncias entre a autodescrição das interpretações desses pianistas e as gravações realizadas por eles mesmos. Com isso, ele concluiu que há diferenças substanciais entre a execução musical e a partitura no período pesquisado por ele:

O fato é que muitos dos recursos empregados por esses primeiros pianistas e a maneira pela qual eles os empregaram, não serão claramente discerníveis de textos escritos contemporâneos, nem de suas partituras. E se as tradições musicais dos pianistas do final do século XIX capturadas em gravações parecem surpreendentes para nós agora, é mais do que provável que estilos anteriores - particularmente de pianistas consagrados - seriam ainda mais (Costa, 2012, p. 310).

Goehr situa a partitura na posição de um ideal, que não, necessariamente, precisa ser atingido plenamente:

Prefiro uma descrição que admita a existência primeiro de um ideal, um ideal que diz que a partitura deve ser a mais precisa possível, e depois de uma prática, uma prática na qual o ideal nunca é totalmente cumprido, mas ainda assim, funções. Se for um ideal, não podemos concluir que a notação perfeita seja um pré-requisito para o funcionamento da partitura, assim como não podemos concluir que o cumprimento perfeito seja um pré-requisito para a produção da performance. E assim como podemos então perguntar como a individualização da performance funciona sem esse pré-requisito, podemos perguntar como as partituras conseguem cumprir sua função apesar da inevitável falha da precisão da notação. Como no caso das performances, uma história adequada apela para uma compreensão complexa e institucional da música (Goehr, 1992, p. 101).

O ponto que destacamos é que, o ideal de seguir a partitura, especificamente no período mencionado por Caporaletti (2019, 2014), deixou de ser alcançado, não, por questões ligadas à falibilidade humana ou da partitura, ou ainda, devido à individualidade de cada intérprete, mas, por uma ação espontânea dos próprios pianistas, ao mudarem o que estava escrito (atitude que foi mais tarde repetida por Gould, porém, com outros objetivos e, de outra forma).

A gravação é, ainda, um fator diferencial entre Gould e os pianistas românticos, pois, para eles, as alterações na partitura eram idealizadas para apresentações em salas de música, teatros, etc, e foram, apenas, registradas pelos equipamentos de gravação, isto é, não foram realizadas tendo em vista uma estética que levasse em conta os recursos exclusivos do registro sonoro. Para Gould, parte das alterações feitas em partituras se deveu a questões interpretativas e, parte, a fatores ligados à gravação. Alguns dos efeitos que ele incluiu em suas gravações só foram possíveis devido à gravação, como por exemplo, o *overdubbing* e a orquestração acústica (técnicas de gravação que veremos no terceiro capítulo).

Segundo Costa (2012), grande parte do treinamento dado aos músicos durante o século XX foi e, ainda é baseado na premissa de que a música pós-barroca tem seu significado atrelado à notação. O papel da educação musical parece ser o ponto de convergência entre Costa e Caporaletti, pois os dois autores apontam a formação do músico nas escolas, conservatórios e universidades como um fator que contribui para que o intérprete esteja vinculado à partitura.

Na citação a seguir, Caporaletti mostra a relação entre o ideal de fidelidade à obra, (no caso, a partitura) e o ensino dos conservatórios de música:

Lembramos que, aqui, estamos nos referindo à cultura musical do chamado ideal da *Werktreue*, portanto de meados do século XIX até o século XX, o

modernismo atribuiu um valor sagrado ao ditado da partitura. Esta ideologia é hoje, contudo, transmigrada para a didática musical de conservatório, contribuindo para prejudicar as habilidades de criação em tempo real dos alunos da tradição clássica (Caporaletti, 2014, p. 61).

Mais uma vez, notamos que a afirmação de Caporaletti sobre o ideal de fidelidade à obra ter ocorrido a partir da metade do século XIX, contrasta com a pesquisa desenvolvida por Costa. Durante a primeira metade do século XX, afirma Costa (2012), músicos e professores de música insistiam na questão da rejeição de “velhos hábitos” de antigos intérpretes, que eram condenados por tomarem liberdades indevidas em relação à notação do compositor. Essas “liberdades indevidas” (que se referem, portanto, aos pianistas da geração anterior, isto é, da *Werktreue*) são uma indicação de que a fidelidade à obra não tenha sido um movimento coeso, ao ponto de, hoje, diversos autores se referirem a esse período como se a *Werktreue* tivesse tido a completa adesão por parte dos músicos. O que podemos concluir, comparando os dois autores é que, pelo menos, em relação às práticas musicais ligadas ao piano não houve, de forma congruente, a fidelidade à partitura no período que abrange a segunda metade do século XIX.

Na primeira metade do século XX, estabeleceu-se, segundo Costa (2012), uma nova era estética, na qual a observação consciente da notação do compositor era uma regra fundamental de bom gosto. O autor acredita que, dentre os vários fatores que contribuíram para essa transformação radical no âmbito da performance musical, a gravação tenha sido um dos mais importantes, fazendo com que os músicos,

(...) cientes de que seriam permanentemente representados por um único desempenho, tornaram-se cada vez mais preocupados em evitar a potencial carga de desrespeito ao texto do compositor, principalmente no que diz respeito aos valores das notas, tempo, flexibilidade e precisão vertical (Costa, 2012, p. 10).

Costa (2012) conclui que, os pianistas mudaram a maneira de interpretar a partitura devido à responsabilidade que a gravação, (uma forma de perpetuação de suas interpretações), trouxe sobre eles. O autor aborda, ainda, a questão da diferença entre a execução musical em dois ambientes distintos:

Na sala de concertos, desvios da letra estrita da partitura anotada, que diferem de performance para performance, dissipam-se assim que são ouvidos; mas em uma gravação, essas nuances criativas e gestos tornam-se fossilizados, resultando na perda de sua espontaneidade essencial (Costa, 2012, p. 10).

Fernando Iazzetta aponta as vantagens proporcionadas pela gravação em comparação com uma apresentação ao vivo:

Os fonógrafos e gramofones vão permitir uma escuta quase cirúrgica da música em que cada detalhe pode ser analisado e avaliado pelo ouvido. Se na apresentação ao vivo dependemos de nossa atenção e de nossa memória para perceber a música, com a gravação a situação é completamente diferente. (Iazzetta, 2012, p. 13).

O autor observa que a fonografia é, para a escuta, antes de tudo, uma ferramenta do tempo, isto é, por meio dela, é possível reter na memória um trecho que acaba de ser executado, refletir sobre ele, guardá-lo tanto tempo quanto pudermos sem nos preocuparmos com distrações momentâneas.

Como notado por Iazzetta, a condição efêmera, que fazia com que a música se dissolvesse à medida que ia acontecendo, é revertida por meio da gravação.

Os meios de gravação e reprodução permitem o controle total do fluxo musical no tempo. Pode-se, não apenas, reproduzir a música realizada anteriormente, mas também repeti-la indefinidamente. A continuidade do discurso pode ser interrompida a qualquer momento e retomada quando se deseje (Iazzetta, 2012, p. 13).

Observamos que, o mesmo recurso da gravação que compeliu os pianistas da primeira metade do século XX a se aterem à partitura foi, para Gould, ao mesmo tempo, um fator motivador para que ele modificasse o que estava registrado nela. Ele revelou a Burton (2017b) entender que todas as declarações básicas sobre o repertório da música erudita já haviam sido feitas para a posteridade, então, tudo o que restava a fazer era tentar, de alguma forma, contornar essa situação e achar uma justificativa que fosse, de alguma forma, diferente e correta. Mesmo que uma ideia não fizesse sentido, dever-se-ia investigá-la. Gould sugeriu que as tentativas de se fazer algo diferente eram válidas, mesmo que não fizessem sentido.

Enquanto os pianistas da primeira metade do século XX reagiram à gravação aumentando o nível de fidelidade à partitura, Gould teve uma reação oposta. Quando perguntado por Burton, sobre o que achava da recomposição de peças musicais, respondeu que recompor era a única coisa que havia sido deixada para os intérpretes em tempos de super técnicas de gravação, super artistas de gravação e super engenheiros de gravação (Burton, 2017b).

No contexto em que a fidelidade à partitura havia se tornado uma norma, a figura de Gould se destacou em relação à grande maioria dos pianistas, à época. Bazzana descreve o posicionamento de Gould em relação à partitura:

Às vezes, porém, ele confessava não ter ideia de como uma peça, geralmente, era executada, e ele obviamente não se importava: seu objetivo era tocar tudo como se não existisse nenhuma tradição. Ele ofereceu interpretações intencionalmente tendenciosas, passando a obra pelo prisma de sua própria sensibilidade estética para ver o que o processo poderia render. Ele negou que uma interpretação ideal, abrangente e permanentemente válida fosse sempre possível ou mesmo desejável, e ele não teve nenhum problema em deixar de lado alguns aspectos ou possibilidades de uma obra para iluminar outros (Bazzana, 2003, p. 250).

O conceito de Gould sobre a interpretação parece ir ao encontro do questionamento feito por Luigi Pareyson:

A obra de arte exige execução, mas qual? Existe apenas uma execução correta ou existem muitas execuções possíveis? E se são muitas, como é que pode acontecer que sua multiplicidade e diversidade não comprometa a unidade e a identidade da obra executada (Pareyson, 1988, p. 215)?

Mesmo em um trabalho de pesquisa que data do final do século XX, como o de Guilherme Barros (1998), podemos perceber que as gravações ainda são apontadas como uma grande influência sobre os pianistas. O autor apresenta o relato do pianista Luiz de Moura Castro (1942-) sobre a relação entre a formação deficiente do intérprete e a situação do mercado mundial da música clássica à época. Nesse depoimento, o pianista destaca a falta de personalidade ou opinião por parte dos intérpretes.

Moura Castro (*apud* Barros, 1998) acredita que a opinião desses intérpretes seja feita de uma coleção de clichês ditos por professores de conservatórios que, em sua opinião, também são muito medíocres. O resultado, de acordo com o pianista, é uma produção mediana, e não de alto nível. Além da questão da formação, Moura Castro aponta para a influência das gravações sobre os pianistas, quando estes comparam suas execuções com as que ouvem em discos:

Eu acho que o intérprete de hoje, por uma mania de perfeição, de técnica e de comparação com o disco, está passando um tempo muito grande ocupado com isso, em vez de se ocupar com outras coisas, que na minha opinião são bem mais importantes. E ao mesmo tempo, essa dita perfeição, até que ponto ela é útil? Eu me pergunto muitas vezes se não se está sacrificando, por uma perfeição de acabamento desse tipo, a própria essência da música (Barros, 1998, p. 67).

Na declaração de Moura Castro percebemos sua preocupação com o fato de os pianistas terem as gravações como referência, e ao mesmo tempo, perderem a noção do que é essencial na música.

Um outro pianista que tem seu depoimento registrado por Barros é Heitor Alimonda (1922-2002), que faz uma análise das várias transformações ocorridas na atuação profissional do pianista. Alimonda cita o exemplo do pianista Arthur Rubinstein (1887-1982), que, por sua vez, descreve o processo de transformação do músico erudito a partir do final do século XIX:

Rubinstein, numa entrevista disse o seguinte: - "Eu pertenço a três gerações de pianistas: a primeira, que tinha a obrigação de modificar tudo o que estava escrito; a segunda, que começou a procurar melhorar e não estudou suficientemente." E é verdade, a vida do Rubinstein foi assim, primeiro ele improvisava sobre as músicas que ele tinha que tocar; segundo ele sempre tocou muito mal pianisticamente até uma determinada época da sua vida; e à terceira geração, ele se refere assim: - "Eu ouvi falar de um sujeito que não erra nenhuma nota. Um tal de Horowitz." O que foi que ele [Rubinstein] fez nessa época? Parou de tocar, alugou uma casinha na Suíça, botou um piano na garagem e ficou três anos estudando. Limpando. Passou três anos fazendo a "limpeza" absoluta de tudo que ele tocava. Ninguém tocava o que estava escrito não. Aos poucos é que veio vindo essa coisa do pianista que obedece ao que está escrito (Alimonda *apud* Barros, 1998, p. 65).

Apesar de considerar o depoimento de Rubinstein, mencionado por Alimonda "um tanto quanto anedótico", Barros (1998) conclui que os principais resultados do processo de transformação do músico erudito nos últimos cem anos são o compromisso de fidelidade ao texto e o aprimoramento técnico da execução.

O próprio Rubinstein relata que, ao interpretar o estudo Op. 25 No. 11 de Chopin em um concerto de gala em Paris, a parte da mão esquerda foi tocada por ele com o vigor característico desse estudo, porém, na parte destinada à mão direita não havia uma única nota correta. Mesmo assim, ao final da execução, ele recebeu aplausos e elogios (Rubinstein, 2019)<sup>48</sup>. Esse depoimento reforça o comentário feito por Alimonda anteriormente.

De acordo com Barros (1998), as consequências do aprimoramento técnico da execução e do processo de fidelidade ao texto são: de um lado, o retorno da beleza original a várias obras que vinham sendo deturpadas pelas releituras dos intérpretes românticos,

---

<sup>48</sup> Rubinstein (2019) de 8:50 a 10:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3H7nzTLVksU>  
Acessado em: 16 jan. 2024.

e, por outro lado, a destruição de obras por parte dos intérpretes do final do século XX. Esses intérpretes, segundo o autor, confundem perfeição com omissão: não interpretam no sentido mais completo da palavra, limitam-se a repetir aquilo que está escrito na partitura isentando-se de qualquer contribuição significativa.

Barros conclui então que, “o resultado final, não pode ser chamado de interpretação, uma vez que, a interpretação implica num profundo relacionamento do intérprete com a obra - ele se compromete a transmitir o seu modo de ver aquela obra - e para tanto é preciso entendê-la profundamente” (Barros, 1998, p. 65). Nota-se no posicionamento de Barros que, a fidelidade à partitura não deve significar a isenção de uma contribuição significativa por parte do intérprete.

Na concepção de Robert Philip (2004), um outro fator que impactou a forma como a partitura passou a ser vista foi o surgimento das edições *Urtext* na primeira metade do século XX. A edição *Urtext* é uma versão impressa cujo objetivo é reproduzir o texto original do compositor, tão próximo quanto possível da exatidão, sem introduzir qualquer material ou alteração. Esse tipo de proposta editorial, segundo Philip (2004), encorajou a tendência a uma interpretação mais objetiva e literal das notas, livre de “distorções”. O movimento pró *Urtext* caracterizou um elemento a mais na questão do distanciamento dos recursos interpretativos utilizados até o início do século XX, os quais passaram a ser rejeitados, pois, poderiam colocar em risco a coordenação acurada (Philip, 2004).

Ainda, segundo Philip (2004), a proposta da edição *Urtext* (que é, segundo o autor, um tipo de edição que se propõe a corrigir erros e remover mal-entendidos sobre o que os compositores realmente escreveram), levou estudiosos e músicos, a partir da metade do século XX, a pensarem que o principal trabalho do intérprete fosse fazer uma leitura precisa do texto musical. Vimos, anteriormente, que no início do século XX ocorre a mudança estética que valoriza a fidelidade à partitura, e logo após, surge a edição *Urtext*. Esses dois eventos em sequência indicam que, a busca pela fidelidade à partitura (tanto nas práticas performáticas quanto nas edições das partituras), pode se configurar em uma reação ao cenário existente nas décadas anteriores, isto é, a infidelidade à partitura.

O surgimento da edição *Urtext*, segundo Philip (2004), alimentou o movimento em torno da utilização de instrumentos de época, o qual, se acelerou a partir da década de 1960, encorajando a visão de que, muito da tradição interpretativa do início do século XX fosse suspeito. Gould era contrário às opiniões a favor da performance histórica, segundo a qual a autoridade de uma interpretação depende das intenções ou interpretações do

autor. Ele rejeitava a ideia de autenticidade no sentido de fidelidade à partitura (Bazzana, 1997).

Além dos fatores mencionados anteriormente (a mudança estética que passou a priorizar a fidelidade à partitura<sup>49</sup>, o surgimento da gravação, da edição *Urtext* e do movimento em torno da performance historicamente infomada), Brendel (2001) aponta o afastamento do tonalismo nas composições, como um fator que tenha contribuído para o declínio da liberdade do intérprete em relação à partitura. Segundo o autor, “quando não se podia mais compor ou improvisar cadenzas ‘modernas’ para concertos de piano clássico, a prática de interpretar obras clássicas de uma maneira ‘moderna’ também se tornou obsoleta. A inocente segurança do virtuoso se foi - um desenvolvimento revolucionário, de fato” (Brendel, 2001, p. 37). Ao observarmos os fatores listados acima, é possível perceber que, a busca pela fidelidade à partitura a partir do início do século XX pode ser vista como uma contrarreação ao cenário musical existente na segunda metade do século XIX, no qual prevaleceu a liberdade do intérprete perante a partitura.

A relação de Gould com a partitura mostrou-se bastante flexível ao longo de sua carreira. De acordo com Bazzana (2003), o pianista se sentia à vontade para empreender experimentos criativos com a música a ser interpretada, moldando-a de acordo com seu ponto de vista. Ele optou por imprimir uma imagem idiossincrática ao repertório já impregnado de tradições interpretativas. Tanto as peças lentas quanto as rápidas, eram tocadas por ele em andamentos extremos. Os aspectos modificados por ele na partitura foram: a textura, a dinâmica, o fraseado, a ornamentação, articulação, notas e ritmos. E ainda, segundo o autor, se ele chegasse a tocar alguma peça de uma maneira convencional, é porque havia chegado àquela conclusão, somente, após ter considerado outras opções.

Bazzana (1997) pressupõe que as Sonatas Op. 81a e Op. 101 de Beethoven, obras que Gould admirava, provavelmente não tenham sido gravadas por ele, devido à inexistência de um ponto de vista especial que justificasse fazer uma nova gravação. O critério seguido por Gould de só gravar uma peça em que pudesse fazer algo diferente do que já havia sido feito antes, parece congruir com o relato de Kazdin (1989) de que, em 1970, após gravar Sonata Op. 23 de Alexander Scriabin (1872-1915), Gould planejou registrar em estúdio a série completa das Sonatas do compositor (inclusive, com a técnica

---

<sup>49</sup> Ocorrida por volta de 1920.

da orquestração acústica). Porém, quando soube que o ciclo já havia sido lançado pelas pianistas Hilde Somer (1930- 1979) e Ruth Laredo (1937-2005), desistiu da ideia, gravando após isso, somente a Sonata Op. 53.

Por outro lado, Bazzana (1997) observa que Gould dedicou um tempo considerável à gravação de obras como: a *Sonata Op. 57* (A passionata), de Beethoven, a *Sonata Op. 58*, de Chopin e algumas das últimas sonatas de Mozart (1756-1791), que eram obras sobre as quais ele tinha uma opinião desfavorável, mas que, ao mesmo tempo, achava necessário acrescentar um ponto interpretativo significativo. Essa busca pela originalidade nas interpretações é, basicamente, o que Eco (2016) conceitua como estilo:

O estilo é o ‘modo de formar’, pessoal, irrepitível, característico; o rastro reconhecível que a pessoa deixa na obra e coincide com o modo como a obra é formada. Portanto, a pessoa se forma na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objeto físico (Eco, 2016, p. 29).

Podemos depreender que, a atitude de Gould, ao mudar elementos da partitura, e mesmo, sua proposta de criar a orquestração acústica, só tenha causado estranheza em algumas pessoas porque, àquela altura do século XX, a prática de se modificar a partitura, como havia sido no final do século XIX, não era algo usual. Nesse contexto, as alterações feitas por ele seriam recebidas pelo público com maior frieza ou, até mesmo, com aversão.

Bazzana (1997) adjetiva as interpretações de Gould como extremas, e elas se constituem, segundo o autor, em um esforço para realinhar categorias e padrões aceitos pelo público, e ao mesmo tempo, levar os ouvintes a expandirem suas fronteiras estéticas. Vários críticos, segundo o autor, observaram que as intromissões criativas de Gould, que ele denominou “distorções deliberadas do texto” tendiam a ser maiores em obras canônicas, como as de Mozart e Beethoven, nas quais, as convenções de interpretação e performance estavam mais profundamente entranhadas. Talvez, pondera Bazzana, ele possa ter agido segundo a premissa de que o efeito causado pelo novo, depende do que está consolidado pela tradição, para que possa surtir um efeito maior.

A verbalização das modificações realizadas em obras canônicas era, segundo Bazzana (1997), importante para Gould. De modo que, em algumas ocasiões, como na entrevista televisionada concedida a Burton (2017b) em 1966, ele interpretou, de maneira convencional, peças de Mozart e Beethoven e, em seguida, mostrou sua forma de abordá-las.

Como vimos no primeiro capítulo, Broesche (2015) e Mantere (2012) observaram que, se por um lado, Gould procurou apagar os sinais de edição em suas gravações<sup>50</sup>, por outro, ele falou abertamente sobre o processo criativo que ele havia empregado. Igualmente, os ruídos e as técnicas utilizadas por ele se constituíram em um testemunho de sua presença nas gravações<sup>51</sup>. A verbalização das modificações realizadas em obras canônicas foi, também, uma forma que ele utilizou de evidenciar para o público sua participação no processo de alteração dessas obras.

Gould expressava a opinião de que àquela época, todos que pretendessem seguir a carreira de pianista deveriam recompor as músicas executadas por eles, já que as maiores interpretações do passado já haviam sido registradas, assim como, as do presente estavam sendo, por meio da gravação. Para ele, essa seria a solução, ou então, esses pianistas seriam forçados a procurar uma outra profissão.

Para Gould, não havia justificativa para a realização de uma performance que fosse, simplesmente, a duplicação de outra, pois o ato criativo deveria se aproximar do ato de recriar (Burton, 2017b). Ele exemplificou isso dizendo que, se alguém se decide por determinada interpretação porque X, Y ou Z decidiram fazer de determinada forma, ele, por outro lado, faria grande parte do que “X” fez, faria dez por cento do que “Y” fez, e usaria o sistema de tempo de “Z”, para que ninguém pudesse dizer que aquela combinação, em particular, já havia sido testada antes (Aikin, 1980). Observa-se que, essa declaração de Gould remete à proposta da modelagem. A mesma ideia de criar uma interpretação com ideias coletadas de performances de outros intérpretes, pode ser notada nas peças em que ele utilizou partes de performances inteiras, gravadas por ele, para montar uma nova performance.

Bazzana sugere que Gould tenha enxergado no ato de objetar o que estava na partitura uma oportunidade de diferenciar sua performance dos demais pianistas:

Essa atitude autorreflexiva em relação aos cânones e convenções é característica do artista, crítico ou obra pós-moderna, e a conquista de Gould foi ter explorado as implicações que essa possibilidade de reagir aos cânones e convenções poderia ter para a performance musical (Bazzana, 1997, p. 73).

---

<sup>50</sup> O processo de apagamento dos sinais de edição é, também, abordado por Tápia (2018), ao discorrer sobre a ideia do aprimoramento dos processos artísticos que objetiva tornar inaudíveis as etapas de construção que possam “vir a despertar a desconstrução da percepção de unidade do objeto quando de sua apreciação” (Tápia, 2018, p. 130).

<sup>51</sup> Ver p. 54.

Assim como muitos intérpretes e editores românticos, Gould realizou algumas “recomposições”, isto é, alterou a partitura de acordo com seus próprios valores estruturais (Bazzana, 1997). O exemplo a seguir, observado por Bazzana (1997) é a Sonata K. 333 de Mozart. A seguir, apresentamos três trechos que têm uma função transicional.

**Figura 1 - Compassos 36-40 da Sonata K. 333 de Mozart**

Fonte: IMSLP - [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_Nº.13\\_in\\_B-flat\\_major,\\_K.333/315c\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_Nº.13_in_B-flat_major,_K.333/315c_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (Acessado em: 15 nov. 2023)

**Figura 2 - Compassos 105 a 111 da Sonata K. 333 de Mozart**

Fonte: IMSLP - [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_Nº.13\\_in\\_B-flat\\_major,\\_K.333/315c\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_Nº.13_in_B-flat_major,_K.333/315c_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (Acessado em: 15 nov. 2023)

Figura 3 - Compassos 179 a 183 da Sonata K. 333 de Mozart



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.13\\_in\\_B-flat\\_major,\\_K.333/315c\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.13_in_B-flat_major,_K.333/315c_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (Acessado em: 15 nov. 2023)

Originalmente, as duas primeiras transições levam ao retorno do tema inicial, já a terceira, aparece no meio de uma cadência. Em termos de função estrutural, essas passagens não estão sincronizadas com o material musical. A primeira e terceira passagens terminam com um arpejo, sendo que a primeira leva ao retorno ao tema inicial e a terceira aparece no meio da cadência. Dessa forma, finalizações iguais servem às finalidades diferentes. A segunda passagem termina com uma escala cromática que conduz ao tema inicial. Gould considerou que se as duas primeiras passagens têm a mesma função (o retorno ao tema inicial), elas deveriam ser iguais. Portanto, ele substituiu o arpejo da primeira passagem, ao inserir em seu lugar a escala cromática da segunda passagem, igualando-as. Quanto à terceira passagem, ele manteve o arpejo original. Bazzana (1997) conclui com essa análise que, enquanto para Mozart, o objetivo era a variedade, para Gould, era a consistência e a clareza da função estrutural.

O exemplo dado acima é apenas um dentre tantos, em que podemos observar as mudanças que Gould realizou em partituras. Essas alterações, e a forma como ele transformou a partitura em música com o auxílio da gravação foram seu diferencial em comparação com seus contemporâneos.

Pode-se projetar aqui, a figura de Gould no arquétipo do fugitivo da caverna de Platão. Gould traz elementos estranhos para a caverna da segunda metade do século XX (onde a partitura não sofre alterações, a tradição interpretativa é conservada, e, principalmente, onde as múltiplas possibilidades da gravação não são empregadas no repertório de música erudita). Bazzana descreve um pouco da atmosfera cultural desse momento:

(...) em 1970, ele se inspirou na liberdade e no pluralismo que caracterizaram tantos aspectos da música contemporânea e sentiu que poderia ser estendido adequadamente à execução de obras canônicas. Em um clima cultural em que “toda obra de arte é de fato reduzida ao seu potencial como fonte de outra obra de arte”, preocupa-se menos com a ‘aceitabilidade’ de práticas flagrantemente anacrônicas e “começa a se perguntar sobre o resultado de certos tipos de mestiçagem estética”. Para Gould, o clima cultural, que alguns ridicularizaram como caótico, mas que ele considerava libertador e criativamente inspirador, validou sua experiência (Bazzana, 1997, p. 73).

É possível perceber que, os elementos trazidos por Gould para a caverna, tanto no aspecto da gravação quanto da performance, provocaram reações contrárias nas pessoas. Duas questões deixadas por Platão cabem nesse contexto. A primeira delas é: quais seriam as vantagens e desvantagens do fugitivo? Uma das vantagens, para Gould, seria o clima cultural que, embora caótico (como colocado por Bazzana), ele considerou libertador e criativamente inspirador, o que validou sua experiência. A segunda questão é: qual seria a reação dos prisioneiros caso observassem que a pessoa que saiu da caverna, ao voltar, tem sua visão prejudicada? Talvez, para muitos, as propostas de Gould tenham mostrado que ele não conseguisse ver a realidade, mas ele permaneceu firme em suas convicções.

## 2.2 O ARQUÉTIPO E OS CLICHÊS

A título de ilustrar a relação de Gould com o que já havia sido feito por outros pianistas anteriores a ele, trago novamente o conceito de arquétipo formado por clichês, desenvolvido por McLuhan (1971). A proposta, neste capítulo, é que os clichês que formam o arquétipo sejam as modificações da partitura feitas por pianistas anteriores a Gould.

As modificações da partitura que, aqui, chamaremos de clichês, serviram a um propósito mais amplo: a delimitação da estrutura da obra musical apresentada ao ouvinte. Desse modo, clichês (pertencentes a uma tradição formada paulatinamente, por intermédio de diferentes pianistas e estéticas), foram modificados e ressignificados por Gould para servirem ao ideal formalista. Algumas das inovações de Gould foram criações suas. Portanto, ele não somente fez uma releitura de práticas de sua própria geração e de gerações passadas (às quais, ele teve acesso por meio de leituras de livros e gravações), como também deu a cada uma dessas práticas um novo significado.

McLuhan explica que, “o arquétipo é uma percepção ou consciência recuperada. Consequentemente, é um clichê recuperado - um clichê antigo recuperado por um novo clichê” (McLuhan, 1971, p. 21). O conjunto de práticas e tradições anteriores a Gould,

muitos dos quais já haviam caído em desuso há décadas, é formado, justamente, pelos clichês. McLuhan esclarece que:

O clichê, em outras palavras, é incompatível com outros clichês, mas o arquétipo é extremamente coeso; os resíduos de outros arquétipos aderem a ele. Quando conscientemente nos propusemos a recuperar um arquétipo, inconscientemente recuperamos outros; e esta recuperação ocorre em regressão infinita. De fato, sempre que ‘citamos’ uma consciência, também ‘citamos’ os arquétipos que excluímos; os arquétipos excluídos foram chamados por Freud, Jung e outros de ‘inconsciente arquetípico. Exemplos de sistemas de recuperação ocorrem no alfabeto fenício, dicionários, índices, computadores, tabelas de padrões de engenharia, etc. O que essas formas recuperam são tipos de pesquisa ou processos antigos (McLuhan, 1971, p. 21-22).

Ao colocarmos Gould como o arquétipo, e as práticas de pianistas anteriores a ele, como os clichês, notamos que o propósito das alterações feitas por ele é mostrar a essência da estrutura de uma obra musical, enquanto, para os pianistas românticos, as alterações cumpriam uma função estética ou expressiva. Piero Rattalino delinea o perfil de um artista formalista, como Gould:

Os intérpretes da segunda metade do século XX, que visam a coerência da estrutura obtida através da regularidade dos grandes blocos - pense na fachada do templo grego – mantêm o mesmo andamento durante toda a exposição ou modificam-no de forma praticamente imperceptível para o ouvinte, fazem um uso muito moderado do rubato, e desenvolvem a dinâmica dentro de uma única cor timbral suave – pense novamente no templo, na refração do iluminar a fachada na uniformidade da cor branca ou amarelada. Unidade na variedade, é o lema dos intérpretes modernos (Rattalino, 2008, p. 38).

Partindo do conceito de que, para um formalista, a música não significa nada além do jogo de suas formas, Jean-Jacques Nattiez conclui que, “Gould é um verdadeiro formalista, no sentido de que o material musical precede as referências extramusicais por ele suscitadas” (Nattiez, 2005, p. 99, 119). Todas as alterações realizadas por Gould na partitura tinham como objetivo exclusivo mostrar ao ouvinte a forma da composição interpretada por ele.

### 2.3 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

O interesse de Gould pela polifonia<sup>52</sup> fazia com que ele realçasse uma determinada voz intermediária, reforçando uma progressão harmônica básica. Ao enfatizar as vozes mais graves<sup>53</sup>, ele tratava a melodia como um elemento secundário dentro da textura, contrariando a prática convencional de realçar a melodia ou voz principal (Bazzana, 1997; Cott, 2005). Ao ser perguntado por Burton (2017b) sobre a ênfase dada por ele à parte destinada à mão esquerda e a elementos como o acompanhamento, que normalmente ocupam o segundo plano em termos de volume sonoro, Gould aponta duas razões: a primeira é que ele tinha uma predileção excessiva por peças contrapontísticas, e caso, elas não fossem, ele tentava realçar certas notas para que alguma textura contrapontística fosse criada. A segunda razão é que ele havia tocado órgão quando jovem, e isso desenvolveu nele um senso apurado da linha do baixo<sup>54</sup> (Burton, 2017b).

Ao trazer elementos do baixo ou de vozes intermediárias à tona, Gould permitia ao ouvinte perceber os processos de modulação e cadência, voltando a atenção do ouvinte para unidades estruturais maiores, o que fazia com que muitos ouvintes e críticos tivessem a percepção de que ele transmitia um senso de arquitetura musical numa escala mais ampla (Bazzana, 1997). A polifonia se constituiu, portanto, em mais um recurso com o qual Gould buscou mostrar ao ouvinte a estrutura formal da obra, para que ele pudesse percebê-la como um espaço arquitetônico<sup>55</sup>. A figura 4 apresenta uma linha polifônica realçada por Gould. Embora a parte destacada por Gould faça parte do acompanhamento à melodia, ele traz à tona a linha do baixo, e depois, a do tenor.

---

<sup>52</sup> Música que combina várias linhas melódicas distintas simultaneamente. Em princípio, o termo é usado em contraste com música monofônica, que consiste em uma única linha melódica, e música homofônica, que consiste em várias linhas que se movem ao mesmo tempo no mesmo ritmo. Na prática, no entanto, essas distinções são muitas vezes confusas porque as próprias categorias são difíceis de definir com precisão (Randel, 2003, p. 1660).

<sup>53</sup> Bazzana informa que Gould era canhoto, talvez, sugerindo que isso possa, de certa forma, tê-lo influenciado em seu interesse pelas linhas do baixo e vozes intermediárias (Bazzana, 1997, p. 147).

<sup>54</sup> Burton (2017b) de 5:03 a 6:00. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QIbMAWd6nA>

<sup>55</sup> Como foi observado por Rattalino (ver p. 38).

**Figura 4 - Polifonia. Terceiro movimento da Sonata de W. A. Mozart K 284. Variação nº 1, compassos 13-17**



Fonte: Bazzana, 1997, p. 150.

Gould entendia que o intérprete compartilhava com o compositor o mesmo nível de autoridade sobre a composição. Encontramos em Bazzana a síntese desse conceito, no qual,

(...) um leitor ou crítico não é parasita da obra, mas está de fato envolvido em “completar” ou mesmo “criar” a obra, continuando de onde o autor parou e engajando-se em sua própria atividade literária criativa. Essa ideia tem estado no centro de muitas críticas literárias do pós-guerra (Bazzana, 1997, p. 86).

Gould buscava transparecer em sua interpretação a análise da peça musical com o máximo de clareza: desde detalhes até relações musicais em larga escala, isto é, ele desejava deixar o processo musical evidente. Bazzana considera que, em algumas ocasiões, possa ter havido um pouco de exagero no desejo de Gould em transparecer as formas: “é como se ele trouxesse para a performance as observações que um analista faria escrevendo em um papel” (Bazzana, 1997, p. 91).

Gould abordava partitura de uma forma bastante diferente de seus pares. Em uma apresentação para um público de quase três mil crianças no Festival de Vancouver (CA), em 1961, que foi transmitida para a televisão pela CBC, ele declarou que um intérprete “deveria ser verdadeiro consigo mesmo, antes de sê-lo com a partitura ou com o compositor” (Bazzana, 2003, p. 180). Na entrevista concedida a Burton, mencionada anteriormente, Gould afirmou que seria possível ao intérprete saber mais sobre a estrutura de uma peça, do que seu compositor<sup>56</sup> (Burton, 2017b). Todas essas declarações mostram

<sup>56</sup> Burton (2017b), 13:19 às 13:24. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QIbMAWd6nA>

que a relação de Gould com a partitura pendia mais para uma abordagem como compositor do que como intérprete.

O estilo de interpretação contrapontístico que faz aflorar vozes e detalhes dentro da textura, realçando parte do acompanhamento que já havia tido um precedente nos pianistas românticos, mas Gould nunca admitiu que eles tivessem sido uma fonte de inspiração para ele. A diferença entre eles e Gould é que ele revelava o contraponto sem buscar uma sonoridade expressiva. Na busca por aumentar a densidade polifônica, Gould compôs partes adicionais para tocar em concertos e música de câmara de Bach, onde normalmente o pianista tocava somente a linha do baixo e acordes com a mão direita (Bazzana, 1997).

Gould desafia a supremacia da melodia na voz aguda, ao realçar o contraponto e o acompanhamento por longos períodos, às vezes, durante toda a peça. Nisto, ele se difere dos pianistas românticos, que mostravam as melodias nas vozes intermediárias somente em alguns momentos (Bazzana, 1997). O próprio Gould relatou que, “o material musical mais interessante ou importante estruturalmente em um determinado trecho é, geralmente, algo que acontece, não na voz superior, mas em alguma outra voz” (Bazzana, 1997, p. 149; Mach, 1991, p. 98).

O fato de Gould tornar a textura sonora mais densa, realçar os aspectos dinâmico e rítmico (Bazzana, 1997), e mostrar partes que normalmente não seriam reveladas é resultado de uma ação característica do arquétipo. Enquanto os clichês realçavam, pontualmente e por meio de uma sonoridade expressiva, as vozes que não fossem a melodia; o arquétipo realça as vozes intermediárias (mesmo que sejam simples acompanhamentos), por um tempo maior (às vezes por toda a peça), e sem a sonoridade expressiva dos clichês.

Arpejar<sup>57</sup> acordes que não estivessem prescritos na partitura era uma outra prática de Gould (Bazzana, 1997; Nattiez, 2005). Ele utilizou o arpejo não escrito em repertórios de diferentes períodos. Em entrevista concedida a Jim Aikin (1980), Gould declarou que

---

<sup>57</sup> Tocar as notas de um acorde sucessivamente, ao invés de simultaneamente. Geralmente, da nota inferior para a superior, caso contrário, deverá ser indicado por um sinal ou pela disposição das notas em tamanho menor. Para os arpejos simultâneos, há uma linha ondulada ao lado de cada acorde para ambas as mãos, indicando que as mãos iniciam a execução de suas respectivas notas ao mesmo tempo. Para o arpejo único, a linha ondulada é contínua, o que indica que, as mãos tocam sucessivamente (Randel, 2003, p. 173-174).

não gostava dos sons graves do teclado, principalmente, no período Rococó, quando os acordes passam a substituir o contraponto, soando monoliticamente.

A figura 5 apresenta um acorde monolítico que Gould não só, arpeja, como também (no segundo acorde desse exemplo), inverte a direção convencional do arpejo, que é ascendente, tornando-a descendente.

**Figura 5 - Acordes arpejados. Terceiro movimento da Sonata K. 309, de Mozart. Compassos 210 a 214**

Fonte: Bazzana, 1997, p. 112.

Gould via nos acordes a soma de várias direções lineares e, arpejar um acorde, destacando determinadas notas, segundo ele, ajudaria o ouvinte a perceber o contraponto presente (Aikin, 1980). Bazzana (1997) acrescenta que esse recurso era utilizado não só por intérpretes, mas também por compositores como Chopin e Liszt (1811-1886).

Algumas gravações de Gould tocando peças de compositores românticos, mostram que o emprego do arpejo, nesse caso, é no sentido de imprimir maior intensidade expressiva à passagem musical (Bazzana, 1997). Costa (2012) mostra que, pianistas da segunda metade do século XIX utilizavam o arpejo não escrito de variadas maneiras, o que pode ser comprovado pelas gravações feitas por esses pianistas e seus alunos:

O arpejo não anotado é preservado nas gravações até pelo menos a década de 1950. Isto pode ser ouvido na execução da geração mais antiga a gravar, incluindo Reinecke, Leschetizky e Saint-Saëns, bem como a geração mais jovem de Pachmann, Pugno, Paderewski, Rosenthal e muitos outros (Costa, 2012, p. 309).

Por mais sutis que pareçam as alterações que Gould faz em relação ao arpejo não escrito, elas aparecem em um momento em que já não era comum esse tipo de procedimento e, de todo modo, a razão que levou Gould a fazer as modificações é diferente: ele, como arquétipo, busca passar para o ouvinte maior clareza contrapontística, enquanto, para os clichês, o acorde arpejado estava ligado à expressividade.

Nos parágrafos seguintes, mostraremos brevemente, alguns aspectos do ritmo abordados por Gould com o intuito de revelar a estrutura da música. O rubato, uma das características mais marcantes da interpretação romântica, foi usado ele com cautela. Os andamentos indicados pelo compositor, foram por vezes, deixados de lado em prol da delimitação da forma da peça em questão.

A sensação de constante aceleração ou desaceleração é um fenômeno que será visto ao tratarmos da temática dos andamentos extremos. Essa característica da performance de Gould será analisada com o auxílio da TMA. Ponderar sobre a escolha de andamentos na obra de Gould não é algo simples, pois as opiniões sobre a tradição divergem bastante. Por isso, veremos um exemplo específico sobre a escolha metronômica de Gould. Por último, abordaremos os andamentos proporcionais utilizados por ele em obras compostas por várias peças interligadas. Dentro da proposta McLuhaniana de arquétipo e clichês, esses serão os aspectos analisados nos próximos parágrafos.

Os pianistas do período compreendido na pesquisa de Costa exploraram alguns recursos expressivos no aspecto rítmico, e um deles é o *rubato*<sup>58</sup>. Dentre as possibilidades de *rubato*, existe a assincronia entre as mãos, que consiste em se manter o tempo do acompanhamento destinado à mão esquerda (o acompanhamento), enquanto a mão direita (a melodia) toca com uma certa liberdade. Witold Rudziński, assim, define o *rubato*:

Segundo a tradição do *bel canto*, a realização do *rubato* seguia o princípio de “*guardare per perdere*” (isto é, alongar um pouco uma nota em detrimento da seguinte) ou, ao contrário, “perder para recuperar” (encurtando um pouco uma nota para benefício da próxima). Esta prática conheceu então um desenvolvimento particular com Chopin: segundo os testemunhos de seus contemporâneos (I. Moscheles, F. Liszt e, sobretudo, W. Lenz), Chopin fez uso extensivo do “*tempo rubato*” e aconselhou sustentar o andamento com a mão esquerda que, seguindo rigorosamente a métrica estabelecida, deveria

---

<sup>58</sup> *Tempo rubato*: Na performance, é a prática de alterar a relação entre os valores das notas escritas, flexibilizando o pulso estabelecido, por meio da aceleração ou desaceleração. Essa flexibilidade é usada como um recurso expressivo. Duas variedades de rubato são geralmente discutidas. Na primeira, o subjacente pulso permanece constante enquanto os valores rítmicos são minuciosamente flexionados. Isso foi usado como uma nuance expressiva no século XVIII, especialmente na parte de solo ou melodia de movimentos lentos (o *adagio* instrumental e o *cantabile* vocal) enquanto o acompanhamento mantinha a batida estável. O segundo tipo é o entendimento mais comum e atual de *rubato*. Mudanças de andamento e figuração rítmica (acelerando e ritardando) são feitas em todas as partes ao mesmo tempo sem qualquer compensação. Após o trecho em *rubato*, o andamento original é simplesmente retomado a critério do intérprete (Randel, 2003, p. 1837).

“*dirigere*” a execução, deixando à mão direita uma certa liberdade rítmica (Rudzinski, 1993, p. 158).

Gould, ao alterar a partitura, reviveu a antiga prática do *rubato* melódico que, é “o deslocamento expressivo das notas do baixo e da melodia que são escritas como simultâneas<sup>59</sup> (quase sempre, com a nota do baixo antecipando as notas da melodia)” (Bazzana, 1997, p. 154). O *rubato* melódico tem suas raízes no início do período Romântico e pode ser ouvido até cerca de 1920 ou 1930 em concertos e gravações, após o que, começou a ser desestimulado (Philip, 1992; Costa, 2012). Gould não considerou adotar *rubato*, simplesmente, para seguir uma tradição. Um critério citado por ele para a utilização do *rubato* é que, quando há um afastamento harmônico da tonalidade principal, deve haver, também, um afastamento radical da norma rítmica e motora (Aikin, 1980).

Costa observa que, “a partir da segunda metade do século XX a prática de se separar a melodia do acompanhamento resultava em desaprovação e era tida como coisa do passado” (Costa, 2012 p. 45). Gould utiliza um recurso já explorado anteriormente por outros pianistas, porém, como observa Bazzana (1997), ele opta por flexibilizar menos o tempo do que os pianistas românticos, e o emprego do *rubato* melódico é intencionado mais para delinear frases, do que para acentuar uma melodia, como era o costume romântico<sup>60</sup>. Gould utilizou o *rubato* para conectar partes de gravações no momento de editá-las. Em peças barrocas ou clássicas, ele considerava inapropriada a variação extrema entre andamentos. Mas em peças do período Romântico tardio ou do compositor Scriabin, ele considerava que, “o *rubato* ocultaria qualquer número de pecados ou edições” (Aikin, 1980, p. 276).

---

<sup>59</sup> Um exemplo do emprego do *rubato* melódico por Gould é a performance do segundo movimento da sonata Op. 83 de Prokofiev. Bazzana (1997) observa que a leitura feita por Gould nesse movimento sugere uma paródia de uma canção sentimental popular ou a menção do *rubato* melódico, típico do período romântico. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=m1Ud5o\\_yqtA](https://www.youtube.com/watch?v=m1Ud5o_yqtA) Acessado em: 12 maio 2023.

<sup>60</sup> Costa (2012) cita as seguintes orientações de Taylor, que datam de 1885: Qualquer retardo ou aceleração temporária é *rubato*. Qualquer acentuação gramatical negativa (por exemplo, síncope), pela qual o tempo é roubado de seus acentos regulares, é um *rubato*. Esse modo de execução caprichoso e desordenado pelo qual algumas notas são prolongadas além de sua duração adequada e outros são abreviados sem, entretanto, mudar a duração agregada de cada compasso é um *rubato* (Taylor *apud* Costa, 2012, p. 192).

O *rubato* compreendido dentro do escopo da TMA, não é, especificamente, o *rubato* melódico como define Bazzana (1997) e Philip (1992), ou métrico<sup>61</sup>, como designa Costa (2012), mas se trata, também, de um a alteração do fluxo da pulsação:

(...) a continuidade de um pulso fixo, cuja pulsação contrasta com a melodia livre do vínculo com batida no tempo *Rubato* da música barroca e clássica, não coincide ipso facto com a categoria de *continuous pulse*, que usamos para o *jazz* e para expressões de música audiotátil. A continuidade pulsante da música Eurocult, que não apresenta o princípio audiotátil, descende ainda do ditado "visivo" do código semiográfico e, é a simulação de uma recuperação da relação orgânica com o ritmo a que, como procurámos mostrar, a música da Eurocultura sempre, por constituição íntima, abdicou (Caporaletti, 2014, p. 237).

É possível distinguir o *rubato* característico do arquétipo, daquele produzido pelos clichês: enquanto estes utilizavam o *rubato*<sup>62</sup> para acentuar uma determinada melodia e flexibilizavam mais o tempo, o arquétipo opta por manter o tempo, empregar o *rubato* melódico para delinear frases e conectar partes de gravações no momento de editá-las.

O aspecto que abordaremos, a seguir, é o andamento<sup>63</sup> das peças musicais, tópico que Gould alterou, frequentemente, em suas performances. Bazzana (1997) utiliza o termo “clareza arquitetônica” para se referir ao resultado obtido com as mudanças de andamento na interpretação de Gould. Por vezes, o andamento por Gould se mantém durante toda a peça, mas quando ele ignora as indicações da partitura, o faz para mostrar com maior exatidão algum tema ou a relação de andamento entre as partes. A variação de andamentos é uma prática que diferencia Gould (o arquétipo) dos clichês. Costa (2012) relata que:

Como uma janela para o passado, gravações de piano da virada do século XX muitas vezes revelam um estilo de modificação de tempo que é radicalmente diferente do presente. Para os não iniciados, essas gravações dão ao público impressão de desobediência temporal exagerada. No entanto, muitos pianistas importantes da época evidentemente consideravam tal estilo altamente expressivo. Em contraste, a maioria dos pianistas de hoje adere mais fielmente aos ditames da notação: qualquer a modificação tende a ficar muito próxima do tempo predominante (Costa, 2012, p. 252).

<sup>61</sup> Segundo Costa (2012, p. 189), “Rubato métrico é um termo que criei para descrever o antigo tipo de tempo *rubato bel canto*, comumente descrito como a alteração rítmica das notas da melodia preservando essencialmente a regularidade métrica do acompanhamento.” Na verdade, os três autores: Costa, Philip e Bazzana se referem ao mesmo fenômeno. Apenas, Costa usa a nomenclatura *rubato* métrico.

<sup>62</sup> Philip, 1992, p. 37; *idem*, 2004, p. 12; Hamilton, 2008, p. 29; Costa, 2012, p. 190.

<sup>63</sup> Andamento é a velocidade na qual a música é interpretada (Randel, 2003, p. 2153).

Ao se afastar da escrita musical, Gould tinha uma justificativa. Para ele, o tempo em si, não tinha tanta importância, desde que, existissem as relações orgânicas, estabelecidas por unidades motílicas (Mach, 1991). Na entrevista concedida a Burton (2017a), Gould executa um trecho da Sonata Op. 10, N° 1 de Beethoven. Após o término da execução, o apresentador observa que o andamento adotado pelo pianista na gravação em disco, lhe parecia mais rápido do que aquele que Gould acabara de tocar, ao que ele responde que, a velocidade de uma peça musical em si, não era importante para ele<sup>64</sup>.

Pelos padrões estabelecidos por Gould, o andamento não era parte da notação da obra em si mesma, e nem, um fator a ser levado em conta na análise e interpretação. Para ele, o andamento prevaiente era, quase sempre, o resultado da delineação da frase. Determinar o andamento com base no fraseado, segundo Bazzana, é algo raro entre os intérpretes. Ao interpretar movimentos de suítes do período Barroco cujos variados andamentos estavam correlacionados às danças, Gould geralmente ignorava a tradição, baseando-se em critérios como, o caráter musical e a expressão. Nas Suítes de Bach, por exemplo, ele procurava transmitir a ideia da obra como um todo, na qual, o andamento de uma determinada dança influencia o andamento das demais (Bazzana, 1997).

Para algumas peças, Gould não considerou necessário fixar um andamento que fosse válido para diferentes performances. A fuga BWV 873 de Bach, por exemplo, foi gravada entre 1966 e 1967 com o andamento de 41 bpm<sup>65</sup>, e em 1970, em 91 bpm. Seu argumento, segundo Bazzana (1997), era que as fugas não têm uma obrigatoriedade em relação a andamentos já que, não possuem títulos indicativos de seu caráter rítmico, como as danças, por exemplo. Outra premissa de Gould para executar a mesma fuga em andamentos diferentes, é que, assim como o tema da fuga pode ser moldado por meio de aumento e diminuição<sup>66</sup>, da mesma forma o andamento pode ser flexibilizado para tornar-se mais rápido ou mais lento (Bazzana, 1997). Alguns exemplos de gravações da mesma peça com andamentos diferentes são citados por Bazzana (1997), como a fuga BWV 878, que ele gravou em 1970 com a mínima em 100 bpm e em 1980, em 35 bpm;

---

<sup>64</sup> Burton (2017a), 12:31 às 12:37 <https://www.youtube.com/watch?v=PiRySfETBdg>. Mach, 1991, p. 105.

<sup>65</sup> Bpm: abreviação de batidas por minuto.

<sup>66</sup> A aumento é um dispositivo composicional onde uma melodia, tema ou motivo é apresentado em valores de notas mais longos do que os usados anteriormente. A diminuição é o dispositivo composicional em que uma melodia, tema ou motivo é apresentado em valores de notas mais curtos do que os usados anteriormente. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Augmentation\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Augmentation_(music))  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Diminution#:~:text=Diminution%20is%20a%20form%20of,glosas%20or%20diferencias%20in%20Spain>.

o tema das Seis Variações sobre um Tema Original Op. 34 de Beethoven, que ele gravou com a colcheia em 85 bpm em 1960 e, em 43 bpm em 1970; e a quarta variação do terceiro movimento da Sonata Op. 103 de Beethoven, que ele gravou com a semínima pontuada em 92 bpm em 1956 e em 50 bpm, em 1964 (Bazzana, 1997, p. 163).

Mesmo em raras situações em que há indicações expressas de andamento na música de Bach, Gould opta por não segui-las, como é o caso da *Tocatta* BWV 913. A primeira parte não tem indicação de andamento. Gould adota o tempo de cerca de 45 bpm, oscila para um pouco mais do que o tempo inicial e, na metade do compasso 15, sem que haja nenhuma indicação de mudança de tempo na partitura, ele reduz o andamento para 25 bpm. Esse andamento é bem mais lento que o escolhido por outros pianistas, cravistas ou organistas. No compasso 28 há uma indicação de *presto*<sup>67</sup>, que dura cerca de quatro compassos. Gould ignora essa indicação e se mantém, basicamente, no mesmo andamento em que estava. Ao final da terceira seção, que tem como título *adagio*<sup>68</sup>, há uma indicação de *presto*, que não é seguida por ele. O fato de Gould não seguir as indicações de tempo originais nessa peça, reflete sua preferência por continuidade, ao invés de contraste (Bazzana, 1997).

Em outra peça de Bach, a Fuga BWV 869, a qual tem a indicação de *andante*, Gould a executa em cerca de 86 bpm, enquanto outros pianistas tomam um tempo mais coerente com a indicação de andamento registrada na partitura (cerca de 43 a 47 bpm). Gould flexibiliza as indicações de andamento, também, em peças dos períodos Clássico, Romântico e até mesmo em peças do século XX em que o compositor deixou indicações especificadas em números (Bazzana, 1997).

Segundo Philip (1992), fontes escritas sugerem que, “a mudança de ritmo dentro de movimentos foi praticada e aceita pela maioria dos intérpretes e compositores do início do século XX” (Philip, 1992, p.15). Uma diferença entre o arquétipo e os clichês no aspecto do andamento é que ele procura manter o mesmo andamento no decorrer da peça e é, por vezes, indiferente às indicações do compositor. Os clichês, por outro lado, optam por flexibilizar o tempo durante a execução de um determinado movimento.

---

<sup>67</sup> *Presto*: Um andamento mais rápido que *Allegro* (Randel, 2003, p. 168).

<sup>68</sup> *Adagio* é um andamento lento, muitas vezes considerado mais lento que o *andante*, mas não tão lento quanto *largo*” (Randel, 2003, p. 64).

Quanto à escolha de andamentos para as peças musicais, Gould não se ateu à partitura ou padrões estabelecidos pela tradição. Pelo contrário, algumas vezes, ele foi além, ao tocar mais lento ou mais rápido do que o indicado na partitura. A indicação de 90 bpm para o primeiro movimento da Sonata de Krenek, (*allegretto piacevole*) foi modificada por Gould para 143 bpm, e o tempo de 48 bpm para quarto movimento (*adagio*) da mesma Sonata, foi executado em 33 bpm. Os andamentos extremos<sup>69</sup> foram escolhidos por Gould como uma forma de se afastar das instruções dadas pelo compositor na partitura, ou então, da documentação existente sobre prática de performance histórica (Bazzana, 1997).

Bazzana (1997) aponta algumas justificativas para a atitude de Gould em relação aos andamentos extremos (tanto os rápidos, quanto os lentos). Uma delas, é a destreza digital e a concentração, que permitiam ao pianista total controle das mãos. Mas, a origem da escolha de andamentos extremos, segundo o autor, vem da influência de pianistas da geração anterior à Segunda Guerra Mundial. Gould, o arquétipo, conseguiu combinar os clichês representados pelo extremismo dos andamentos da geração pré-guerra com a clareza rítmica dos pianistas da geração pós-guerra. Philip esclarece a questão da execução musical anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial:

Os tempos extremamente rápidos de muitas gravações pré-guerra foram possíveis porque, o grau moderno de clareza e precisão não fazia parte da prática geral de performance da época. A predominância de tempos extremamente lentos de performances modernas são um resultado inevitável da ênfase na clareza rítmica (Philip, 1992, p. 234).

O autor contrapõe, ainda, as características da execução pianística anterior e posterior à guerra:

As performances do início do século XX, portanto, são voláteis, enérgicas, flexíveis, vigorosamente projetadas em linhas gerais, mas ritmicamente informais em detalhes. Performances modernas são, em comparação, precisas, ordenadas, contidas, deliberadas e até planas em [termos de] ênfase (Philip, 1992, p. 234).

Dois pianistas que inspiraram Gould em relação aos andamentos extremos são: Rosalyn Tureck (1913-2003) e Arthur Schnabel (Bazzana, 1997). Gould declarou em uma

---

<sup>69</sup> Andamentos extremos: ou mais rápidos ou mais lentos do que o indicado na partitura.

entrevista a Jonathan Cott (2005) que, Tureck foi, para ele, uma revelação sobre como o repertório bachiano poderia ser adaptado para o piano. Na mesma entrevista, ele revela que, se achava mais atraído pela essência de Beethoven na interpretação de Schnabel (1882-1951), do que na interpretação de qualquer outra pessoa (Cott, 2005).

Como exemplo da influência de Schnabel sobre Gould, Bazzana compara o andamento do terceiro movimento (*Prestissimo*) da Sonata op. 10 No. 1 de Beethoven em que Schnabel opta pelo andamento de 110 bpm (para a figura da mínima) e Gould, 112 bpm. No segundo movimento da Sonata op. 10 No. 3 de Beethoven, Schnabel escolhe fazer a mínima pontuada em 14 bpm, e Gould, em 13 bpm (Bazzana, 1997). Algumas escolhas de andamento feitas por Gould foram influenciadas por fatores como, a acústica da sala em que foi feita a gravação, a mecânica do piano utilizado por ele ou, a estrutura do conjunto (Cott, 2005; Nattiez, 2005).

A análise feita por Bazzana nas gravações de Gould mostra que, em síntese, ele procurava ir além dos andamentos prescritos, ampliando o significado de rápido ou lento. Nesse sentido, ele costumava tocar um pouco mais rápido do que a pulsação regular em músicas rápidas e, um pouco mais lento do que a pulsação em músicas lentas. No que diz respeito à pulsação, Gould evitava a tendência do lugar comum, que é o de manter o meio termo (Bazzana, 1997).

Na Teoria das Músicas Audiotáteis, encontramos no Princípio Audiotátil (PAT) o suporte para a questão da propulsividade e depulsividade em Gould. De fato, a característica peculiar dele em relação à pulsação, observada por Bazzana (1997), não é algo comum na música de tradição escrita. Caporaletti (2019) afirma que o PAT não está presente nesse tipo de música:

(...) as coordenadas taxonômicas são ativadas para distingui-las [as músicas audiotáteis] fenomenologicamente de outros sistemas e experiências musicais, como a música da tradição escrita e da arte ocidental (em particular, as músicas instrumentais e a grande tradição alemã), nas quais o PAT não está presente, e música tradicional, nas quais o PAT está presente, mas não, os resultados cognitivos e estéticos da CNA (Caporaletti, 2014, p. 53-54).

O comportamento de Gould quanto à pulsação se aproxima mais do fenômeno que a TMA denomina *continuous pulse*<sup>70</sup> e, portanto, pode ser analisada de forma mais abrangente sob a ótica da TMA. Caporaletti (2019) define que é a *continuous pulse*:

<sup>70</sup> Segundo Caporaletti, *Continuous pulse* é “uma forma especial de referência pulso estritamente medido – tornado explícito pela seção rítmica, ou implícita e de pura consistência imaginativa – presente na

(...) tal modo de condução impulsiva foi definido como *continuous pulse* para distingui-lo de modelos análogos de pulsação regulativa presentes na música da arte ocidental, por exemplo, barroca ou modernista, que embora, correspondam a todas as outras funções e valores, não constituem um fim primário formal e estético, em si. Este desvio de valor na música da arte/escrita ocidental condicionou o aprofundamento expressivo/formal a um nível micro-temporal da forma perceptiva particular que Richard Waterman associou a *metronome sense* da África subsaariana (Caporaletti, 2019, p. 54).

Sobre a propulsividade e depulsividade, Caporaletti explica que, “a propulsão e a depulsão, de fato, são fenômenos perceptualmente relativos ao deslocamento de fase entre a frequência instantânea, referida à escansão superposta, e a da frequência *continuous pulse (phase-shif)*” (Caporaletti, 2014, p. 296-297). O autor utiliza os termos propulsividade e depulsividade, juntamente com o termo *continuous pulse* para explicar o fenômeno do *Swing*. Caporaletti esclarece que, o *Swing* não deve ser definido apenas pela ideia de propulsão, mas em um sincretismo entre propulsão e depulsão:

Não se deve, portanto, entender o conceito de “impulso vital” (Hodeir) ou “impulso interno” (Schuller) em um sentido mecanicamente propulsivo, de modo a condicionar univocamente o curso agógico no sentido de uma aceleração, mas como sincretismo sintático, capaz de assegurar a conseqüente correlação dos momentos formais individuais, tanto no sentido de uma verificação em antecipado, como em atraso sobre o tempo metronômico. A primeira opção será usada mais frequentemente em andamentos rápidos, a segunda, nas formas de andamento mais lento (Caporaletti, 2014, p. 59, tradução nossa).

Como concluiu Bazzana (1997), Gould usou a propulsividade para as músicas de andamento rápido e a depulsividade, para as de andamento lento. Portanto, podemos situar sua performance na seguinte afirmação de Caporaletti (2019):

A mensurabilidade estrita é uma ilusão perceptiva: o controle do PAT no pulso contínuo permite que ele se desenvolva em uma imperceptível aceleração contínua, mesmo no âmbito de um aparente inabalável o tempo. Este aspecto marca a diferença da vitalidade audiotátil em comparação com as conduções mecânicas do andamento temporal em execuções reguladas pelo metrônomo (em função didática) ou no *click track* eletrônico (especialmente no *pop*) (Caporaletti, 2019, p. 296).

---

música *rock, jazz, pop*” [e não só nessas músicas, esclarece o autor] (Caporaletti, 2014, p. xi).” Uma outra definição de *continuous pulse* dada pelo autor é: “pulsação contínua e isócrona, que representa o homólogo da energia vital biológica, não mediada por eles superestruturas racionais, matemático-quantitativas e mecânicas, predominantes na fase da Galáxia de Gutenberg da cultura ocidental” (Caporaletti, 2014, p. 295). Caporaletti deixa claro que mesmo considerando a qualidade isócrona da *continuous pulse*, ela está sujeita a “microvariantes não aleatórias, relacionadas ao fator propulsivo ou depulsivo associado ao *swing*” (Caporaletti, 2019, p. 54).

A execução musical de Gould se insere na descrição acima porque a propulsividade e depulsividade estavam presentes em sua execução musical e, ao mesmo tempo, ele mantinha sua execução em um tempo estável.

No contexto da gravação de 1981 das *Variações Goldberg*, Bazzana (1997) observa que, em algumas variações, especificamente, as que possuem caráter de danças, o andamento foi, de certa forma, comprometido. Na gravação de 1955, as variações 7 e 19 têm a pulsação em 65 bpm e 135 bpm respectivamente<sup>71</sup>. Já na gravação de 1981, a número 7 tem a pulsação em 52 (semínima pontuada), e a número 19 tem a pulsação em 90 (colcheia). Para o autor, na gravação de 1981, as danças ficaram mais lentas do que deveriam.

Bazzana explica que, para essa gravação, Gould utilizou a edição baseada na partitura autografada de Bach que havia sido encontrada em 1974. Essa partitura tinha como diferencial, algumas informações<sup>72</sup> acrescentadas ou alteradas por Bach (desconhecidas anteriormente), como, a inscrição “*al tempo di giga*”<sup>73</sup> acrescentada à variação 7. Para o autor, se a partitura recém-encontrada indicava o andamento da giga escrito em italiano, isso significaria que o andamento a ser adotado deveria ser o da giga italiana que é mais rápida do que a giga francesa. Ao contrário disso, na opinião do autor, o andamento escolhido por Gould corresponde a uma *loure* ou *siciliano* (andamentos mais lentos).

A questão do andamento ideal para a variação 7 divide alguns autores. Ido Abravaya (2011) entende que essa *giga* é francesa (um pouco mais lenta que a italiana<sup>74</sup>). Para Peter Williams, a aparição da partitura contribuiu para o esclarecimento do tempo real, pois, muitas pessoas pensavam que o tempo seria um gentil *siciliano*, que é mais

<sup>71</sup> Medição realizada pelo autor da dissertação.

<sup>72</sup> As correções e adições são divididas em seis categorias, de acordo com Wolff (1976): reparos estéticos (erros de impressão de notas); armaduras de clave (sustenidos e bemóis esquecidos após mudanças de clave); correções textuais: sustenidos, bemóis ou bequadros, antes, omitidos; marcas de articulação (ligaduras e *staccati*); especificações de tempo (como: *al tempo di giga*); ornamentos (trinados, mordentes, *apogiaturas*, etc.) (Wolff, 1976, p. 227-228).

<sup>73</sup> *Giga*: Movimento rápido de dança barroca em forma binária. Fixou-se como o último movimento da suíte. Os detalhes de ritmo e textura variam muito, e são derivados de modelos italianos e franceses. A *giga* italiana apresenta divisão ternária em compasso quaternário composto em tempo *presto*. Sua textura é principalmente homofônica e as frases estão em unidades de quatro compassos. As versões francesas são menos consistentes, muitas vezes com ritmos pontuados em compasso binário (geralmente composto, mas também simples), síncope, hemíolas e ritmos cruzados. O tipo mais influente em cada categoria (italiana ou francesa) inicia com imitação e tem frase de tamanho irregular. A vertente italiana é mais rápida do que a francesa. Muitos compositores, especialmente na Alemanha, misturaram elementos das duas escolas (Randel, 2003, p. 900).

<sup>74</sup> Abravaya (2011, p. 145).

lírigo do que uma *giga* francesa. Williams sugere ainda, que a indicação deva ter sido escrita em italiano porque o termo *au temps de gigue* não era comum à época, e *tempo di giga* já havia sido usado por Bach anteriormente (Williams, 2001).

Observamos que, mesmo que a partitura tenha sido encontrada com a indicação do andamento em italiano, pressupondo que a peça devesse ser executada no estilo da *giga italiana*, que é mais rápida, Abravaya e Williams argumentam a favor do tempo da *giga francesa*.

Embora, a partitura da variação 19 não tenha nenhuma indicação de tempo<sup>75</sup>, Bazzana (1997) observa que o andamento adotado por Gould é quase uma sarabanda, isto é, bem mais lento do que seria o ideal para o que ele considera uma *passepied*<sup>76</sup>. Novamente, a opinião dos estudiosos se divide. Para Helena Jank (1988), a variação tem as características de um Minueto<sup>77</sup>. Williams (2001) salienta que, as opiniões sobre a peça variam entre um Minueto ou algo mais agitado, mas, prefere classificar a peça como um descanso que precede a variação seguinte, a de número 20. Boris Katz considera a variação 19 uma *gigue* (Katz *apud* Chestopal, 2010), enquanto, Andreas Jacob a vê como uma *passepied* (Jacob *apud* Chestopal, 2010). Em seu estudo sobre as correlações temporais e motivicas nas Variações *Goldberg*, Victor Chestopal vai além, e correlaciona as duas variações ora mencionadas (7 e 19), em termos de andamento (Chestopal, 2010, p. 55). De todo modo, o próprio Gould relatou que sua escolha por um andamento mais lento para a variação 19 foi feita com a intenção de criar um *intermezzo* entre as variações 18 e 20 que têm um tempo rápido (Bazzana, 1997, p. 196).

Nos dois exemplos dados acima, vemos que determinar o andamento ideal de uma peça não é algo simples. Por isso, analisar as escolhas de andamento de Gould se

---

<sup>75</sup> Nesse caso, o autor provavelmente tenha assumido que, pelas características da peça, se trata de um *passepied*.

<sup>76</sup> “Uma dança barroca viva e simples em compasso triplo (frequentemente 3/8), um tipo rápido de minueto. Tem uma anacruse frases regulares de dois ou quatro compassos e textura homofônica. Os passos de dança estimulam a exploração de uma figura de hemíola (uso de três notas de igual valor no tempo normalmente ocupado por duas notas de igual valor)” (Randel, 2003, p. 900).

<sup>77</sup> “Um elegante movimento de dança em compasso triplo (geralmente 3/4) de enorme popularidade ca. 1650– 1800. Geralmente está na forma binária, com frases construídas com unidades de quatro compassos, começando sem anacruse e cadenciando na batida forte. Seu desenho melódico direto não encorajou uma ornamentação elaborada ou textura contrapontística. Os pequenos e rápidos passos de dança têm uma relação de hemíola com a métrica; portanto, acentuação no segundo tempo e figuras melódicas de hemíola são comuns em minuetos. Tais peças eram mais lentas quando dançadas, especialmente na França, e moderadamente rápido como música instrumental independente, sobretudo na Itália” (Randel, 2003, p. 1293).

torna uma tarefa um pouco mais complexa do que aparenta ser. A questão da escolha de um andamento para uma determinada peça remete ao tema da *Werktreue*, pois, em situações como a apresentada, as decisões que delinearão a interpretação não estão definidas de forma categórica na partitura.

O contraponto foi um dos fatores que influenciaram Gould na escolha do andamento mais lento, segundo Bazzana (1997). O autor mostra que a gravação da Sinfonia Op. 68 de Beethoven, feita em forma de recital para rádio CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*) de Toronto, tem os andamentos executados cerca de 40% mais lentos do que as indicações de metrônomo publicadas por Beethoven, em 1817 (exceto o quarto movimento). De acordo com o autor, o objetivo de Gould era mostrar as possibilidades contrapontísticas dentro de texturas, em sua maioria, homofônicas (Bazzana, 1997). Segundo Michael Stegemann, após essa gravação, feita para a rádio CBC em junho de 1968, Gould gravou somente o primeiro movimento da Sinfonia (provavelmente, tendo em vista o lançamento de um disco) cerca de um mês e meio depois (Stegemann, 2007).

A indicação de tempo de Beethoven para o primeiro movimento é de 66 bpm<sup>78</sup>, mas, na versão gravada para a rádio (a primeira), o andamento foi de 40 bpm, e para a gravação avulsa, Gould adotou um tempo bem mais rápido (55 bpm<sup>79</sup>). A informação de que, ao regravar a peça Gould optou por um andamento mais rápido é importante para mostrar que, a escolha de andamentos mais lentos com o intuito de realçar as passagens contrapontísticas como sugeriu Bazzana, não aparenta ser o caso dessa peça, pois, Gould realizou a regravação em um andamento significativamente mais rápido. Entretanto, a ideia de equiparar a propensão de Gould por tempos mais lentos com o objetivo de explorar o contraponto foi admitida pelo próprio pianista, e é perceptível, em suas últimas gravações, filmes, e programas de rádio e televisão (Bazzana, 1997).

É importante ressaltar que as indicações metronômicas de Beethoven, ainda são alvo de discussões<sup>80</sup>, devido ao andamento extremamente rápido que elas propõem. Almudena Martin-Castro e Iñak Ucar (2020) relatam que essas indicações,

---

<sup>78</sup> Disponível em: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP46101-PMLP01595-Op.68\\_Score.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP46101-PMLP01595-Op.68_Score.pdf) Acessado em: 14 nov. 2023.

<sup>79</sup> O andamento dessa gravação foi medido pelo autor na plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TfTD6ew1mM4&t=8s>

<sup>80</sup> O pianista Andrés Schiff em sua palestra sobre as Sonatas de Beethoven argumenta a favor da marcação de Beethoven para a Sonata para piano *Op. 106*, embora, afirme que a marcação não é o mais importante. Porém, é importante notar que, mesmo, reconhecendo que o andamento é bastante rápido, o pianista não

ainda estão em disputa, já que muitos músicos as consideram muito rápidas para serem tocadas e até mesmo não musicais, enquanto outros as afirmam como o testamento supostamente escrito de Beethoven. Hoje não há álbum, ensaio ou crítica de concerto que deixe de mencionar as escolhas de andamento quando Beethoven está no programa. (Martin-Castro; Ucar, 2020, p. 1).

Martin-Castro e Ucar (2020) fizeram um minucioso estudo, comparando 36 gravações orquestrais de Beethoven, conduzidas por diferentes regentes no período de 1940 a 2010, que optaram por não seguir o andamento indicado na partitura, mas, seu próprio critério estilístico. Medindo-se em um metrônomo os andamentos escolhidos por eles, a diferença foi de 13 pontos em direção a um andamento mais lento do que o proposto nas indicações de Beethoven.

Para esse estudo, os autores recriaram o metrônomo utilizado por Beethoven. Uma anotação da primeira página da Sinfonia op. 125 do compositor tem a inscrição “108 ou 120 Maelzel”, o que sugere uma dúvida sobre o andamento ideal. Os pesquisadores perceberam que o comprimento do pequeno peso móvel preso ao pêndulo do metrônomo era de 15 milímetros, o que corresponde exatamente à distância entre os números 108 e 120 na escala do pêndulo que marca as velocidades. O peso tinha a forma triangular com a ponta do triângulo voltada para baixo. Quanto mais para cima o peso fosse posicionado, mais lento seria o andamento, e vice-versa. Para se obter o andamento desejado, o usuário deveria posicionar o peso abaixo da marca de velocidade desejada, e a parte superior do peso (a base do triângulo) marcaria o tempo correto. Porém, concluem os pesquisadores, como o equipamento era uma invenção recente, e Beethoven precisou da ajuda de outras pessoas para manipulá-lo (especificamente, no caso da Nona Sinfonia, seu sobrinho Karl<sup>81</sup> o ajudou), provavelmente, ele deva ter interpretado que o formato triangular do peso apontando para baixo significasse que o tempo correto fosse indicado pela parte inferior do peso (a ponta do triângulo), e não, o contrário. Ao indicar o número apontado pela parte inferior do peso, Beethoven causou uma variação de 12 pontos (entre 108 e 120, por exemplo), em termos de aceleração, que, praticamente coincide com a escolha dos regentes, que foi de 13 pontos para menos em comparação com a indicação da partitura (Martin-Castro; Ucar, 2020).

---

admite que possa ter havido algum tipo de equívoco por parte de Beethoven ao indicar o andamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UD8Isl41k8>

<sup>81</sup> Karl van Beethoven (1806-1856).

A pesquisa citada é importante para reforçar a ideia de que indicações metronômicas de andamento nas partituras de Beethoven, não devem ser tomadas ao pé da letra. Conforme Rosen, “Beethoven nem sempre estava seguro do tempo de sua música” e “as indicações de metrônomo de Beethoven chegaram até nós com alguns erros” (Rosen, 2005, p. 109).

Com base nas informações sobre a imprecisão das marcações metronômicas de Beethoven, consideramos que a comparação feita por Bazzana (1997) entre o tempo adotado por Gould e a indicação metronômica de Beethoven não seja o meio ideal de se analisar as escolhas de andamento feitas pelo pianista.

Segundo Bazzana (1997), por meio do ritmo, Gould valorizou a unidade e continuidade, mais do que a variedade e contraste, sendo assim, a precisão rítmica dele contrapõe-se à flexibilidade retórica e espontaneidade da interpretação romântica. Para o autor, num estilo de sonoridade mais articulado (que utiliza, geralmente, o *non legato*) como o de Gould, não há necessidade de grandes nuances rítmicas (como por exemplo o *rubato*), como ocorre no período Romântico, onde o *legato* é a norma (Bazzana, 1997).

A ideia de unidade, à qual se refere Bazzana, remete à questão da relação de tempo em uma peça dividida em várias partes ou um conjunto de peças interrelacionadas. O autor acredita que não seja possível apontar com exatidão a origem da ideia de proporcionalidade em Gould (Bazzana, 1997). David Epstein (*apud* Bazzana, 1997, p. 192) sugere que Gould “chegou até essas relações intuitivamente, e desenvolveu sua consciência temporal nesse sentido em grande parte por sua experiência prática.” Na figura 6, temos um exemplo de andamento proporcional:

**Figura 6 - Andamento proporcional. Terceiro e quarto movimentos (compasso 60 e 1, respectivamente) da Sonata para violino BWV 1017, de Bach**

The image shows a musical score for violin (vn.) and piano (pf.) from Bach's Sonata BWV 1017. It is divided into two sections: the third movement (Adagio) and the fourth movement (Allegro). Above the score, a metronomic relationship is indicated: a quarter note in the Adagio section is equal to 104 quarter notes in the Allegro section, which is equal to 26 eighth notes in the Allegro section. The score includes dynamics like *pp* and *f*.

Fonte: Bazzana, 1997, p 199.

Um exemplo emblemático da questão dos tempos proporcionais é a gravação das Variações *Goldberg*, de Bach. Gould as gravou em duas ocasiões. Segundo Bazzana, na gravação de 1955 ele trata a questão do tempo de cada variação individualmente, e na gravação de 1981, ele procura estabelecer uma correspondência maior entre o tempo do tema e as variações, e busca um senso de unidade na obra. Para tanto, ele utiliza, por exemplo, o *rubato* ao final de uma determinada variação para anunciar o andamento da próxima; uma pausa com a duração de um compasso inteiro ou, até mesmo, a ausência de um repouso de uma variação para outra (Bazzana, 1997). Na figura 7 vemos exemplos de proporcionalidade entre os andamentos nas Variações *Goldberg*:

Figura 7 - Andamentos proporcionais da gravação de 1981 das Variações Goldberg BWV 988, de Bach



Fonte: Bazzana, 2003 p. 419.

Há registros do uso da continuidade da pulsação por parte de Gould desde 1960, de acordo com Bazzana (1997), mas, o próprio pianista revela que o primeiro uso

importante desse princípio foi por ocasião de suas performances do Concerto Op. 15 de Brahms, em 1962. A aplicação do princípio da continuidade de pulsação se tornou mais frequente após sua aposentadoria dos palcos, em 1964 (Bazzana, 1997). A ideia de amplitude da unidade através da pulsação está presente no repertório de Gould que abrange, desde o período do Renascimento até o Romantismo.

Sobre a precisão rítmica na execução de uma partitura, Liszt (1811-1886) deixa uma reflexão que serve, também, para todas as informações contidas na partitura:

Não basta que uma composição seja regularmente batida e executada mecanicamente com mais ou menos exatidão, para deixar seu autor orgulhoso desta maneira da propagação da sua obra, nem para ele reconhecer nela uma interpretação verdadeira de seus pensamentos... Eu me esforcei para fazer minhas intenções sobre dinâmica, acelerações e atrasos de velocidade, etc. o mais sensato possível, fornecendo sinais e marcas de expressão exatos; no entanto, seria uma ilusão acreditar que a beleza e o caráter de uma performance podem ser estabelecidos no papel (Liszt *apud* Costa, 2012, p. 289).

Ao projetarmos a questão do andamento proporcional na metáfora do arquétipo e os clichês, podemos considerar que os clichês utilizados por Gould vêm da literatura a respeito e de seu interesse pela música renascentista, onde, segundo Bazzana (1997), o princípio da proporcionalidade é bastante representativo. Entre os elementos que compõem a partitura (além de notas, figuras rítmicas e indicações de andamento), estão as indicações de dinâmica, que transmitem ao intérprete a intenção do compositor quanto à intensidade do som. O volume sonoro, maior ou menor, contribui para compor as ideias transmitidas pela música. De modo que, as indicações de dinâmica são uma parte integrante do discurso musical. Sobre o mesmo texto musical é possível utilizar-se mais de uma opção de dinâmica, mas normalmente, o intérprete segue as indicações deixadas pelo compositor. Dentro do vasto repertório construído ao longo da história da música, nem sempre houve a informação sobre a intensidade de som na partitura.

A escrita no ocidente medieval já continha neumas específicos para indicar aos cantores nuances vocais, mas, com o tempo, essas nuances notacionais desapareceram quando os músicos começaram a se concentrar mais na altura e duração das notas (Grier, 2021). Alguns autores afirmam que, embora mudanças de dinâmica já fossem parte da prática musical, elas só começaram a ser inseridas na escrita, a partir do século XVI (Grier, 2021; Randel, 2003)

Gould tinha predileção pelo repertório do período Renascentista, mais especificamente, os compositores virginalistas, que não deixaram indicações de dinâmica

em suas músicas. Portanto, nesse caso, Gould usou de seu próprio critério para a inserção de nuances sonoras. Suas composições e transcrições de obras orquestrais não contém indicações de dinâmica. Em sua transcrição do Idílio de Siegfried<sup>82</sup>, Gould acrescentou indicações de dinâmica, somente, quando colocou marcações de gravação e edição, isto é, em um momento posterior ao da escrita da partitura (Bazzana, 1997).

A partir de edições de partituras em que os grandes pianistas modificavam, consideravelmente, não só as indicações de dinâmica, mas também, outros elementos da partitura, é possível afirmar que pianistas românticos não seguiam à risca as indicações de dinâmica da partitura (Bazzana, 1997). De acordo com Philip, “a gravação de som era incapaz de reproduzir qualquer coisa como a faixa de frequência completa ou a faixa dinâmica de um piano ou orquestra até meados da década de 1920” (Philip, 2004, p. 30).

Entretanto, as gravações em pianolas<sup>83</sup> feitas por pianistas pertencentes à tradição romântica não são uma referência exata sobre nuances de volume, pois as dinâmicas e pedalização foram inseridas posteriormente, embora, não seja possível saber com exatidão como se dava o processo de edição. Um recurso, como o pedal *una corda*<sup>84</sup>, também, foi empregado no momento de edição com maior frequência do que um pianista utilizaria normalmente (Costa, 2012). Algumas empresas de gravação em pianolas utilizavam um rolo à parte para registrar a dinâmica, enquanto em outras, um técnico que, também era pianista, operava as edições (Costa, 2012).

Devido às condições de gravação serem, ainda, bastante precárias à época, os pianistas eram instruídos a tocarem forte durante toda a gravação, ignorando completamente as indicações de dinâmica para que o aparelho de gravação pudesse captar

---

<sup>82</sup> Obra do compositor Richard Wagner (1813-1883)

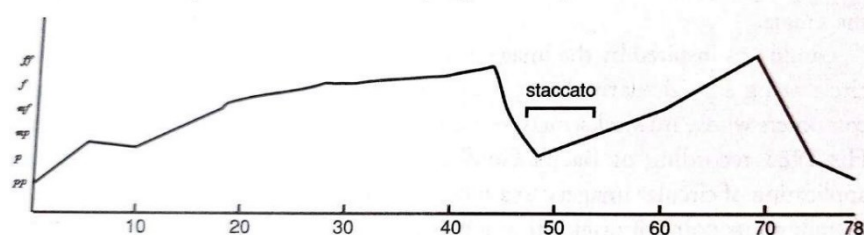
<sup>83</sup> “A pianola era um piano automático, que incorporava um mecanismo pneumático para operar os martelos. Buracos cortados em um rolo de papel instruíam a máquina quando tocar cada nota. Um pedal era operado para encher o fole e girar o rolo, e havia alavancas que podiam ser usadas como controles rudimentares de volume para as seções de graves e agudos do piano. Foi fabricado pela primeira vez nos últimos anos do século XIX, e ao longo das três décadas seguintes se desenvolveu em um enorme mercado. Uma vasta gama de música foi disponibilizada em rolos de piano, e vários compositores, incluindo Stravinsky, escreveram obras originais para pianola, aproveitando a capacidade da máquina para transcender as limitações das mãos humanas. Por alguns anos, as vendas de pianolas superaram as dos pianos convencionais, até que a combinação de depressão econômica, discos de gramofone gravados eletricamente e rádio levaram ao colapso do mercado pianola no final de 1920 (Philip, 2004, p. 30).”

<sup>84</sup> Na linguagem pianística, é uma instrução para que se pressione o pedal mais à esquerda ou surdina que, no piano de cauda, reduz o volume mudando o teclado e a ação de tal forma que os martelos batem em apenas uma corda (geralmente duas em instrumentos modernos) para cada nota em vez de duas ou três para cada nota (com exceção das notas do extremo grave). A instrução pode ser cancelada com as frases *tre corde* (três cordas) e *tutte le corde* (todas as cordas) (Randel, 2003, p. 1293).

o som (Costa, 2012). Embora Costa reconheça que as gravações feitas em pianolas não sejam ideais para se analisar o aspecto da dinâmica<sup>13</sup>, pedalização e sonoridade dos pianistas românticos, ele conclui que, “a dinâmica é o fator menos importante no reconhecimento de uma performance. Remova a dinâmica e muito ainda pode ser dito, apenas, sobre a colocação das notas. O mesmo não seria verdade ao contrário.” (Costa, 2012, p. 33).

Ao contrário dos pianistas românticos, Gould não buscava uma grande flutuação entre as opções de dinâmica (*piano*, *forte*, *fortissimo* etc.). Bazzana (1997) afirma que, as performances de Gould sugerem uma volta ao período que precedeu a era Romântica, no qual os intérpretes de instrumentos de teclado produziam mais contrastes entre as partes por meio de articulação e fraseado, do que por dinâmicas. Entretanto, o recurso interpretativo da dinâmica, assim como vários aspectos abordados anteriormente, teve uma função específica na performance de Gould. Na figura 8, temos um exemplo do plano dinâmico para a gravação de 1979 do Contraponto n.º 1 de *A Arte da Fuga* BWV 1080, de Bach.

Figura 8 - Figura 8 dinâmica. Contraponto No. 1 de *A Arte da Fuga*



Fonte: Bazzana, 1997, p. 105

As dinâmicas utilizadas por Gould em suas interpretações, segundo Bazzana (1997), geralmente se diferem das indicações prescritas pelo compositor, principalmente, as que indicam grandes contrastes em trechos curtos. A moldura neutra, criada com pouca flutuação dinâmica e rítmica servia para realçar um determinado trecho contrapontístico ou mostrar com mais clareza a estrutura da música. Gould, por vezes, eliminava ou minimizava os efeitos de *sforzando*<sup>85</sup>, já que, isso poderia perturbar o equilíbrio entre as vozes contrapontísticas, que normalmente, eram o seu foco nas composições (Bazzana, 1997).

<sup>85</sup> Forçar, forçado; acentuar uma nota ou acorde em relação à dinâmica predominante (Randel, 2003, p. 1293).

A análise do segundo movimento da Sonata Op. 10 n.º 2 de Beethoven, feita por Bazzana (1997), mostra que Gould eliminou todos os sinais de *sforzando*, mantendo a dinâmica praticamente no mesmo patamar. Enquanto o procedimento usual para os pianistas ao chegarem no clímax de uma frase é tocar mais forte, Gould diminuía o volume. Isso é o que ele faz no compasso 16 do movimento da Sonata mencionada anteriormente. No compasso 33, onde Beethoven indica o único sinal de *fortissimo* em todo o movimento, Gould praticamente não aumenta o volume. A ação de diminuir o volume ao chegar no clímax da frase, causa uma frustração à expectativa do ouvinte, criando o que Bazzana chama de acento negativo. O trecho dissonante da parte central desse movimento é tocado por Gould em um volume maior do que em outras partes. Ao eliminar as indicações de *sforzando* anteriores ao trecho dissonante, Gould centraliza a tensão, transformando esse trecho no clímax de todo o movimento (Bazzana, 1997).

Um outro exemplo de mudança em relação às dinâmicas indicadas pelo compositor é a interpretação de Gould da Sonata Op. 10 n.º 3 de Beethoven. A análise feita por Bazzana mostra que, no terceiro movimento, ao final do trio (na transição que conduz à repetição do minueto inicial), Gould opta por fazer o oposto do que é indicado por Beethoven. Do compasso 78 ao 86, a partitura indica que o andamento deve ser mantido *a tempo*, *forte* e *secco*. Gould, ao contrário, faz um ligeiro *rallentando*, diminui o volume, e utiliza o pedal de sustentação para manter soando as notas dos acordes arpejados. Embora sem alterar as notas, Gould dá uma nova interpretação ao trecho: o trio que deveria se encerrar *forte* e *secco* para, então, criar um contraste com o retorno ao minueto que é *piano* e *dolce*, acaba por preparar esse retorno com a antecipação da atmosfera do minueto (Bazzana, 1997).

Quando Gould decide-se por reduzir o tempo de algumas peças, normalmente, ele reduz o volume da peça em questão. Bazzana observa que, tanto as escolhas de andamento, quanto de dinâmica são pautadas por Gould na movimentação tonal das músicas. Segundo o autor, Gould utilizava-se de recursos como: fazer um crescendo quando há um *accelerando* e uma tensão tonal (marcha harmônica e nota pedal de dominante), e o oposto, isto é, fazer um decrescendo quando há um ritardando em uma situação de relaxamento harmônico (nota pedal de tônica e modulações planas). A associação entre dinâmica e movimentação harmônica é um princípio utilizado há séculos e bem documentado entre intérpretes e editores do período Romântico (Bazzana, 1997). Enquanto a oscilação frequente de níveis de dinâmica é o que dissocia o arquétipo de seus

contemporâneos e dos pianistas românticos, a correlação entre dinâmica e movimentação harmônica mostra similaridade com os clichês românticos.

As nuances de dinâmica têm características recorrentes na performance de Gould: não produzem grandes inflexões, auxiliam no delineamento harmônico e transmitem um senso de continuidade que realça unidades de estrutura maiores. Bazzana (1997) acredita que Gould tenha sido influenciado por gravações e pela leitura de livros escritos por estudiosos da área da performance histórica. Essa vertente interpretativa cresceu consideravelmente no período após a Segunda Guerra Mundial, que coincide com o período de formação do pianista.

Entre as características dessa linha interpretativa estão: a dinâmica de terraços, isto é, não crescer ou decrescer na transição entre os planos sonoros; a execução de obras ou movimentos inteiros no mesmo nível dinâmico (onde não houver uma justificativa para a inserção de dinâmicas); e, manter equilibrado o volume tema de uma fuga durante toda a peça, de modo que, as outras vozes, também, apareçam. Gould utilizou a dinâmica de terraços (que é associada ao período Barroco), em peças do período Clássico e Romântico. Bazzana conclui que, a escolha de Gould de abrir mão de uma maior variedade dinâmica, prejudica a expressividade dos detalhes em prol de uma maior precisão analítica (Bazzana, 1997). Nota-se neste aspecto que o arquétipo utiliza como clichê, a dinâmica de terraços, que pertence a um período histórico bem anterior ao seu.

Uma das características mais amplamente conhecidas da interpretação de Gould é o uso que ele faz da articulação *non-legato* ou *detaché*. Na verdade, como observa Bazzana (1997), mesmo seu *legato* era *detaché*. Para ele, a separação do som entre notas, faria realçar o ocasional aparecimento do *legato*:

O fascínio que tenho pelas linhas em *staccato* em oposição às linhas em *legato* é, em parte, para voltar à coisa de Mendelssohn-Mussorgsky, uma tentativa de tornar o momento de *legato* isolado uma ocasião muito intensa. Acontece que, adoro a limpeza, a clareza de textura que se obtém quando o toque predominante é de natureza destacada. Mas, além disso, quando nessa sonoridade predominantemente *detaché*, em que praticamente cada nota vem equipada com seu próprio espaço separando-a da nota que a segue, é injetado um elemento *legato*, então há algo bastante comovente que acontece, uma espécie de limpeza emocional que a música não tem, se a suposição predominante é que o piano é um instrumento *legato*, e quanto mais liso o som, melhor (Aikin, 2005, p. 262).

Embora muitos críticos associem a característica da articulação utilizada por Gould ao *staccato*, e o próprio Gould descreva essa articulação como *secco*, pontilística,

*detaché*, deliberada, limpa (Cott, 2005) e muito *staccato* (Kazdin, 1989), Bazzana (1997) discorda dessa opinião, afirmando que a articulação utilizada por Gould não era um verdadeiro *staccato*, e sim, um *non legato* ou *detaché*, com diversas nuances que ele utilizava, mesmo, em andamentos muito rápidos. Bazzana (1997) observa que Gould procurava manter os valores das notas como estavam escritas, sem encurtá-los. O *staccato*, que ele tocava de maneira bem curta e incisiva era, segundo o autor, um efeito especial, assim como o *legato*. Na figura 9, temos um exemplo de articulação em que Gould modifica o que está na partitura.

Figura 9 - Articulação. Segundo movimento da Sonata de Beethoven Op. 2, No. 3. Compassos 11 e 12

Fonte: Bazzana, 1997, p. 224.

O uso do pedal de sustentação é um recurso utilizado pelos pianistas para manter soando as notas, mas Gould o utilizava com discrição, para marcar pontos específicos e não como os pianistas românticos, que o utilizavam para favorecer uma sonoridade que buscava imitar a voz humana. Segundo Bazzana (1997), a busca de Gould pela limpeza na articulação pode ser atribuída à sua orientação idealista, que tornou a elucidação musical, isto é, a explicitação das partes que formam o todo, sua mais alta prioridade na performance. Outro fator a influenciar sua maneira articulada de tocar foi o período em que ele estudou órgão. De acordo com o próprio Gould, neste instrumento, a maneira de se mostrar uma frase, um sujeito ou um motivo nas fugas de Bach é por meio de suspiros e respirações rítmicas (Bazzana, 1997).

As influências que moldaram o estilo de Gould de tocar usando a articulação *non legato* foram (além do estudo do órgão), as gravações da pianista Rosalyn Tureck (Bazzana, 1997; Cott, 2005; Mach, 1991). De acordo com Bazzana (1997), essa pianista tocava Bach de maneira bem articulada, embora empregasse o uso de efeitos como *legato* e *cantabile* mais do que Gould. O autor aponta o professor de piano de Gould, Alberto Guerrero, como uma outra influência que, além de incentivar o estilo *non legato* e uma

técnica baseada no isolamento dos dedos em relação às mãos e braços, também encorajava o uso de um banco de piano baixo. Gould se sentava em um banco mais baixo do que o usual, mais próximo ao piano, e o erguia um pouco. Essa posição influenciou sua forma articulada de tocar o repertório que abrange o período anterior a Bach e vai até Mozart, pois, segundo ele, não exigia a expansão das mãos (Bazzana, 1997). Todas essas influências comprovam o que afirma McLuhan:

Cientistas, já deveria estar claro, nunca aprendem conceitos, leis e teorias de forma abstrata e por si mesmas. Em vez disso, essas ferramentas intelectuais são desde o início encontradas em uma unidade historicamente e pedagogicamente anterior que as exibe com e através de suas aplicações. Uma nova teoria é sempre anunciada juntamente com aplicações a algum conjunto concreto de fenômenos naturais; sem elas ela [a teoria] não seria sequer uma candidata à aceitação... (McLuhan, 1971, p. 154).

Nas décadas de 1960 e 1970, Gould utilizou em suas gravações um piano de cauda *Steinway* CD 318, que foi ajustado mecanicamente para aumentar o controle de articulação e minimizar a quantidade de força muscular necessária para acionar as teclas. Os técnicos precisaram diminuir a distância percorrida pela tecla ao descer. Por causa dessa modificação, a proximidade dos martelos em relação às cordas na parte central do piano fez com que, em passagens tocadas em tempo lento ou moderado, os martelos rebatessem as cordas levemente após o ataque, criando um efeito sonoro. Nas gravações feitas neste instrumento em 1963 e 1964 com repertório bachiano os ruídos dos martelos foram tão numerosos que, foi necessário colocar uma nota explicativa a respeito na capa do disco. Com o tempo, os técnicos conseguiram diminuir o ruído, mas Bazzana (1997) nota que Gould preferiu ter o ruído registrado nas gravações, do que abrir mão da precisão mecânica do piano, necessária para atingir o controle desejado da articulação. O mesmo piano que era ajustado para o repertório citado acima, era também, regulado para o repertório a partir de Beethoven.

Em algumas situações em que a partitura não indicava a sustentação de determinadas notas, Gould utilizou o pedal *sostenuto*<sup>86</sup>. Bazzana (1997) sugere que a

---

<sup>86</sup> *Pedal sostenuto* é o pedal localizado entre os outros dois pedais de um piano de cauda. O resultado de seu acionamento é similar ao do pedal de sustentação, mas age, apenas, sobre as teclas que estejam abaixadas no momento em que é pressionado. Esse complexo mecanismo permite que algumas notas sejam prolongadas enquanto outras não sofram qualquer alteração. Disponível em: <https://blog.fritzdobbert.com.br/tudo-sobre-piano/quais-as-funcoes-dos-pedais-do-piano/>

preferência do pianista por esse recurso seja devido à possibilidade de clareza contrapontística que ele oferece, já que, é possível sustentar certas notas devido ao seu acionamento, enquanto outras podem soar independentemente, não interferindo no efeito *non legato*, por exemplo. Algumas vezes, Gould atrelava determinada articulação a uma dinâmica específica, para que essas articulações ficassem ainda mais claras para o ouvinte. Ele, também, tinha o hábito de definir articulações para as várias partes de uma peça, para que o ouvinte pudesse perceber a estrutura formal da música. Em outras ocasiões, porém, Gould preferia variar as articulações de forma casual, por exemplo, variando a repetição de peças barrocas em forma binária (Bazzana, 1997).

A característica da articulação *non legato* na performance de Gould levou muitos críticos a identificarem seu som como sendo seco, incorpóreo e desumanizado, mas, de acordo com Bazzana (1997), isso não se deve, somente, à técnica digital, interpretação ou ao mecanismo do piano, é também uma questão de qualidade de gravação: ele passou a colocar os microfones cada vez mais perto do instrumento, e gravar em um ambiente acústico cada vez mais seco. O autor conclui que, “o ‘som de Gould’ pode ter subvertido muitas noções convencionais sobre questões ao piano, mas, em última análise, estava a serviço de um novo e elevado tipo de expressividade pianística” (Bazzana, 1997, p. 227).

A ornamentação é um aspecto importante nas obras dos períodos renascentista, barroco e clássico, e a forma de execução dos diversos tipos de ornamentação (que têm sido objeto de estudos há séculos), tem forte representatividade na obra gravada de Gould. Seu período de formação musical coincidiu com um crescente interesse dos músicos em práticas musicais históricas no período após a Segunda Guerra Mundial.

Após seu afastamento dos palcos, em 1964, Gould passou a experimentar execuções de ornamentos incomuns ou até inéditas. Tanto os ornamentos mais conhecidos como: trinados, grupetos, mordentes, apogiaturas, quanto, os menos comuns como: o mordente longo, o mordente invertido, a adição de notas de passagem, a repetição de notas individuais dentro de um acorde arpejado etc., ele executou de forma corrente.

De acordo com Bazzana (1997), as diversas gravações de Gould mostram que a maneira como ele executava os ornamentos estava dentro dos padrões convencionais e históricos, e a quebra das regras, foi de maneira intencional. Dentre os ornamentos inventados por Gould, Jens Hagedstedt (*apud* Bazzana, 1997) cita: a *appoggiatura* dupla com *staccato*, o trinado começando com um mordente e, o trinado com aceleração progressiva. Bazzana (1997) acrescenta mais alguns ornamentos inventados por Gould:

o trinado que se dissolve na nota principal repetida, a *appoggiatura* simultânea em terças, *appoggiatura* com repetição da nota real, dentre outros (Bazzana, 1997).

Um diferencial de Gould em relação à maneira tradicional de se tocar os ornamentos foi integrar as articulações *detaché* e *staccato* à sua execução. A separação entre as notas de uma *apogiatura* por meio de pausa é exemplificada como sendo incorreta em obras referenciais (Türk, 1789; Bach, 2009). De acordo com Bazzana (1997), a execução dos ornamentos feita pelo pianista tende a acompanhar o tipo de articulação que ele adota para interpretar a peça em questão.

Além das articulações *detaché* e *staccato* introduzidas nos ornamentos, ele os tocava mensurando o ritmo rigorosamente. Bazzana (1997) demonstra que um ornamento como o trinado que, normalmente, é tocado de modo fluido sem que se ouça nitidamente cada nota, é executado por Gould de modo mais lento, claramente articulado e com o ritmo mensurado (Bazzana, 1997). Fundamentado nas características de execução dos ornamentos por Gould, Bazzana (1997) identifica em seu estilo a influência das gravações da pianista Rosalyn Tureck, que serviu como modelo para ele, principalmente em relação a ornamentação mensurada ritmicamente.

A ornamentação, mesmo sendo um aspecto que envolve detalhismo e espontaneidade, foi utilizada por Gould para enfatizar pontos estruturais ou aumentar a carga de informação musical. Por outro lado, ele também usou a ausência de ornamentos em momentos de previsibilidade para, com isso, clarificar a estrutura da obra (Bazzana, 1997).

Na figura 10, vemos um exemplo de duas versões de ornamentação feitas por Gould. A ornamentação foi um recurso interpretativo em que ele, como arquétipo buscou em clichês encontrados na literatura a respeito e em gravações, ideias para desenvolver novas formas de realizar e, até mesmo, criar novos ornamentos. Ele modificou os clichês ao introduzir as articulações *detaché* e *staccato*, desacelerou a execução e criou novos ornamentos.

Figura 10 - Ornamentação. Primeiro movimento da Sonata K. 330 de W. A. Mozart, compassos 1 e 2. Gravação de 1958 e 1970

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata K. 330, measures 1 and 2. It is presented in three systems. The top system is for the 1970 recording by Glenn Gould, with a tempo of quarter note = 96, marked 'f' and 'strictly'. The middle system is for the 1958 recording by Glenn Gould, with a tempo of quarter note = 62, marked 'p' and 'loosely'. The bottom system is the original score, marked 'Allegro moderato' and 'tr'. The score shows the first two measures of the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The 1970 recording shows a more ornamented and faster performance compared to the 1958 recording.

Fonte: Bazzana, 1997, p. 234.

O objetivo deste capítulo foi associar a proposta da orquestração acústica ao posicionamento adotado por Gould com relação à partitura. A espacialização do som, obtida com essa técnica pode ser compreendida como uma expansão das nuances de dinâmica para além do que é previsto no texto musical. O interesse de Gould por experimentações em seu processo criativo está inserido em um contexto em que sua relação com partitura não estava submetida ao rigor da *Werktreue*. O texto musical, portanto, se constituía em, apenas, um ponto de partida para diversas possibilidades interpretativas.

## CAPÍTULO III - GLENN GOULD E A POÉTICA DA ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA

Neste capítulo empreendemos uma investigação prática de forma experimental acerca de possibilidades de captação de um instrumento acústico e manipulação de arquivos de áudio digitais quanto ao espaço de escuta. Partimos dos resultados obtidos com o trabalho de revisão bibliográfica para conceber duas versões de orquestrações acústicas em ambientes voltados para produção musical: uma delas em um estúdio profissional de gravação musical e outra *home studio*. A seguir, apresentamos conceitos-chave para o desenvolvimento da poética de Gould, como a corporeidade, processos de gravação e a orquestração acústica em si.

### 3.1 CORPOREIDADE

A performance de Gould no palco, e em estúdio, foi marcada pela corporeidade. Sua postura ao tocar, os sons produzidos por sua voz, ou mesmo, os ruídos produzidos pelo banco do piano se constituíram em características que o público passou a associar a ele imediatamente. Essas particularidades o acompanharam, mesmo, quando sua carreira como concertista se encerrou, pois, os ruídos continuaram a ser percebidos, por meio dos fonogramas. Segundo Jonathan Alexander,

(...) em suas gravações e vocalizações, Gould estava nos dando um senso de seu próprio arbítrio incorporado, um lembrete de que suas performances e interpretações não eram apenas música abstrata; em vez disso, eram performances particulares, trabalhadas por um envolvimento particular com a música e um instrumento (Alexander, 2015, p. 82).

Um conceito utilizado neste tópico é o de *liveness* que, percebemos ter ligação com aspectos da corporeidade na música gravada por Gould. *Liveness*, para Sanden (2013), consiste na presença de elementos sonoros comuns à performance ao vivo nos fonogramas, contando também com efeitos, tais como reverberação, compressão, eco, *fade out* e *fade in*<sup>87</sup>. Este balanceamento, normalmente, acontece a partir de um diálogo entre os sons da performance tradicional com os sons produzidos artificialmente.

Sanden (2009) também utiliza o termo *liveness* corpórea, que, segundo ele, descreve o traço audível de corpos em performance. O autor observa que a possibilidade

---

<sup>87</sup> No caso de Gould, a inspiração veio de técnicas cinematográficas do cinema, aplicadas às gravações.

de se perceber a *liveness* corpórea de Gould nas gravações se deve à microfonação mais próxima do piano. O objetivo de Gould com esse tipo de microfonação, segundo o autor, não era captar os sons produzidos pelo seu corpo, mas, oferecer ao ouvinte um som mais claro e definido, que se diferencia do tipo de gravação comum à época, que buscava reproduzir o som da sala de concertos. Para Sanden, além do registro da voz de Gould, é possível perceber sua interação com o piano, e a tatilidade do instrumento:

O rangido de sua cadeira enquanto ele balança, a natureza percussiva dos martelos batendo nas cordas, o amortecimento das cordas enquanto ele levanta tirando o pé do pedal de sustentação e as nuances muito precisas da articulação que se perdem em gravações com som mais tipicamente reverberante. (...) A vivacidade de corpo sonoro de Gould nessas gravações, audível por causa da midiatização, chama a atenção para o significado das performances de Gould e não apenas o de suas interpretações (Sanden, 2009, p. 20).

Em uma corrente de estudos que desenvolve reflexões a respeito da ideia de pensamento e fisicalidade na música, Sanden (2013) conclui que, ao longo da história da arte musical ocidental, e, especificamente na escrita acadêmica associada a ela, as propriedades mais significativas da música estejam relacionadas à esfera da atividade mental. Nesse contexto, a música se restringe a uma forma de comunicar ideias e estruturas abstratas contidas nas obras musicais, isto é, o valor está na composição em si, e não na performance.

De acordo com Sanden (*ibidem*), até há algumas décadas, tanto o processo físico de criação do som, quanto sua comunicação por meio de corpos que trabalham musicalmente para trazer à existência tais obras, não era levado em conta. Em muitos tratados do século XVIII, observa-se que a ênfase dada às relações matemáticas entre os intervalos da escala tonal ocidental equipara-se ao forte apelo que a ordem e a razão tiveram durante o Iluminismo.

A associação entre música e mente também foi proeminente dentro da estética musical do Romantismo, onde sua retórica se concentrou mais no gênio individual do que no conceito de racionalidade do século XVIII. O autor faz ainda uma comparação entre aspectos formativos e valorativos do cânone da música ocidental, segundo o qual, mente, notas e ritmos são considerados mais importantes em detrimento da perspectiva do corpo.

Podemos observar, a partir dos quatro momentos de transição mediológica propostos por Jacques Attali (1985), o papel desempenhado pelo corpo e pelo ruído no fazer musical, são eles: (1) o momento do Sacrifício; (2) da Representação; (3) da

Repetição; e (4) da Composição. No período do Sacrifício, segundo o autor, o ruído passa a ser canalizado pelo uso da notação musical. O silêncio, por outro lado, representa o simulacro do sacrifício implementado pela igreja frente à forma de se lidar com o ruído, para canalizá-lo. Com isso, a expressão do corpo como elemento criativo passa a ser subsumida pela utilização dos códigos de notação. Isso continua acontecendo durante o período que o autor denomina como sendo da Representação, onde a notação musical subsume ainda mais a corporeidade, evidenciando cada vez menos os processos relativos a ela.

Attali (*ibidem*) refere-se a ruído não somente como um fenômeno sônico “não musical”, mas também como uma distração indesejada, qualquer coisa que venha a depreciar os princípios organizacionais da música, como tem sido observado historicamente nas práticas musicais ocidentais. Já no período que o autor chama de Repetição, temos a gravação de fonogramas como parte dos processos de produção e recepção de música. O uso destes recursos tecnológicos contribui para introduzir, gradualmente, a possibilidade de expressão do corpo na produção musical. E por fim, no período que Attali (*ibidem*) denomina Composição, no qual podemos situar Gould, tem-se a possibilidade de edição dos sons registrados.

Sanden (2013) parte do pressuposto de que a maneira com que Gould é apresentado como ícone tanto pela mídia quanto pelo meio acadêmico, influencia a nossa percepção sobre ele como músico. Nos encartes de discos ou em críticas de jornais, como o *New York Times*, Gould é apresentado como sendo não somente um virtuoso, mas também um pensador e escritor, que lê obras de autores famosos<sup>88</sup>. À parte do jornalismo, a habilidade intelectual de Gould tem recebido atenção em estudos centrados em seus escritos. Os livros: *Glenn Gould Music and Mind*<sup>89</sup> e *The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*<sup>90</sup>, mostram a importância do pensamento de Gould em seus títulos e capas.

Sanden (2013) observa que, na capa do livro de Geoffrey Payzant (*Glenn Gould Music and Mind*), Gould aparece com uma das mãos apoiando o queixo, o que transmite a ideia de reflexão profunda, a exemplo da escultura “O Pensador” de Auguste Rodin

---

<sup>88</sup> De acordo com Sanden (2013), ele lia textos de Thomas Mann (1875-1955), Franz Kafka (1883-1924), Liev Tolstói (1828-1910), Fiódor Dostoiévski (1921-1881) e Friedrich Nietzsche (1844-1900).

<sup>89</sup> Glenn Gould mente e música.

<sup>90</sup> A arte de Glenn Gould: reflexões de um gênio musical.

(1840-1917). E, na capa do livro de Ray Roberts (*The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*), a imagem é de um pianista sentado lateralmente ao piano, refletindo e olhando fixamente para baixo, sem fitar o piano. Todo o enfoque dado à mente de Gould faz com que o aspecto físico seja ignorado, ou até mesmo criticado. Na verdade, a destreza de suas mãos e sua capacidade de comando do piano é bastante elogiada por críticos e pelo público, mas os seus maneirismos físicos são como uma distração. As críticas, geralmente, iniciavam-se por uma descrição de seu comportamento no palco, para então se aterem à música produzida por ele.

O próprio Gould afirmou que a estrutura é o principal aspecto de qualquer peça musical, e que a interpretação dessa estrutura é prioritariamente um processo mental, bem diferente do ato físico de tocar o piano. De fato, ele contribuiu para a consolidação da ideia da preponderância da mente sobre o corpo, ao afirmar que ele conseguia treinar as músicas mentalmente ou ainda, que acreditava que o piano deveria ser tocado com a mente (Sanden, 2013).

A relação de Gould com seu corpo está intimamente ligada à sua performance. Mesmo sabendo que seu hábito de cantar era algo que provocava a distração dos ouvintes, Gould declarou que não poderia ficar sem cantar enquanto tocava, pois sua performance perderia a qualidade (Bazzana, 2003; Sanden, 2013). Nas figuras 11 e 12 apresentamos dois exemplos de emprego da voz de Gould na performance, transcritos por Sanden:

**Figura 11 - Compassos de 1 a 8 da Variação Goldberg No. 2. Transcrição de sílabas**

Andantino, dolce (indeterminate pitch)

Gould's Voice

dum dum di-ga di-ga dum dum dum dum ba dum dum dum dum di-ga di-ga dum ta ta ti da ta ta

Piano

5 [inaudible]

dec dum ta ta da dum ta ti - um tum ba dum mm mm

Pno.

Fonte: Sanden (2009, p. 23).



dentro do pensamento musical ocidental tem se devotado a defini-la como o som em si mesmo, apagando assim, a fisicalidade envolvida tanto no fazer, quanto no recepcionar a música. Na renascença, os nobres escondiam os músicos atrás de telas para que fosse criada a impressão de se ouvir a música das esferas. O advento da gravação é a realização do ideal platônico, pois, por meio do disco não há necessidade de se lembrar dos corpos que produziram a música gravada (Mcclary, 1991).

A respeito do uso do corpo como ferramenta criativa na produção de música recorreremos a alguns trechos da TMA. Essa teoria possui, em suas bases, uma perspectiva mediológica (que considera os efeitos do *medium*) e cognitiva (que se baseia em estudos da cognição humana), com a finalidade de compreender as maneiras de produzir música, a partir de uma compreensão do meio utilizado na fase poética da criação das músicas. O corpo, neste caso, é tomado como um meio capaz de agir por meio de uma racionalidade corpórea (Caporaletti, 2018). Para explicar esta questão, o autor traz um conceito desenvolvido exclusivamente para descrever o processo:

(...) o PAT, pode ser então compreendido como interface ativa e *medium* cognitivo psicocorpóreo que, no seio de um quadro interpretativo mediológico, torna-se indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos, e, por conseguinte, especifica um modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal, projetada – em um “fazer” – na interação ativa com o contexto do ambiente (Caporaletti, 2018, p. 8).

O autor ressalta, ainda, a potencialidade criativa do uso do corpo para a produção de música, que, pela ação do princípio audiotátil normalmente está associada aos gêneros que possuem uma relação intrínseca com a oralidade, em contraposição à visualidade. Isso pode ser observado, por exemplo, em vertentes ligadas a culturas afro-americanas, como a cultura do *jazz*:

Insistindo nas características musicais relacionadas à corporeidade, notamos uma interessante convergência das observações de Keil e Hornbostel com alguns teóricos da música e cultura afro-americanas que veem na energia somática, que é liberada do corpo, uma fonte significativa de potencial criativo que se aproxima do nosso princípio audiotátil (Caporaletti, 2014, p. 221).

A partir do princípio audiotátil, é possível perceber os resultados sensoriais e cognitivos induzidos pelos meios, pelos quais a cultura é produzida e comunicada. No caso, a audiotatibilidade criada pela ação do princípio audiotátil, seria oposta à visualidade, que é criada pelo uso de códigos utilizados dentro dos modelos teóricos, como acontece,

por exemplo, com a teoria musical ocidental (para a produção de textos), e com os sistemas de regras fundados sobre a combinação de unidades discretas (como as figuras rítmicas em um pentagrama). O sistema operativo, neste caso, se baseia em uma lógica interna específica das categorias epistêmicas de linearidade e, conseqüentemente, uma segmentação da experiência, mediante a repetição uniforme. Estes seriam, para o autor, princípios abstratos que sustentam a tecnologia da notação musical ocidental e o sistema teórico que é solidário a ela, o qual define a matriz cognitiva visual.

Em relação à noção de visualidade e audiotatibilidade, Caporaletti traz a ideia de que existem diretrizes do “sistema operacional”, em alusão à interface de computador:

Essa função cognitiva/perceptiva de predeterminação é promovida pelo meio de acordo com as diretrizes de seu “sistema operacional” específico, a lógica de funcionamento de seu “programa” interno intrínseco. Por exemplo, a lógica visual da notação pode, em primeiro lugar, ser considerada como promotora, em um nível fenomenológico, de uma 'técnica de fragmentação' da paisagem sonora e uma conseqüente estratégia composicional generativa combinatória que controla a qualidade mecanicista imanente da música ocidental (...) (Caporaletti, 2015, p. 238).

Alguns autores sugerem que podemos começar a reconhecer e apreciar corpos em performance, mesmo sem vê-los. O mundo subjetivo mental não é uma categoria autônoma, mas, o resultado de uma interação corporificada com o meio físico. É dessa forma que um ouvinte pode correlacionar a pulsação rítmica de uma determinada música com ritmos regulares dentro de seu próprio corpo, como: as batidas do coração ou experiências de andar e correr. Mesmo as sutis nuances de aceleração e desaceleração rítmicas são percebidas pelos ouvintes por intermédio de uma conexão com experiências incorporadas desses movimentos (Sanden, 2013).

Caporaletti compreende a noção de corpo como modelo cognitivo capaz de induzir ativação de energia psicocorporal. A respeito da corporeidade, o autor considera que: “(...) a materialidade fenomenal (e, portanto, a corporeidade concreta do sujeito) sempre teve, no curso histórico da arte ocidental, que se redimir de seu estado pressuposto de subordinação opaca, buscando uma sublimação no mais alto conceito de forma” (Caporaletti, 2014, p. 199-200).

Uma possível relação entre o que o autor apresenta e o estudo que fazemos sobre Gould é que, a distinção descrita por Caporaletti traz à tona a diferença entre a ação do corpo, no caso do universo do *jazz*, em comparação com o processo interpretativo de repertórios dos períodos Clássico e Romântico. Nota-se a ênfase dada pelo autor à

subjetividade da ação corpórea do artista na produção musical, no caso do músico de *jazz*. No segundo caso, não se teria tal subjetividade. No caso de Gould, na verdade, há um repertório ligado à tradição de música erudita, e uma subjetividade corporal muito intuitiva, normalmente associada à música popular.

Apesar desta ligação intrínseca à música popular, o uso do corpo como um elemento criativo abrange também outras formas de expressão artístico-musical. Este fato pode ser observado nos textos de Caporaletti, que enfatiza a ação do modelo cognitivo corporal como ponto fundamental para a ativação da energia corporal:

Quando dizemos “corpo”, não pensamos na corporeidade em sua identidade puramente material, pois esta está presente e atuante em qualquer cultura musical (e também na música de arte tonal ocidental). Em vez disso, queremos dizer um modelo cognitivo induzido por ativações de energia corporal: por isso, uma referência mais neutra, um princípio audiotátil, que expressa a ideia de um fator cognitivo específico de um tipo corporal, parece útil. Então, como a música é “imaginada” e “criada” (e experimentada) através da mediação da interface direta do corpo, e não filtrada por modelos abstratos ou noções teóricas como aquelas adquiridas pelo sistema de notação e teoria musical ocidental (Caporaletti, 2014, p. 202).

Caporaletti (2019) exemplifica a subsunção mediológica partindo do pressuposto de que, no mundo pré-alfabético as pessoas se orientavam por meio da percepção auditiva, e a forma de transmissão do conhecimento era a oralidade. Com o surgimento da escrita, nas primeiras sociedades organizadas, a oralidade será subsumida pela visualidade<sup>91</sup>. Milênios após a invenção da escrita, surge a imprensa. Então, a escrita será subsumida pela imprensa, e depois pela tecnologia elétrica, eletrônica etc. Portanto, afirma o musicólogo, as tecnologias tanto podem ter um papel formador do conhecimento, ao se tornarem uma mídia cognitiva, quanto podem ser subsumidas, quando se transformam num simples meio dentro da esfera de um outro modelo cognitivo<sup>92</sup>.

Para exemplificar o processo de subsunção mediológica, apresentamos no Quadro 1, a comparação feita pelo autor Fabiano Araújo Costa (2018) entre a partitura da Toccata em ritmo de Samba nº 2, de Radamés Gnattali (1906-1988) e a gravação feita pelo grupo *Baobab*. Na versão gravada pelo grupo, os intérpretes assumem a posição de autores.

<sup>91</sup> McLuhan, ao tratar a questão da subsunção mediológica (que abordamos por meio da comparação feita por McLuhan entre arquétipo e clichês), alude ao tema da caverna de Platão ao afirmar que, “Platão, com a ajuda do novo clichê tecnológico da palavra escrita, jogou todo o mundo do devir no meio de sua caverna (McLuhan, 1971, p. 129)”.

<sup>92</sup> Caporaletti (2019, p. 23, 31).

**Quadro 1 - Apresentação de duas textualidades distintas**

<b>Partitura</b>	<b>Gravação</b>
Textualidade visual	Textualidade audiotátil
<i>Toccata em Ritmo de Samba n° 2 para violão solo</i>	“Toccata em Ritmo de Samba n° 2”
Partitura para violão solo (4 páginas)	Faixa do álbum <i>Baobab trio</i>
Data e lugar da composição: 1981, Rio de Janeiro/RJ, Brasil	Data e lugar da gravação: 2012, Vitória/ES, Brasil
Autor: Radamés Gnattali (1906-1988)	Autores: Fabiano Araújo (pno)/Wanderson Lopez (vlão)/Edu Szajnbrum (pand)
Duração: 3’06”	Duração: 5’33”
Edição: Chanterelle Verlag, 1990	Edição: Tratore, 2012

Legenda: Do lado esquerdo, a representação da textualidade visual (a partitura) e do lado direito, a elaboração audiotátil fixada no fonograma pelo Baobab trio

Fonte: Costa (2018, p. 4).

Em uma perspectiva comparativa, apresentamos uma relação entre os momentos de transição mediológica operados por Gould. Nota-se que ele já explora, em um último momento, o uso do vídeo como uma nova forma de interação (Quadro 3).

**Quadro 2 - Análise das relações de Gould com as mediações tecnológicas da partitura, gravação de áudio e de vídeo**

<b>Análise mediológica das versões de <i>Cresse Dansée</i><sup>93</sup></b>			
	<b>Partitura</b>	<b>Gravação (Áudio)</b>	<b>Gravação (Vídeo)</b>
<b>Atuação de Gould</b>	Intérprete	Audiomusicista	Audiomusicista
<b>Autores</b>	Sibelius	Glenn Gould + Kazdin/Prizek	Glenn Gould + Monsaigeon
<b>Datas</b>	Glenn Gould	Andrew Kazdin - 13.12.1972 (Auditório <i>Eaton</i> de Toronto)	Bruno Monsaigeon - ??/??/1974 (Auditório <i>Eaton</i> de Toronto)
		Glenn Gould - 27.02.1973 (Canadian Broadcasting Corporation)	-
		Mario Prizek - 20.02.1974 (Canadian Broadcasting Corporation)	-

<sup>93</sup> Os dados foram obtidos a partir do livro Glenn Gould *Leben und Werk* do autor Michael Stegemann (2007).

<b>Análise mediológica das versões de <i>Caresse Dansée</i><sup>93</sup></b>			
	<b>Partitura</b>	<b>Gravação (Áudio)</b>	<b>Gravação (Vídeo)</b>
<b>Mediação</b>	Visualidade Partitura para piano	CNA Secundária + Fonograma	CNA Secundária +Vídeo
<b>Características</b>	Internaliza os clichês canônicos por meio da modelagem	Explora as possibilidades poéticas do áudio	Explora as possibilidades poéticas do vídeo

Fonte: Stegemann (2007, p. 514).

Este exemplo também pode ser entendido com base na distinção feita por Nelson Goodman, entre obra alográfica e obra autográfica, que foi apresentada anteriormente (no primeiro capítulo). A partitura criada por Radamés Gnattali seria neste caso, uma obra alográfica, enquanto o fonograma criado pelo grupo Baobab se configura como uma obra autográfica.

A fim de contextualizar a subsunção mediológica no âmbito da música, Caporaletti toma o exemplo da corporeidade, que é o meio formante do modelo cognitivo audiotátil, que engloba o *rock*, o *jazz* e a *world music*. Mesmo que a corporeidade seja o meio formante no escopo do modelo cognitivo audiotátil, ela muda completamente sua função quando a observamos no contexto da ordem cognitiva visiva, que engloba as músicas de tradição escrita ocidental. Nessa outra ordem, a corporeidade tem o papel intermediador, fazendo com que o corpo seja o meio pelo qual as músicas escritas venham à existência. O autor considera que essa condição limitadora do corpo na ordem cognitiva visiva reduz a esfera da interpretação musical a uma alienada condição mecanicista (Caporaletti, 2019).

Com base neste estudo, foi possível perceber que a corporeidade de Gould era essencial para a sua prática musical. Tanto nas referências biográficas, quanto nos fonogramas, ou ainda no que foi apresentado nos textos base, concluímos que os sons produzidos por Gould são uma forma de perceber como os corpos estão ativamente engajados na criação de significados, que reverberam nas práticas interpretativas do músico.

### 3.2 MANIPULAÇÕES DAS GRAVAÇÕES BASEADAS NOS RECURSOS TECNOLÓGICOS VIGENTES

Gould usou a tecnologia de forma criativa, envolvendo três aplicações comuns: reverberação (artificial e natural), *overdubbing* e emenda (Sanden, 2003). Ele utilizou essas técnicas de forma ponderada e seletiva, buscando com isso, transcender os limites da performance ao vivo convencional. As técnicas de gravação, bem como as alterações na partitura (analisadas no segundo capítulo) foram idealizadas por Gould para melhor delinear a estrutura das peças interpretadas por ele.

Alguns autores argumentam que, por mais que Gould tenha buscado produzir suas gravações “de modo a apagar todos os sinais, todos os vestígios da sua feitura e de seu criador” (Bazzana, 2003, p. 264), ele acabou, de alguma forma, deixando sua marca nessas gravações. Dentre esses autores, Mantere (2012) aponta que, embora Gould imaginasse que suas gravações fossem desprovidas de vestígios da presença do músico, na verdade, as inovações tecnológicas implementadas por ele (como a coreografia acústica), os ruídos e as interpretações distintas trazem à tona a lembrança de sua presença mediada pela tecnologia.

Broesche (2015) nota que, mesmo que as técnicas criativas de Gould não sejam audíveis em suas gravações, o processo por trás de seus produtos é exposto quando ele fala abertamente sobre as formas como ele utilizou o estúdio. O autor acredita que, a certa altura, ele deva ter entendido que, o processo e a história são os elementos que conferem autenticidade aos objetos de arte. No caso do pianista, essa autenticidade se dá por meio de seus escritos e o cantarolar que acompanha algumas de suas gravações.

Os dois autores mencionados acima observam o desejo de Gould de apresentar a gravação como uma obra que não demonstre sinais da identidade do artista, nem os traços decorrentes do processo que originou a obra. Ao recorrer à figura do labirinto de McLuhan, Paul Théberge (1986) discorre sobre a importância de se traçar e retrazar um determinado percurso para que se entenda o processo criativo gerador de determinada obra artística ou literária. Possivelmente, o fato de Gould falar, abertamente, sobre o processo criativo de suas gravações e o fato de ele não se importar com os ruídos registrados, seja uma forma de retrazar o processo.

De acordo com Théberge (1986), é possível que a sobreposição espacial (a orquestração acústica) se constitua em mais um exemplo da estrutura do “labirinto” como

modelo de cognição humana, pois, segundo o autor, Gould usou a técnica de múltiplas perspectivas como um meio de "refazer" o processo poético de interpretação musical. Portanto, Gould, tanto em suas gravações musicais quanto em seus documentários de rádio, considerou os aspectos espaciais do som gravado como um "labirinto" cognitivo da percepção.

Nos próximos parágrafos discorreremos sobre algumas técnicas empregadas por Gould em suas gravações, porém, antes de apresentar esses recursos, é importante que façamos uma breve contextualização do momento histórico em que esses mecanismos ganharam um lugar de importância no meio musical.

A década de 1960 foi decisiva para o início de um novo momento de experimentações estéticas para o *rock* e para a música clássica. Em 1965, os Beatles e Gould começaram, paralelamente, a experimentar novas possibilidades com a gravação tendo, porém, motivos e alvos distintos. Nessa época, a rádio da CBC em Toronto providenciou um escritório para Gould em sua sede, o que possibilitou que ele tivesse maior contato com produtores e técnicos, com quem adquiriu conhecimentos que foram essenciais para que ele pudesse realizar suas primeiras experiências com gravação em 1966 (Sanden, 2003).

A proximidade entre as experiências em estúdio desenvolvidas pelos Beatles e por Gould (já que, foram contemporâneos) é notada por alguns autores (Bazzana, 1997; Broesche, 2015; Mantere, 2011; Sanden, 2003). Broesche (2015) destaca que o estúdio de gravação era uma espécie de santuário que protegia a ambos contra as demandas geradas pela fama. John Lennon (1941-1980) admitiu que as turnês realizadas pelos Beatles impediram o desenvolvimento musical de seus membros, e que, mais tarde, eles se tornaram artistas de gravação, o que, no entender do cantor, se constituía em algo distinto da prática convencional de um músico (Wenner *apud* Sanden, 2003).

A diferença essencial entre os Beatles e Gould é que eles deixaram os palcos (em 1966), pela impossibilidade de reproduzir, ao vivo, a música gravada (Broesche, 2015). Por outro lado, Sanden (2003) sugere que o afastamento de Gould dos palcos, em 1964, tenha se dado tanto pelo seu desdém pela performance ao vivo quanto pelo seu amor pela gravação. O essencial dessa comparação é que, a decisão tomada pelos Beatles de não se apresentarem mais ao vivo foi motivada pela impossibilidade de executarem nos palcos a música que eles produziam em estúdio (em termos de recursos sonoros). Gould, ao contrário, mesmo podendo continuar com sua carreira de concertista, optou pelo estúdio.

A gravação estereofônica em disco teve seu início em 1931, e as máquinas de fita estéreo começaram a ser introduzidas no processo de gravação em 1952, mas, a indústria fonográfica resistiu, durante muito tempo, à mudança para a gravação estereofônica até que o disco estéreo, aprimorado, fosse lançado em 1958. As máquinas de quatro e oito pistas se tornaram comercialmente disponíveis em 1958, porém, devido ao alto custo, as de oito pistas só se tornaram um equipamento padrão a partir de 1968 (Sanden, 2003). Nota-se a importância dada por McLuhan a este modo de escuta:

O som estéreo, um desenvolvimento adicional, é o som "geral" ou "envolvente". Anteriormente, o som emanava de um único ponto de acordo com o viés da cultura visual ponto de vista. A mudança do hi-fi foi realmente para a música, o que o cubismo tinha sido para a pintura, e o que o simbolismo tinha sido para literatura; ou seja, a aceitação de múltiplas facetas e planos numa única experiência (McLuhan, 1964, p. 282).

Um recurso técnico de gravação utilizado por Gould ocasionalmente, e que aparece na bibliografia estudada é o processo de *overdubbing* (sobreposição de camadas de áudio). Essa técnica, criada nos anos 1930, acontecia quando o som reproduzido por um disco era gravado em conjunto com uma segunda fonte sonora, que poderia ser uma voz ou outro instrumento. De acordo com Sanden (2003), o emprego do *overdubbing* na transcrição de Liszt para piano da Quinta Sinfonia de Beethoven, em 1968, marca a completa imersão de Gould numa estética de gravação criativa. Além dessa peça, ele fez mais duas gravações multipistas: a seção *Siegfrieds Rheinfahrt* (1971) da música de *Götterdämmerung* e o Prelúdio de *Meistersinger* (1973), ambas as peças de Wagner são transcrições de Gould. O *overdubbing* foi, também, utilizado em muitas gravações com emendas criativas, na coreografia acústica, e em seus documentários contrapontísticos para rádio, dentre outros: *The idea of north* (1967), *Stokowski: a portrait for radio* (1971), *Casals: a portrait for radio* (1974) (Sanden, 2003; Stegemann, 2007).

Nos últimos anos de sua vida, Gould planejou fazer gravações de concertos para piano e orquestra em que ele mesmo regeria a orquestra e tocaria a parte do piano, gravando ambas as partes, separadamente, e juntando-as, posteriormente, em estúdio, porém, o projeto não chegou a ser concluído. Uma gravação inacabada do Concerto para Piano, Op. 19 de Beethoven, foi realizada em 1982 (Kazdin, 1989; Sanden, 2003; Bazzana, 1997).

Segundo Kazdin, o emprego do *overdubbing* por Gould no quarto movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven foi motivado por seu desejo de executar com maior clareza o que estava na partitura:

(...) ele sentiu que se pudesse usar quatro mãos (dobrando eletronicamente uma performance em cima da outra), ele poderia tornar a seção mais musical. Assim, em dois ou três lugares nas últimas páginas de BL5<sup>94</sup>, o ouvinte astuto talvez possa detectar os resultados de uma performance a quatro mãos (Kazdin, 1989, p. 18).

Sanden (2003) observa que não há registro da partitura da transcrição de Gould dividindo as partes necessárias em quatro mãos. O autor sugere que Gould tenha gravado esta peça de memória por não haver a necessidade de escrever as partes separadamente. A partitura só teria sido usada, como normalmente acontecia, para fins de edição. O autor identificou que Gould usou *overdubbing* em duas passagens específicas (na verdade, a mesma passagem com uma pequena variação harmônica) na *coda* do quarto movimento. Para o autor, nos compassos 330 a 333 e 347 a 350 Gould, utilizou o processo de sobreposição de faixas gravadas simplesmente para delinear a articulação. Na figura 11, vemos o trecho dos compassos 330 a 333, em que foi aplicada a técnica do *overdubbing*.

Figura 13 - Overdubbing: Quarto movimento da Quinta Sinfonia de L. v. Beethoven, op. 67, “Allegro” (transcrição para piano de F. Liszt), compassos 330 a 333

The image shows a musical score for piano, measures 330-333, in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'sf'. The score is written for two staves (treble and bass clef). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a series of chords. The score is annotated with 'Ped.' and '\*' under the left hand, indicating the use of a sustain pedal. The score is annotated with '8va' and a dashed line above the right hand, indicating an octave shift. The score is annotated with 'Ped.' and '\*' under the left hand, indicating the use of a sustain pedal. The score is annotated with 'Ped.' and '\*' under the left hand, indicating the use of a sustain pedal.

Fonte: Sanden, 2003, p. 71.

De acordo com a transcrição de Liszt, o intérprete deve usar o pedal de sustentação para manter o acorde soando, porém, isso faz com que a escala que sucede o acorde esteja, simultaneamente, sob o efeito de reverberação do pedal, o que compromete a clareza das

<sup>94</sup> BL5: abreviação de Beethoven-Liszt- 5<sup>th</sup> ou: transcrição de Liszt para piano da Quinta Sinfonia de Beethoven.

notas da escala. Gould opta, no entanto, por sustentar os acordes de mínima em sua duração total enquanto toca as escalas ascendentes de uma maneira claramente articulada. Sanden (2003) conclui, por meio de análise da gravação, que Gould tenha registrado primeiro os acordes em mínimas e, depois, as escalas em *overdubbing*.

Sanden (2003) encontra apoio para sua teoria sobre o uso de *overdubbing* na própria partitura de Gould, que mostra instruções para inserção de uma emenda que não foi usada em nenhuma outra parte da gravação. O uso isolado, segundo o autor, indica que essa inserção possa ter sido um segmento de *overdubbing* criado especialmente para essas duas passagens. Como essa obra figura entre as que Gould não tinha uma opinião favorável, Sanden (*ibidem*) acredita que ele possa tê-la gravado, exatamente, para empregar o uso da técnica.

Além desta técnica, Gould utilizava também outros processos de edição, como a duplicação de faixas. Ao invés de gravar novamente a referida parte, o que poderia incorrer em sutis variações em relação ao que havia sido tocado da primeira vez, Gould optava por duplicar o que ele já havia gravado e colocar como repetição. Este procedimento foi usado por ele, também, para os momentos onde a partitura indica repetição de um determinado trecho. Segundo Kazdin (1989), Gould queria que as duas performances fossem idênticas tanto quanto possível, um alvo perfeitamente atingível por meio do processo que ele denominou de regeneração. Um exemplo desse procedimento é mostrado na figura 14.

Figura 14 - Regeneração. Abertura francesa BWV 831, de Bach

32

Bourrée II

piano

DUB REPEAT - LOWER DYNAMIC 266

AFTER DUB, 2 → 2 + ECHO

LEVEL NORM

FIRST ENDINGS OF 1-3, 5-1, 5-2 INCLUDED IN SW - THEY SERVE NO PURPOSE

WE NEVER PLAYS REPEAT. IT MUST BE COMPLETELY FABRICATED BY DUBBING. THE FIRST SPICE WILL BE HARD TO TAKE, BUT ECHO SHOULD FIX IT. STAY CALM.

Fonte: Broesche (2015, p. 199).

Caporaletti (2019) considera dois momentos da gravação: a codificação neaurática primária, que ocorreu com o surgimento da gravação, e a codificação neaurática secundária, ocorrida com o surgimento da fita magnética e, conseqüentemente, a possibilidade de se editar as gravações. A emenda de fita e a multipista, ambos implementados em estúdios modernos em meados e no final da década de 1960, são as duas tecnologias essenciais que permitiram que a gravação deixasse de ser uma janela para uma performance existente e passasse a ser usada para criar uma performance a partir da matéria-prima de múltiplas tomadas (Broesche, 2015).

Broesche (*ibidem*) observa que, sem a fita magnética como meio de gravação, a edição e a “reflexão pós-gravação” não seriam possíveis para Gould, caso ele tivesse começado a gravar alguns anos antes. A performance ganhou novas possibilidades quando a edição passou a fazer parte do processo de criação do artista. Gould se referia às emendas das partes gravadas denominando-as de trapaça criativa, mentira criativa e desonestidade criativa. Embora, Bazzana e Sanden<sup>95</sup> argumentem que as emendas feitas

<sup>95</sup> Bazzana (1997, p. 245); Sanden (2013, p. 22-23).

por Gould se destinassem, mais, ao aspecto criativo, do que ao corretivo, Broesche (2015) destaca que, se os aparelhos de aquecimento ou refrigeração do estúdio fizessem algum ruído, o elevador fosse usado inadvertidamente<sup>96</sup>, o piano tinha um problema técnico, o banco do piano fizesse ruídos ou mesmo, se Gould cometesse algum deslize na execução musical, aquele trecho da gravação precisaria ser refeito.

Broesche (*ibidem*) compara o processo de criação de um músico que se apresenta ao vivo e um músico que produz sua obra em estúdio. Segundo o autor, um músico erudito passa muitas horas se preparando e, normalmente, trabalha com trechos isolados da música e raramente toca uma peça do início ao fim sem parar. Ao final desse processo, ele terá de juntar essas partes estudadas isoladamente para fazer uma montagem e, então, se apresentar perante o público. A performance de um músico de repertório erudito é, portanto, para o autor, um produto de semanas (se não, anos) de performances de teste colocadas lado a lado para criar uma versão final que o ouvinte possa apreciar.

A comparação feita por Broesche (*ibidem*) busca aproximar os processos de criação de um músico que se apresenta ao vivo e um que produz em estúdio, legitimando a construção de uma performance por meio de partes segmentadas que são unidas ao final, para constituírem a obra. É importante que se faça a ressalva de que nas duas situações, o nível de controle do artista sobre a obra executada é, completamente, diferente. Esse controle foi expresso por Gould, quando sentiu que um artista musical “deveria ter vantagens semelhantes a pintores, romancistas ou cineastas - criar sozinho e ter o controle final de todos os aspectos de suas criações, algo que os concertos nunca poderiam oferecer” (Hurwitz *apud* Broesche, 2015, p. 114).

Lorne Tulk<sup>97</sup> (que foi engenheiro de áudio de Gould durante alguns anos) enfatizou o perfeccionismo de Gould, ao afirmar que ele jamais permitiria que “um produto inferior saísse de suas mãos” (Tulk *apud ibidem*, p. 114). Tulk relatou que, para Gould, os fins (uma performance perfeita) justificariam os meios (múltiplas tomadas, emendas, etc). Nesse contexto, é inevitável a comparação entre o processo criativo de Gould e as etapas percorridas numa produção cinematográfica, em que ele é o ator e diretor, ao mesmo tempo (Broesche, 2015). Nas palavras de Gould,

---

<sup>96</sup> As gravações eram realizadas durante as madrugadas para evitar ruídos do elevador.

<sup>97</sup> Não foi possível acessar a data de nascimento de Lorne Tulk.

O verdadeiro artista de gravação, que realmente entende os valores e implicações da gravação, é alguém que está olhando para a totalidade – vendo-a tão claramente que não importa se você começa com a nota média no movimento médio, e trabalhe em qualquer direção como um caranguejo indo e voltando. A marca de um verdadeiro artista é a habilidade de ser capaz de intervir a qualquer momento em qualquer trabalho e dizer: “Isso funciona de uma forma que só é apropriada para esta gravação” (Colgrass *apud* Bazzana, 1997, p. 242).

Um exemplo de edição, citado por Gould em diversas entrevistas e, mencionado por alguns autores, é a Fuga BWV 865 de Bach. Em 1965, Gould gravou oito versões diferentes dessa fuga em uma sessão, e resolveu esperar durante algumas semanas antes de tentar decidir sobre a escolhida para ser lançada em disco. Por fim, escolheu as tomadas seis e oito (ambas feitas sem nenhuma interrupção ou emenda), embora, as tenha considerado monótonas. Essas duas tomadas foram gravadas no mesmo andamento, porém, diferentes, em termos de caráter. O próprio Gould descreveu-as: a tomada 6 tinha um caráter solene, *legato e pomposo*. Já, a tomada 8, se caracterizava pelo *staccato*, que, segundo ele, dava uma impressão geral de leviandade (Friedrich, 1989).

Gould decidiu montar a versão final iniciando com o que ele chamou de “severidade teutônica” da tomada 6, mas no compasso 14, ele inseriu a tomada 8, que tem um caráter mais efervescente que confere um alívio bem-vindo na modulação episódica com a qual a parte central da fuga está relacionada. Gould afirma que após a adição da tomada 8, ele insere novamente a tomada 6 no retorno à tonalidade de lá menor, porém, revela que se esqueceu do lugar onde a tomada é inserida e convida o ouvinte a procurar por ela.<sup>98</sup> Gould gostou muito do resultado e concluiu que, a performance da fuga foi superior a qualquer coisa que pudesse ter sido feita na época em estúdio, sem as edições (Bazzana, 1997, 2003; Broesche, 2015; Friedrich, 1989; Sanden, 2003). Na figura 15, vemos o exemplo de emenda feita por Gould na Fuga mencionada.

---

<sup>98</sup> Sanden (2003) conclui que a tomada 8 é inserida novamente no compasso 55 ou 57 (Sanden, 2003, p. 78).

Figura 15 - Emenda. Compassos 13-15 da fuga BWV 865 de Bach

Fonte: Broesche, 2015, p. 135.

Como Gould citou frequentemente a fuga BWV 865 como exemplo de emenda, isso faz parecer que ela tenha sido um caso isolado, mas ele relatou que o uso de emenda era frequente em suas gravações (Aikin, 2005). Na figura 16 temos um exemplo de emenda.

Figura 16 - Emenda Suíte inglesa, nº. 6, BWV 811 de J.S. Bach

Legenda: Os números escritos na partitura se referem às tomadas que deveriam ser inseridas na versão final.

Fonte: Broesche (2015, p. 256).

Três produtores musicais que trabalharam com Gould (Thomas Frost, Paul Myers e Andrew Kazdin)<sup>99</sup>, confirmam o uso regular do recurso da emenda por ele, na década de 1960. Frost (1925-), que trabalhou com Gould em 1964 e 1965, assim descreveu seu método de trabalho:

Ele gravava várias versões de uma peça completa ou de um movimento inteiro, cada uma com uma espontaneidade distinta do momento. Quando estivesse convencido de que havia matéria-prima suficiente para a edição, ele se encarregaria pessoalmente do processo de edição, do qual gostava tanto quanto de atuar e considerava igualmente criativo. Isso envolvia ouvir todas as versões de uma peça ou movimento, formular em sua mente como uma performance ideal poderia ser criada, seção por seção, e depois fazer com que o engenheiro cortasse as fitas de acordo (Frost *apud* Sanden, 2003, p. 80).

Pelo relato de Thomas Frost, notamos que o objetivo das repetidas tomadas (como foi o caso da fuga BWV 865 de Bach), foi produzir gravações suficientes para que fossem escolhidas as melhores partes que comporiam a versão final. Sanden (2003) denominou de emenda criativa a técnica empregada para se combinar diferentes interpretações e, portanto, chegar a uma nova interpretação de uma peça que, provavelmente, não havia sido concebida antes. Ao situar o momento vivido por Gould, Broesche conclui que,

Se Gould tivesse feito suas primeiras gravações apenas alguns anos antes, suas performances teriam sido gravadas diretamente em discos revestidos de cera ou laca e depois prensados em discos 78 para distribuição e venda. A edição e a “reflexão pós-gravação” não estariam disponíveis para ele (Broesche, 2015, p. 263).

Broesche (2015) nota que a carreira profissional de Gould – de 1955 a 1981 – coincide, exatamente, com o período em que a fita magnética foi o meio de gravação dominante. Essa era foi marcada por grandes desenvolvimentos tecnológicos que tiveram um efeito de longo alcance na economia da indústria musical. Esse período está dentro do momento que Attali (1977) chamou de Repetição.

Segundo Broesche (2015), até a década de 1950, as forças tecnológicas fizeram com que a produção musical migrasse do palco para o estúdio de gravação, o que favoreceu a Gould. Essa vantagem, provavelmente, tenha sido obtida porque, “em meados do século XX (...), para acumular lucro, torna-se necessário vender a produção de sinalização estocável, e não simplesmente o seu espetáculo” (Attali, 1977, p. 88). Ao

---

<sup>99</sup> Thomas Frost (1925-), Paul Myers (1932-2015).

discorrer sobre esse período, Attali explica que, “as pessoas compram mais discos do que conseguem ouvir. Elas armazenam o que querem para encontrar tempo para ouvir” (*Ibidem*, p. 101).

Broesche (2015) observa que as últimas gravações de Gould coincidiram com o início da era digital, que fez com que a economia da música mudasse do estúdio de gravação de volta para a performance ao vivo, o que provocou mudanças no aspecto econômico da música. Ainda dentro do período denominado por ele como Repetição, Attali alerta que,

certos desvios anunciam-lhe um desafio radical: a proliferação da circulação de gravações piratas, a multiplicação de estações de rádio ilegais, o uso desviado de sinais monetários como forma de comunicar mensagens políticas proibidas - todas estas coisas anunciam a invenção de uma subversão radical (Attali, 1977, p. 131).

A partir do final do século XX, segundo Broesche (2015), tornou-se difícil ganhar a vida apenas com gravações. Isso, provavelmente, se deva ao excesso de gravações disponíveis, o que:

estabilizou a obra musical e organizou seu estoque comercial. Mas agora o campo da mercadoria foi destruído e uma relação direta entre o homem e seu meio está sendo restabelecido. A música não é mais feita para ser representada ou armazenada, mas para participação no jogo coletivo, numa busca contínua por uma comunicação nova, imediata, sem ritual e sempre instável (Attali, 1977, p. 141).

Broesche (2015) acredita que, se Gould tivesse vivido por mais algum tempo, essas mudanças não teriam sido favoráveis a ele. O autor sugere que, se Gould tivesse nascido vinte ou trinta anos depois, provavelmente não teria tido a opção de se aposentar dos palcos de concertos, como fez. Esse período mencionado por ele seria o que Attali (1977) denomina Composição. “A composição leva assim a uma concepção surpreendente da história, uma história que é aberta, instável, em que o trabalho já não promove a acumulação” (Attali, 1977, p. 147).

Por mais que o comportamento de Gould sugira aproximações com arquétipos como o fugitivo da caverna ou Sísifo, ele foi por fim, alguém de seu tempo. Como colocou Broesche (2015), se ele tivesse vivido um pouco antes de sua época, não teria tido acesso aos recursos tecnológicos que o permitiram criar sua obra e, se tivesse vivido um pouco depois, talvez, não pudesse viver, exclusivamente, do que o estúdio produz.

### 3.3 ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA

A proposta de Gould, ao aplicar a técnica da orquestração acústica, é oferecer ao ouvinte a possibilidade de percepção de espacialidade. Neste subcapítulo, realizamos uma discussão teórica acerca da poética do pianista. Uma das principais referências que utilizamos para compreender o termo foram os estudos do filósofo italiano Luigi Pareyson, que entende a poética como o fazer artístico. De acordo com a síntese desse conceito, realizada por Milton Sogabe e Rosângella Loete<sup>100</sup> (baseada na definição Pareyson), pode-se entender que os procedimentos que o artista se impõe, ou utiliza e que, aos poucos, lhe definem como tal, atestam a existência de uma linha de ação ou estilo e que, seus efeitos designaram caminhos para modificação do senso estético de uma época. Com isso, pode-se dizer que a estética de uma época impacta na poética do artista a qual, poderá, também, impactar a estética de um período. Elas estão intrinsecamente ligadas de tal modo que uma não se modifica sem a outra. No caso de Gould, por exemplo, ele compôs sua poética a partir de um repertório de possibilidades baseado no senso estético da época em que viveu. Por isso mesmo, seus processos de criação também foram afetados por esse senso estético. Podemos ainda compreender a importância do processo criativo de Gould para a construção de sua poética.

Utilizaremos também as distinções entre poética e estética idealizadas por Pareyson (1993), na Teoria da Formatividade. Nesta teoria, Pareyson apresenta relações entre a intencionalidade artística e a matéria. No caso de Gould, a matéria pode ser representada pelos meios tecnológicos utilizados para o registro (microfone, captador, dentre outros equipamentos), bem como as músicas gravadas. Pareyson afirma que a escolha da matéria é absolutamente livre e “...é qualificada pela intenção formativa de que nela toma corpo e que a adota, adaptando-a ao próprio fim” (Pareyson, 1993, p. 47). Portanto, para atingir a “forma formada” descrita por Pareyson, passando pela “forma formante”, o artista precisa optar por um tipo de “matéria” para sua poética. Além disso, de acordo com Pareyson, o artista faz a obra (ao executar), inventa o modo de fazer<sup>101</sup> e isso se dá por meio de tentativas rumo ao “êxito”, levar a obra “a termo”. Consideramos

---

<sup>100</sup> Pareyson *apud* Sogabe; Loete, 2012.

<sup>101</sup> Pareyson (1993, p. 59).

que a orquestração acústica pode ser entendida como uma poética já que Gould faz experimentações sobre a matéria, que no seu caso era o som gravado no formato de fonograma, para moldar seu processo criativo. Este processo criativo em si se baseia na resistência que esta matéria exercia sobre a ação criativa do pianista.

Rudziński explica o agrupamento das artes em artes de repouso e artes de movimento. Na antiguidade, ele ressalta, que as belas artes eram divididas em duas tríades: uma, expressiva e de movimento, que incluía dança, música e poesia, e a outra, construtiva e estática, que incluía arquitetura, escultura e pintura. O autor esclarece, então, as características de cada grupo:

Na tríade construtiva, liderada pela arquitetura, o belo – de acordo com F. A. Gevaeta (HT, p. 22) - realiza-se, em estado de repouso: seus vários elementos são uma justaposição no espaço; não se apresenta em desenvolvimento contínuo, mas, parado, em um momento de sua existência. Na tríade coreográfica, o belo é realizado em estado de movimento, sua essência está na relação com o tempo. Assim, a arquitetura, a escultura e a pintura são geralmente tratadas como artes estáticas (*arts de repos*), relacionadas essencialmente com o espaço, enquanto, os componentes do grupo coreográfico (dança, música e poesia), são referidos como a essência das artes de movimento (*arts de mouvement*); a sua essência reside na sua relação com o tempo (cf. Dom A. Mocquereau, NM, p. 26 §4). Estas últimas eram, às vezes, chamadas de artes “musicais”, e todas, nas palavras de Dom Mocquereau, estavam sujeitas às leis do mesmo ritmo; a mesma terminologia era usada para explicar sua teoria, bem como, a mesma mímica servia para orientar, às vezes simultaneamente, os cantores, instrumentistas e dançarinos. “Em uma palavra, havia apenas um ritmo que poderia dar forma simultaneamente a todos os três materiais: som musical, palavra e gesto” (Rudziński, 1987, p. 104).

Além de identificar o ritmo como elemento unificador das artes de movimento, Rudziński observa que, na obra de arte visual, o ritmo é percebido quando se nota uma repetição sistemática de elementos idênticos ou alternados. Neste caso, o que ocorre é a associação com uma de suas formas específicas: a recorrência, isto é, o retorno de algo igual em intervalos regulares. Sendo assim, o ritmo se torna o elemento unificador entre as artes estáticas e as artes de movimento. O autor coloca que, mesmo que a música tenha a propriedade de dar forma ao tempo, e a obra de arte, de dar forma ao espaço, a percepção da música traz, não apenas o fluxo de tempo, mas também inúmeras informações direcionais (Rudziński, 1987).

O conceito de espaço se amplia quando pensamos que eles podem ser sociais, corporais e imaginários, e podem abranger vários tempos e lugares, sejam reais, virtuais ou imaginários (Ouzounian, 2008). Uma das propostas de Gould para dar ao ouvinte a ideia da espacialidade foi criar uma técnica de gravação, considerada por ele como uma

extensão da interpretação musical. Ele denominou essa técnica de orquestração acústica<sup>102</sup>, coreografia acústica ou, ainda, coreografia sônica (Théberge, 2008).

Como destacado por Théberge, para Gould, o significado de orquestração acústica ia além de uma técnica de gravação. Bazzana afirma que: “o uso da coreografia acústica foi, para Gould, tão importante quanto o ritmo ou a dinâmica para que pudesse dar às peças uma forma distinta na performance” (Bazzana, 1997, p. 248-249). Ao equiparar a orquestração acústica a elementos viscerais para a música como ritmo e dinâmica, Bazzana (*ibidem*) mostra o grau de importância dessa inovação para Gould. Com a mesma naturalidade com que ele alterou o texto musical (como veremos no terceiro capítulo), ele, também, considerou necessário criar uma textura sonora, surgida a partir de sua percepção das dinâmicas indicadas na partitura.

A única gravação lançada por Gould, em que a técnica da orquestração acústica tenha sido empregada é o álbum de 1977 com peças do compositor Jean Sibelius (1865-1957), embora, ele tenha admitido, posteriormente, que, a música de Sibelius não precisasse desse tipo de aprimoramento sonoro. O lançamento desse álbum evocativo foi um passo convincente para mostrar o potencial da abordagem de Gould (Bazzana, 2023). Nas figuras 17 e 18 temos exemplos de planos de gravação para o disco com repertório de Sibelius.

---

<sup>102</sup> Bazzana, 1997, p. 246; Bazzana, 2003 p. 263, 376, 432; Cavell, 2020, p. 126-127; Friedrich, 2000 p. 254; Guertin ; Roberts, 1997, p. 241-242; Kazdin, 1989, p. 138-139; Macg, 1991, p. 95; Mantere, 2012, p. 103, 144; Sanden, 2003, p. 8, 68; Stegemann, 2007, p. 354-355; Rieger, 2007, p. 187, 188; Théberge, 1986, p. 123.



Figura 18 - Plano de gravação para a orquestração acústica. Compassos 47 a 72 do primeiro movimento da Sonatina Op. 67 n.º 1 de Sibelius

The image shows a handwritten musical score for acoustic orchestration. It consists of five systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The score is annotated with handwritten notes and diagrams. At the top, there are circled numbers 98, 99, and 100, with arrows pointing to specific measures. Below the first system, there is a circled number 10 and a bracketed diagram [10] [12] [1]. Below the second system, there is a circled number 11 and a bracketed diagram [11] [12] [1]. Below the fourth system, there is a circled number 12 and a bracketed diagram [12] [1] [2] [1]. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'p'.

Fonte: Bazzana (1997).

Segundo Kazdin (1989), a ideia da orquestração acústica surgiu em 1970, em Nova Iorque, quando Gould e ele conversavam sobre a gravação da Sonata n.º 5, de Scriabin<sup>103</sup>. Gould estava, há muito tempo, fascinado pela questão da perspectiva acústica

<sup>103</sup> Gould chegou a gravar essa Sonata com a técnica da orquestração acústica, mas a gravação não foi lançada. Outros pianistas lançaram a gravação do ciclo completo das Sonatas de Scriabin, e Gould acabou por desmotivar-se de realizar o mesmo projeto.

na gravação de uma peça musical e queria colocar em prática sua ideia. Embora Gould tenha gravado a Sonata de Scriabin utilizando a captação dos microfones em conformidade com a ideia da orquestração acústica, ele não deixou instruções sobre a mixagem, e o disco não chegou a ser lançado, pois, segundo Kazdin, ele desmotivou-se quando soube que outros pianistas já haviam lançado a gravação do ciclo completo das Sonatas de Scriabin (Bazzana, 1997).

A explicação dada por Kazdin para a desistência de Gould em lançar o ciclo das Sonatas de Scriabin fragiliza a argumentação, dada por Bazzana (1997, p.77), de que, a motivação de Gould para fazer a gravação de uma determinada peça era que ela fosse diferente do que já havia sido feito por outros pianistas. Caso Gould tivesse lançado o ciclo das Sonatas de Scriabin com a técnica da orquestração acústica, isso teria sido um grande diferencial para o seu trabalho. De todo modo, Bazzana (2003, p. 247) explica que vários projetos foram abandonados por Gould por diferentes motivos, como, indisposição ou falta de tempo.

Quando a proposta de gravar as peças de Sibelius foi aprovada pela *Columbia*, Gould aproveitou a oportunidade para lançar um álbum inteiro com a técnica da orquestração acústica. Essa oportunidade coincidiu com o momento em que Gould havia começado a comprar mais equipamentos para atender às demandas que começavam a aumentar em número e complexidade na *Canadian Broadcasting Company*. Kazdin solicitou, então, um equipamento com capacidade de gravação em quatro faixas, para que as gravações camerísticas pudessem ser mixadas com mais qualidade. A princípio, foi alugado um gravador de quatro canais, porém, com o tempo, essa solução tornou-se inviável. Por isso, ele preferiu comprar equipamentos e alugar seis microfones (Kazdin, 1989).

Tendo em vista o aprimoramento da qualidade dos projetos de documentários que ele estava fazendo para a CBC, Gould comprou um gravador *Studer* de oito canais, um console *Tascam* de tamanho médio e um sistema de redução de ruído *Dolby M-16*. Kazdin calcula que, estes três equipamentos tenham custado tanto ou mais do que todo o equipamento de Gould. Adicionalmente, ele ainda precisou investir bastante para adaptá-los aos que já possuía.

O gravador de oito canais foi utilizado para aplicação da técnica da orquestração acústica no disco com as Três Sonatinas Op. 67 e as Peças Líricas para piano *Kyllikki* Op. 41, de Sibelius. Mesmo que a concepção da orquestração acústica utilizada no disco tenha

sido inteiramente de Gould (como veremos mais à frente), ele não menciona sua autoria no encarte do disco, pelo contrário, ele se atém à análise musical das obras. Andrew Kazdin (1989), o produtor do disco em questão, é quem dá uma explicação sobre a técnica empregada na gravação do disco:

Além de receber um raro e revelador olhar para um canto pouco conhecido da obra de Sibelius, o ouvinte desta gravação poderá participar de outra experiência inusitada. Na falta de um termo melhor, vamos chamá-lo de ‘orquestração acústica’.

Desde a primeira gravação de um piano solo, existe uma grande variedade de conceitos sobre como exatamente o instrumento deve soar nos discos. Deve ser projetado de um modo bem íntimo, semelhante a uma música de câmara? ou através do vão reverberante da sala de concertos? ou algo entre ambos? Cada um dos produtores de gravação resolveu esse problema à sua maneira. No entanto, não importa a qual solução o gosto combinado do artista e do produtor chegou, um fator parece ter o mesmo significado para todos eles; o ambiente acústico deve ser ‘adequado’ para a música. Debussy parece exigir um ambiente mais reverberante do que Bach. Rachmaninoff deve ser banhado em mais “grandeza” do que Scarlatti.

No entanto, nenhum conhecimento parece ter sido dado às variações de humor e textura que existem dentro de uma composição individual. Por que a articulação em staccato de um tema de abertura deve ser casada com a maior sensação de espaço exigida pelo segundo tema lírico?

Há muito, intrigado com esse assunto, Glenn Gould oferece aqui uma declaração ousada e fascinante sobre a adequação do espaço à música. As quatro obras de Sibelius contidas neste álbum foram gravadas em fita multipista em uma variedade de perspectivas simultâneas. Os microfones foram colocados em várias “fileiras” por todo o estúdio - alguns a apenas alguns centímetros do piano, outros a uma distância de muitos metros. Na preparação final da fita master, foi pensado um plano de mixagem que privilegia a imagem do instrumento mais adequado à música do momento. Grande cuidado foi exercido no planejamento desta “orquestração”, que não apenas varia de acordo com o clima acentuado pela partitura de Sibelius, mas também serve para sublinhar a estrutura inerente da composição.

Portanto, pedimos que você deixe de lado quaisquer preconceitos decorrentes das abordagens tradicionais e aproveite a dimensão estética extra contida nesta gravação - um processo mental não desconhecido do público esclarecido de Glenn Gould (Kazdin, 1989, p. 143).

O fato de Gould não ter, ele mesmo, expressado seus objetivos com a orquestração acústica no encarte do disco sugere que, devido a uma clara distinção entre o papel do músico e o do profissional responsável pela gravação à época, talvez, não fosse oportuno que ele se mostrasse como o mentor daquela inovação.

Kazdin (1989) relata que, após realizar a gravação das obras de Sibelius, Gould mostrou a gravação a várias pessoas antes do lançamento do disco, e acabou por concluir que a inovação estava fazendo um sucesso estrondoso, mas, conforme Kazdin (*idem*), isso se devia ao poder de persuasão dele junto às pessoas. O autor acrescenta ainda que, o aspecto experimental do disco fez com que algumas críticas fossem implacáveis, como,

a que sugeria que a gravação seria uma brincadeira de Kazdin com Gould, de Gould com Kazdin, ou de ambos para com o público. Kazdin (1989), entretanto, relata ter ficado satisfeito com a experiência, apesar de tê-la considerado ousada e incomum.

A seguir, os dois trechos de críticas à orquestração acústica (sem a indicação dos nomes dos autores), mostram a forma negativa, com que, parte das pessoas reagiu à inovação:

(...) o mais estranho (ab)uso de técnicas de multi microfonação já aventuradas por alguém para qualquer razão ilegítima” e “as mudanças perturbadoras de foco só podem ser condenadas” e assim por diante” (Bazzana, 2003, p. 263).

Essas duas frases constituem o ponto inicial para a discussão que proponho sobre Gould e sua relação com ambiente cultural a sua volta na segunda metade do século XX. Mesmo sem a informação sobre a autoria das frases, podemos destacar algumas palavras que demonstram o impacto causado pela orquestração acústica à época de seu lançamento.

O primeiro ponto a ser ressaltado é que, o autor da frase, além de adjetivar como estranho o uso de técnicas de multi microfonação, intensifica ainda mais o teor crítico, acrescentando o prefixo *ab* ao substantivo uso. Abuso do latim *abusus* significa uso excessivo e esgotamento (Rezende; Bianchet, 2014). Entende-se, com isso que, a pessoa que fez a crítica tenha buscado demonstrar sua indignação para com o fato de Gould ter traduzido em espacialidade as indicações de dinâmica contidas na partitura. Ainda na mesma frase, nos chama a atenção a palavra “ilegítima”. A legitimidade, para esse crítico, talvez, significasse ouvir o som da música sem os efeitos de espacialidade produzidos em estúdio, já que, como colocou Kazdin (mencionado acima), as pessoas não estavam habituadas a ouvir discos em que houvesse manipulações quanto ao palco sonoro. Mantere corrobora a ideia de que as interpretações de Gould eram pautadas em critérios outros, que não a autenticidade fundamentada na tradição:

Nenhuma das gravações de Gould, de qualquer música, jamais foi recebida como ‘autêntica’ (...). Não é, entretanto, minha intenção principal afirmar que a autenticidade de Gould não está fundamentada na tradição, nas intenções do compositor ou nas normas e convenções históricas, mas em seu eu artístico. Mais interessante, penso eu, é ponderar o que Gould substituiu pela concepção tradicional de autenticidade – o que, no pensamento de Gould, é a fonte real de sua muitas vezes interpretações pouco ortodoxas (Mantere, 2011, p. 102)?

Para Gould, havia uma grande diferença entre a interpretação realizada em um recital ou concerto e aquela realizada em estúdio, com todas as possibilidades oferecidas pela gravação (Friedrich, 2000). Ele percebeu influência de costumes advindos da performance de palco em suas primeiras gravações, e procurou reverter após sua aposentadoria dos palcos<sup>104</sup>. Segundo Bazzana (2003), Gould “foi um dos primeiros intérpretes clássicos verdadeiramente modernos, para quem, gravação e radiodifusão não eram meros complementos da sala de concertos” (Bazzana, 2003, p. 255-256). Gould declarou que, a gravação ao vivo para ele, era como “um cartão postal instantâneo da vivência de um concerto” (Aikin, 1980, p. 276), isto é, apenas um registro da experiência em palco. Percebemos, então, que Gould procurava dissociar o tipo de música realizado numa sala de concertos, daquele feito em estúdio. Broesche (2015) acredita que, ao rejeitar o conceito de autenticidade presente no concerto ao vivo por motivos morais, Gould o substituiu pelo conceito de perfeição.

Ainda, sobre a segunda crítica apresentada, destaco as palavras “mudanças perturbadoras de foco”. Suponho que, o foco da atenção para esse crítico, talvez, deve ser um ponto específico, centralizado, como em uma sala de concertos ou, então, o som vindo de uma caixa de som, que oferece ao ouvinte o fluxo sonoro contínuo, sem variações acústicas. Sendo assim, a espacialidade proposta por Gould seria uma proposta de ruptura em relação aos padrões de gravação estabelecidos à época, como percebemos na reflexão de Kazdin. E, por fim, resalto ao final da segunda frase, o uso da palavra “condenada”, que deixa transparecer o nível de indignação do crítico ao reprovar as inovações propostas por Gould.

As críticas comentadas acima revelam que, uma proposta que se distanciasse dos padrões de execução musical, tanto da sala de concertos, quanto da gravação convencional, encontraria bastante resistência no meio musical erudito da época. Gould enxergava na gravação possibilidades que o concerto ao vivo não oferecia, e, de acordo com Nattiez<sup>105</sup>: “ao contrário do concerto, o disco seduz Gould pelas oportunidades de abordagem e apreciação extratemporais das obras, as quais, em uma gravação, estão isoladas de seu contexto histórico de criação e dos imprevistos da execução” (Nattiez, 2005, p. 106).

---

<sup>104</sup> Bazzana (1997, p. 243).

<sup>105</sup> Ver também Cavell (2020, p. 136); Payzant (1984, p.86-87).

Gould não tinha como objetivo trazer para a gravação características da execução ao vivo, ao contrário, ele foi, segundo Bazzana (1997), “um dos principais adversários da performance ao vivo, e também, da música que era mais apropriada para a sala de concertos” (Bazzana, 1997, p. 118). Ele achava que a performance em concerto não deveria mais ser o padrão de comportamento musical no final do século XX. Bazzana relata que, em um questionário interno da CBC, de 1952,

Gould, aos 19 anos de idade deu uma forte declaração a favor da gravação e radiodifusão, e contra a performance ao vivo: “a concentração em detalhes puramente musicais”, que “é de extrema importância para qualquer performance”, é “muito mais fácil de se alcançar quando não há necessidade de se sentir responsável pelo prazer visual do ouvinte” (Bazzana, 1997, p. 238).

Ainda, segundo o autor, Gould chegou a declarar em um programa de rádio em 1980 que, suas primeiras gravações foram “contaminadas pela experiência de concerto” (Gould *apud* Bazzana, 1997, p. 238), isto é, elas não eram fundamentadas em uma verdadeira estética de gravação, uma distinção que ele considerava crucial. Gould explica que,

os primeiros registros que realmente refletem uma concentração total, um respeito total pelo meio [de gravação], foram feitos cerca de dois anos depois [de 1964] ... e isso só aconteceu porque esse foi o período em que comecei a fazer toda a minha própria edição e, através dessa experiência eu tomei consciência do quê, exatamente, poderia e deveria ser feito com o *medium*” (Gould *apud* Bazzana, 1997, p. 238- 239).

O interesse de Gould pela exploração de características próprias do ambiente de estúdio vai ao encontro da colocação de Benjamin, quando o autor afirma que “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (Benjamin, 1969, p. 220).

A seguir, Bazzana discorre sobre o significado de performance para Gould:

Em muitas de suas performances, ele parece não apenas realizar ou interpretar a obra, mas discorrer sobre ela. Às vezes, ele explicava o discurso pretendido em comentários falados ou escritos, mas muitas vezes suas apresentações tinham uma qualidade didática ou polêmica que equivalia a uma contribuição para a literatura secundária sobre a música em questão. Muitas vezes, de fato, ele parece ter realizado uma obra apenas quando tinha algum comentário pessoal distinto a fazer sobre ela, e essa tendência tornou-se cada vez mais marcante à medida que sua carreira progredia (Bazzana, 1997, p. 85).

No trecho citado podemos perceber que, um dos objetivos de Gould ao interpretar uma peça era apresentar uma crítica à obra. O “comentário pessoal distinto”, mencionado

por Bazzana, poderá ser a inclusão, alteração ou exclusão de trechos inteiros, como veremos posteriormente. Essa atitude do intérprete perante a obra é comentada por Pareyson:

Só admitindo essa continuidade entre formação e execução, onde uma só é a lei par a ambas, pode-se justificar a possibilidade dessas "correções" e desses juízos, em que o executante mostra que se acha a tal ponto preocupado em apresentar e interpretar e dar vida à obra como ela mesma o quer, que chega a tomar o lugar do autor no fazer ou julgar aquilo que a própria obra queria que ele fizesse.

Daí se depreende que a fidelidade do executante não se deva ao autor, mas à obra, ou então ao autor na medida em que este queria ou deveria querer aquilo que a sua própria obra dele exigia (Pareyson, 1988, p. 243).

Podemos notar que Gould sempre pautou suas escolhas interpretativas em critérios relacionados à forma e à maneira de mostrá-la ao ouvinte. Bazzana (1997) propõe a ideia de que a interpretação do pianista tenha as características performativa e crítica ao mesmo tempo. Ainda, de acordo com o autor, a crítica manifesta nas interpretações de Gould é fundamentada na análise das relações estruturais das obras que ele executou, desde os compositores virginalistas<sup>106</sup> até os serialistas<sup>107</sup>. A análise e crítica percebidas nas performances de Gould, também estão presentes em seus escritos sobre diversos assuntos (Bazzana, 1997).

Como vimos no primeiro capítulo, a metáfora da caverna de Platão foi utilizada para ilustrar o papel de Gould ao levar até as pessoas da antiga URSS, uma maneira de interpretar inovadora, bem como um repertório que era proibido pelo governo, desafiando claramente as leis vigentes à época. Neste capítulo, o mito é associado à saída de Gould da caverna convencional dos concertos públicos. Ao deixar de se apresentar em público, ele volta para o estúdio, que poderíamos comparar a uma outra caverna, onde, em isolamento, se sentia confortável.

Gould considerava o piano como algo desconectado do mundo real, um meio de isolamento e o ideal de música para ele, era aquele que pudesse “isolar os ouvintes do

---

<sup>106</sup> “Qualquer um dos compositores ingleses de música para virginal e instrumentos de teclado relacionados do final do século XVI e início do século XVII, incluindo William Byrd (1543–1623), Thomas Morley (1557 ou 1558–1602), Peter Philips (1560 ou 1561–1628), Giles Farnaby (ca. 1563–1640), John Bull (ca. 1562–1628), Thomas Weelkes (1576–1623), Thomas Tomkins (1572–1656) e Orlando Gibbons (1583–1625). O repertório deles inclui danças, variações, prelúdios, fantasias, arranjos de canções e madrigais, e peças litúrgicas” (Randel, 2003, p. 2367).

<sup>107</sup> Principalmente os compositores da Segunda Escola de Viena: Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern e Alban Berg.

mundo no qual eles vivem” (Bazzana, 2003, p. 80). O estúdio seria, talvez, seu lugar de isolamento predileto, a julgar por frases como: “Minha ideia de felicidade é duzentos e cinquenta dias num ano em um estúdio de gravação” (Bazzana, 2003, p. 243). Gould preferia o isolamento e tinha a tendência de encontrar mais satisfação e sentido no mundo interior do que no exterior (Bazzana, 2003). Enfim, existem vários relatos sobre a preferência de Gould pelo isolamento em sua vasta bibliografia, de modo que, posicionar sua figura como personalidade musical em um arquétipo como o do fugitivo da caverna de Platão é algo possível de ser feito com o respaldo de suas próprias declarações.

Contudo, a correlação percebida entre Gould e o arquétipo do fugitivo vai além da questão mais aparente, que é a de Gould viver em um mundo à parte, mormente, o mundo da gravação. Vemos nele a figura do fugitivo que se retira da caverna (a vida de concertos públicos), e vai viver uma nova experiência no ambiente do estúdio de gravação, da rádio, da televisão e da escrita (à mão), ao mesmo tempo em que procura se comunicar com as pessoas e trazer sua visão sobre a música, tanto em relação à partitura, quanto à gravação. Edward Said sintetiza papel desempenhado por Gould na questão da comunicação entre o mundo da música clássica e o mundo cultural mais amplo, assim como o fugitivo da caverna:

Apenas algumas figuras na história da música, e apenas um pequeno punhado de intérpretes, tiveram uma reputação tão rica e complexa fora do mundo musical quanto o pianista, compositor e intelectual canadense Glenn Gould. (...) O pequeno número pode ter algo a ver com uma lacuna crescente entre o mundo da música clássica em si (excluindo o negócio da música, é claro) e o ambiente cultural mais amplo, uma lacuna que é muito maior do que, por exemplo, as relações bastante próximas que conectam o mundo da literatura com os da pintura, cinema, fotografia e dança (Said, 2006, p. 113).

A ideia do fugitivo que traz a realidade externa para dentro da caverna coaduna com observação de Bazzana (1997) de que a atitude de Gould perante a performance pode ser vista a partir do conceito de obra aberta<sup>108</sup> de Umberto Eco (1932-2016). Nesse conceito, Eco postula uma condição cultural mais ampla, na qual, “abertura” é a possibilidade fundamental do artista ou consumidor contemporâneo. Obra aberta, de

---

<sup>108</sup> “Eco discute obras de Stockausen, Berio, Pousseur e Boulez que são ‘abertas’ no sentido de que, ao intérprete é requerido dar a forma final, a partir de determinados segmentos. Esse tipo de obra, por definição, não tem forma fixa” (Bazzana, 1997, p. 74).

acordo com Bazzana (1997), pode significar a abertura, em termos de interpretação de obras de arte.

A associação entre o arquétipo do fugitivo da caverna e a figura de Gould tem respaldo em algumas de suas declarações, como a que ele fez em 1980, afirmando que, a partir do momento em que ele começou a fazer transmissões de radiodifusão, esse *medium* lhe pareceu, um outro mundo (Bazzana, 2003). As ideias são por ele trazidas desse outro mundo e expostas por meio da música ou por seus escritos e palestras.

Em outro momento, ele afirmou que, “preferiria existir tão longe quanto possível do mundo exterior e ter contato com ele eletronicamente” (Mach, 1991, p. 112). Essa declaração de Gould a respeito do afastamento do mundo exterior é importante para corroborar a aproximação que fizemos entre sua figura e o arquétipo do fugitivo. McLuhan utiliza a metáfora da caverna de Platão para exemplificar o conceito de arquétipo:

Existe uma espécie de paralelo entre o mundo da caverna de Platão como recipiente de um mundo rejeitado, onde Platão foi substituído por um espaço racional euclidiano e a sonda socrática (derivada do novo clichê da palavra escrita) e o mundo do século XVII, onde a impressão de Gutenberg desempenhou o papel da escrita fonética anterior (McLuhan, 1971, p. 130).

Encontramos em McLuhan (1971) a definição de arquétipo como alguém que busca em experiências anteriores de outras pessoas, aquilo será retrabalhado por ele para a obtenção de novos resultados:

A imagem ou arquétipo primordial é uma figura, seja demônio, homem ou processo, que se repete no curso da história onde quer que a fantasia criativa se manifeste plenamente. Essencialmente, portanto, é uma figura mitológica. Se submetermos essas imagens a uma investigação mais detalhada, descobriremos que são os resultados formulados de inúmeras experiências típicas de nossos ancestrais. Eles são, por assim dizer, o resíduo psíquico de inúmeras experiências do mesmo tipo (McLuhan, 1971, p. 19).

O fragmento citado nos mostra que a figura de Gould é passível de ser colocada no arquétipo do fugitivo da caverna, pois tal como ele, o pianista se isolou do ambiente musical à sua volta ao optar por uma interpretação não convencional da partitura e abandonar os palcos em favor do estúdio.

Um arquétipo, segundo McLuhan (1971), é formado a partir de clichês que o antecedem. O autor explica que, “Qualquer clichê, levado a um alto grau, é descartado em favor de um novo clichê que pode ser o renascimento de um antigo - por exemplo,

velho clichê como novo arquétipo = velho arquétipo como novo clichê” (McLuhan, 1971, p. 50-51). No segundo capítulo vimos que Gould construiu uma boa parte de sua interpretação a partir de clichês anteriores a ele. Neste capítulo, porém, propomos que os clichês utilizados por ele para criar a técnica da orquestração acústica sejam as técnicas de filmagem cinematográfica, como: plano aberto<sup>109</sup> e fechado<sup>110</sup>, cortes, panorâmicas dentre outras.

Para exemplificar a diferença entre a gravação e a performance em concerto, Gould fazia uma analogia entre cinema e teatro. Na verdade, ele considerava idênticos os princípios básicos da gravação e da produção de um filme. Gould acreditava que várias partes da música gravada poderiam ser reunidas para transmitir a sensação de continuidade e coerência, fazendo com que, essa música não estivesse condicionada às limitações do tempo real, como ocorre na gravação de um filme (Bazzana, 1997).

O mito da caverna de Platão nos oferece, também, uma analogia com o cinema. Segundo Arlindo Machado (1997),

A primeira sessão de cinema nos moldes em que a conhecemos hoje, ou seja, numa sala pública de projeções, aconteceu há mais de dois mil anos, (...). Ela teve lugar na imaginação de Platão (...) e veio a ser conhecida posteriormente como a “alegoria da caverna” (Machado, 1997, p. 33).

Gould buscou, por meio da orquestração acústica, transpor para a gravação em áudio as técnicas de gravação de cinema, que tinham como característica a perspectiva visual.

A técnica da orquestração acústica diferenciava-se do processo tradicional de registro da época pela utilização de microfones posicionados a diferentes distâncias do piano. As diferentes captações seriam posteriormente mescladas, de modo a dar ao ouvinte a impressão de estar mais perto ou mais distante do piano. A orquestração acústica se aproxima da técnica de filmagem cinematográfica chamada de cobertura:

Durante as filmagens de uma cena, o diretor frequentemente utiliza mais de uma câmera (Fernando Meirelles, por exemplo, usa quatro) para filmar a mesma ação de diversos ângulos diferentes. Desta forma, ele guarda material para utilizar na mesa de edição, com diversos propósitos (salvar trechos que

<sup>109</sup> No plano aberto, a câmera é posicionada a grande distância da ação principal, de forma a inserir esta ação dentro de um ambiente (Carreiro, 2021, p. 108).

<sup>110</sup> No plano fechado, a câmera filma, de perto, algum detalhe da cena que tem grande importância para a ação dramática (Carreiro, 2021, p. 109).

ficaram ruins com a câmera principal, dar ritmo mais veloz a um diálogo longo etc.) (Carreiro, 2021, p. 113).

O objetivo de Gould, segundo Bazzana (1997), era guiar a audição do ouvinte da mesma forma que um diretor de cinema conduz o olho do espectador. Assim como em um filme, as pequenas inflexões são mais reveladoras em uma gravação do que em um concerto ao vivo. O espectro de nuances que ele criou no ritmo, na dinâmica, na articulação, etc, são mais propícios à gravação em estúdio e para serem reproduzidos num ambiente doméstico, pois esses matizes ficariam comprometidos em um ambiente de concerto.

A técnica da orquestração acústica, segundo Bazzana (2003), consiste em utilizar os microfones do mesmo jeito que um diretor de cinema opera uma câmera. A intenção de Gould era gravar a performance em oito pistas, em todas as quatro perspectivas de áudio de uma só vez, e depois, no momento da mixagem, alternar ou combinar de várias maneiras as diferentes perspectivas para que o som do piano mudasse gradual ou repentinamente, de modo a destacar os diferentes humores, características estruturais e até, detalhes da música.

De acordo com Bazzana (2003), em 1970, Gould utilizou para a gravação da Sonata Op. 53 de Scriabin, quatro pares de microfones: um, dentro do piano (quase em contato com as cordas, como numa gravação de *jazz* (ultrapercussivo); outro, a cerca de um metro e meio do piano (perspectiva que ele usava normalmente); o terceiro, a cerca de três metros de distância (uma perspectiva mais convencional); e o quarto, apontando para a parede posterior da sala, que captava a ambiência da sala.

Gould comparou o processo ao uso das seguintes técnicas de câmera pelo cineasta: *close-ups*, planos médios e abertos, cortes, *zoom*, dentre outras (Bazzana, 1997; 2003)<sup>111</sup>. Ele chegou a pensar em combinar a técnica da orquestração acústica com o som quadrafônico, mas isso não chegou a acontecer. De acordo com Bazzana,

foi uma pena que a tendência da tecnologia quadrafônica no início dos anos setenta tenha passado rapidamente, pois ele foi naturalmente atraído para suas possibilidades e complexidades; ela teria permitido a ele, de fato, conciliar as dimensões horizontal e vertical do processo de edição ao mesmo tempo (Bazzana, 2003, p. 376).

---

<sup>111</sup> Bazzana (2023, p. 263).

Théberge (1986) sugere que o termo perspectiva móvel seria mais apropriado para descrever a orquestração acústica pois, a impressão que fica não é tanto a de multiplicidade de perspectiva, mas, a de mobilidade de uma perspectiva para outra. O autor argumenta que a espacialidade da orquestração acústica se assemelha ao conceito de cubismo formulado por McLuhan, para quem, o cubismo substitui todas as facetas de um objeto simultaneamente para o "ponto de vista" ou faceta da ilusão de perspectiva.

O cubismo substitui todas as facetas de um objeto simultaneamente pelo "ponto de vista" ou faceta de uma ilusão de perspectiva. Em vez da ilusão especializada da terceira dimensão sobre tela, o cubismo configura uma interação de planos e contradições ou conflitos dramáticos de padrões, luzes, texturas que "ênfatiza a mensagem" pelo envolvimento. (...)

Em outras palavras, cubismo, ao apresentar o interior e o exterior, o superior, inferior, a parte de trás e da frente, e o restante, em duas dimensões, abandona a ilusão da perspectiva em favor da consciência sensorial instantânea, o todo (McLuhan, 1964, p. 12-13).

A aplicação da orquestração acústica na Sonata No. 5 de Scriabin é analisada por Bazzana (1997) da seguinte forma: no trecho inicial da Sonata, Gould utilizou os microfones que ficavam ao fundo da sala (voltados para a parede), para captar o som do trinado na oitava mais grave do piano. Ao observarmos a escolha de Gould por microfones ao fundo da sala, podemos compará-la com a terminologia utilizada em gravações cinematográficas, chamada de plano geral aberto, em que,

a câmera é posicionada à grande distância da ação principal, de forma a inserir esta ação dentro de um ambiente. É quase sempre o primeiro (ou um dos primeiros) plano a ser exibido em cada nova cena. Um plano desse tipo ajuda a plateia a assimilar geograficamente a nova locação. Daí a importância desse tipo de plano quando uma nova cena se inicia (Carreiro, 2021, p. 108).

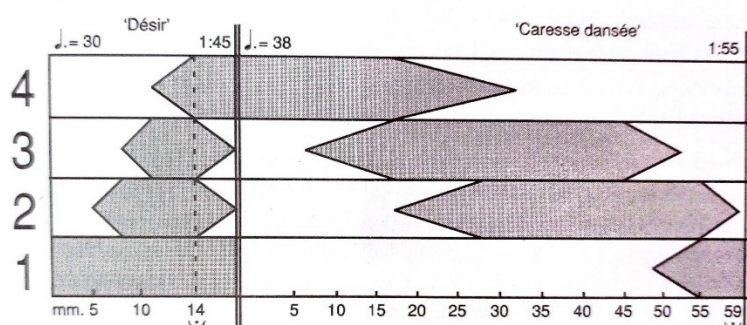
A cada oitava (conforme as mãos se movem em direção à parte aguda do piano), a captação do som utilizada passou a ser a dos microfones mais próximos do piano, oitava por oitava, até chegar à região mais aguda do piano, ponto em que a partitura pede uma dinâmica *fortissimo*. Bazzana conclui que, como essa nuance (o *fortissimo*) é mais difícil de ser obtida na parte aguda do piano, nesse trecho, apenas a perspectiva do microfone mais próximo foi usada. O crescente '*close-up*'<sup>112</sup> da perspectiva do microfone buscava

<sup>112</sup> De acordo com Rodrigo Carreiro (2021), na técnica *close up*, filma-se somente o rosto do personagem em momentos de maior intensidade emocional, isolando-o do ambiente. Bastante utilizado em diálogos, especialmente quando o tema discutido é de grande importância emocional para a história. Os cineastas

aprimorar o crescendo marcado na partitura. Gould comparou o efeito obtido na introdução ao *zoom* em um filme. Na filmagem cinematográfica, o efeito do *zoom* é conseguido usando-se uma lente especial, por intermédio da qual a câmera cria uma ilusão de aproximação (*zoom in*) ou afastamento (*zoom out*) do objeto. Ele simula o aumento (ou a diminuição) da atenção da pessoa que vê, em relação ao objeto que está sendo visto (Carreiro, 2021, p. 112)

Gould também aplicou coreografia acústica às duas peças Op. 57 de Scriabin, *Désir* e *Caresse dansée*<sup>113</sup>. Na gravação feita em 1974, para o segundo filme da série *Chemins de la musique* de Monsaingeon, ele usou quatro fileiras de microfones. A Figura 19 mostra as perspectivas de microfone utilizadas por Gould para as duas peças de Scriabin mencionadas acima. Segundo as informações dadas por Gould no filme Bazzana (1997), colocou em forma de um *storyboard*<sup>114</sup> de Gould para esta gravação, de acordo com suas instruções faladas no filme. A classificação 1 refere-se ao conjunto de microfones mais próximos e a classificação 4, ao conjunto mais distante.

**Figura 19 - Desenho utilizado para representar de forma gráfica a disposição dos microfones de acordo com as fileiras de microfones no auditório**



Fonte: Bazzana, 1997, p. 249.

A peça *Désir* inicia com o movimento de uma perspectiva íntima, talvez devido à textura sonora se concentrar na parte central do piano, e conforme os acordes vão se expandindo para os registros agudo e grave do piano, os pares de microfones vão sendo

---

costumam usar os closes para dar ênfase a momentos de emoção intensa de um personagem da cena. A câmera próxima do rosto favorece a expressão facial. Um *close up* normal deixa algum ar acima da cabeça e abaixo do queixo do ator; já o *close up* extremo corta o topo do crânio e a ponta do queixo.

<sup>113</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iSsJEZInWXc> Acessado em: 28 jan. 2024.

<sup>114</sup> *Storyboard*: é uma série de ilustrações (ou, mais raramente, de fotografias) que representam os planos individuais que devem ser filmados na rodagem do filme. Os planos individuais estão organizados na ordem normal da ação e constituem o desenho visual de todo o filme (ou, por vezes, pelo menos de algumas das suas partes).

acrescentados. A presença de acordes de duração mais longa talvez seja, também, uma razão para o uso da quarta fileira de microfones, que, embora corresponda aos sons mais longínquos, propicia, ao mesmo tempo, a reverberação que sugere a sustentação dos acordes. Ao fim, permanecem a primeira e quarta fileiras de microfones.

Bazzana (2007) vê em *Désir* uma progressão gradual para fora (em termos de registo e dinâmica), o que justifica, na visão do autor, progressão escolhida por Gould, a qual, move-se gradualmente para fora em termos de perspectiva do microfone, como uma câmara que se afasta gradualmente e ocupa cada vez mais espaço. Na linguagem cinematográfica, o som mais distante seria o plano aberto e o som mais próximo, o plano fechado (Carreiro, 2021).

Em *Caresse dansée* o movimento é inverso, a peça inicia-se com a perspectiva mais distante. Como vimos no segundo capítulo, Gould buscava criar conexões entre peças que fizessem parte de um grupo. No vídeo, ele pede ao engenheiro de áudio que mantenha a captação da quarta fileira após o término da primeira peça, para que a segunda peça começasse com o som mais distante. Provavelmente, essa escolha se deva à conexão entre as duas peças, que ele gostaria de realçar. Bazzana (1997) observa que na passagem entre os compassos 33 a 48, Gould instrui o engenheiro a deixar a perspectiva estável, pois não há necessidade de mudança na perspectiva sonora. A quarta fileira de microfones é retomada ao final da peça, talvez devido à ideia de escassez e do único momento de pausa nas duas peças.

Ao comparar as gravações de Scriabin e Sibelius, Gould afirmou que, nas filmagens das peças acima descritas, não houve nenhum corte brusco; cada mudança de perspectiva foi acompanhada por uma dissolução muito lenta da captação anterior. Mas, na música de Sibelius, que ele considerava mais contida, muitas das trocas de perspectiva ocorreram durante as pausas. As dissoluções, quando ocorrem (com algumas exceções), são feitas de maneira suave e bastante rápida (Bazzana, 1997).

Gould, às vezes, até aplicava coreografia acústica em um nível muito menor. No terceiro movimento da Sonatina nº 1, Bazzana (1997) sugere que Gould tenha indicado em seu plano de gravação que, os dois compassos de quiálteras na mão direita teriam a captação mais distante de microfones para servir como um substituto mais sutil para o pedal de sustentação, em contraste com os outros dois compassos em que ele indica 50% menos captação da quarta fileira. Na figura 20 vemos um trecho da partitura que ilustra o exemplo dado acima.

Figura 20 - Plano de gravação para a orquestração acústica. Compassos 38 a 54 do terceiro

The image shows a musical score for piano, measures 38 to 54, with handwritten annotations for recording. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Handwritten annotations include circled measure numbers (10, 11, 12, 13, 14) and arrows indicating dynamic changes: '10 ↓ 4 (50%)', '11 ↑ 4 s', '12 ↓ 4 (50%)', '13 ↑ 4', and '14 ↓ 4 (50%)'. A 'pp' dynamic marking is present in measure 14.

Fonte: Bazzana (1997).

Bazzana (1997) observa que a substituição do pedal de sustentação do piano pela captação mais distante, com o objetivo de manter a clareza melódica foi utilizado, também, em outros trechos das Sonatinas de Sibelius, como os compassos de abertura sobresselentes da Sonatine nº 2 e a figuração movimentada no *allegretto finale* da Sonatine nº 3.

Os pianistas normalmente modificam a cor do tom instrumental para se adequar a uma peça específica e para distinguir unidades estruturais, e ajustam o tom, a articulação, a pedalada e similares para acomodar uma determinada sala de concertos ou estúdio de gravação. Para Gould, a coreografia acústica era simplesmente uma extensão de tais práticas performáticas pelo artista. Foi uma opção concedida apenas pela tecnologia do século XX, é claro, e por isso não poderia ter sido pretendida pelos compositores a cuja música ele a aplicou; como tal, pode ser criticado e defendido pelos padrões que seriam aplicados ao debate sobre tocar música antiga em instrumentos modernos “incorretos”. Para Gould, melhorar as suas performances mediante a aplicação anacrônica da tecnologia era tão legítimo quanto tocar Bach no piano moderno e, ele rejeitou repetidamente os argumentos estéticos e éticos contra a gravação. Ao aceitar tão completamente as premissas da gravação e ao construir a sua estética de performance em torno delas, ele deu uma contribuição radical e visivelmente moderna à prática da performance.

A totalidade de peças gravadas por Gould que compreendem a técnica da orquestração acústica são: as Três Sonatinas Op. 67 e as Peças Líricas para piano *Kyllikki* Op. 41 de Sibelius (lançadas em 1977) e as duas peças op. 57 de Scriabin foram registradas por Gould no documentário de Bruno Mosaigneon em 1974. A sonata op. 53 n° 5 de Scriabin foi gravada em 1970, e lançada em 1986 (após o falecimento de Gould), porém, sem a técnica da orquestração acústica. Em 2012, Paul Théberge (1953-) lançou o álbum Glenn Gould- *The acoustic orchestrations - Works by Scriabin and Sibelius*, contendo as obras enumeradas acima, nas quais, foi aplicada técnica da orquestração acústica. No caso da Sonata op. 57 de Scriabin, que havia sido gravada por Gould com a referida técnica, mas, sem a devida mixagem, Théberge criou uma orquestração acústica, especialmente para ela. Ao mesmo tempo, o CD oferece ao ouvinte, um segundo CD contendo o “kit gouldiano”, o qual disponibiliza as faixas em estéreo editadas que contêm as quatro perspectivas originais de microfone das sessões de gravação da Sonata de Scriabin gravadas em 1970. Essas faixas podem ser baixadas em um computador ou aparelho celular e usadas em conjunto com uma variedade de aplicações multipistas disponíveis, possibilitando ao ouvinte a criação de sua própria mixagem.

A iniciativa de Théberge encontra respaldo em algumas afirmações de Gould, pois, a partir de crença na liberdade criativa pós-moderna, ele defendia a participação direta do ouvinte no processo de criação, por meio da intercessão da tecnologia. Ele

acreditava que o ouvinte moderno, tanto quanto o intérprete, tinha o direito de mexer na obra criada pelo compositor. Para ele, o ato do ouvinte de ajustar o volume, o timbre e o balanceamento em um rústico aparelho de som estéreo da década de 1960 era uma maneira de impor-se criativamente à obra.

O ideal sonhado por Gould de ver o ouvinte participando de forma mais ativa no processo de interferência na obra só seria realizado, entretanto, décadas mais tarde, como mostra Iazzetta:

Enquanto as vanguardas do século XX elegeram a novidade e a originalidade como fundação do processo criativo, a chamada cultura pós-digital aposta na reciclagem da informação. A atividade corriqueira de se modificar arquivos contendo músicas compartilhadas digitalmente já pressupõe a força dessa postura cujo lema é o remix. Programas de computador permitem que o indivíduo manipule músicas produzidas em lugares e tempos distintos de maneira intuitiva e lúdica. Ao mesmo tempo em que estas duas palavras se opõem ao rigor e seriedade das artes institucionalizadas, elas aparecem de maneira cada vez mais frequente na origem de ações e de resultados estéticos produzidos por indivíduos interessados em explorar criativamente todo tipo de produto cultural colocado à sua disposição (Iazzetta, 2012, p. 30).

Em 1968, Gould declarou ser favorável ao conceito de um kit, no qual, ele disponibilizaria uma série de performances variadas para que os ouvintes escolhem a que mais gostassem. Uma outra possibilidade, seria deixar o ouvinte montar sua própria performance: “Dê-lhes todos os componentes, todas as emendas, renderizadas em diferentes andamentos com diferentes inflexões dinâmicas, e deixe que eles coloquem algo em conjunto que eles realmente gostam- que os faça participantes nesse grau” (Bazzana, 2003, p. 264-265).

Iazzetta distingue o papel do ouvinte que se envolve no processo criativo de uma determinada música daquele que possui o perfil de um ouvinte tradicional:

O ouvinte que ‘baixa’ uma música na internet e a modifica num programa de computador gerando uma nova música, passa a desempenhar uma ação que transcende aquela do ouvinte tradicional, o qual havia aprendido a conhecer a música no ambiente da fonografia, e esteve em grande medida alheio à esfera da produção daquilo que ouvia. Hoje a escuta incorpora uma série de ações que envolvem habilidades de busca, identificação e seleção de músicas e essas ações podem tornar-se um elemento de apropriação e transformação criativa. O ouvinte tornou-se um potencial gerador de nova música, seja pela modificação daquilo que está escutando, seja pela simples disseminação dessa música em ambientes (virtuais ou físicos) novos. Isso resgata, em alguma medida, o papel ativo do ouvinte que é também agente da música que escuta. Resgata também a noção de música prática como norteadora do relacionamento das pessoas com a música em suas diversas manifestações (Iazzetta, 2012, p. 30).

### 3.4 APLICAÇÃO PRÁTICA E ANALÍTICA DA POÉTICA DA ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA SOBRE A PEÇA *JEUX D'EAU*, DE RAVEL

Neste capítulo apresentamos uma aplicação prática da orquestração acústica utilizando gravações em um piano acústico e outro, nos quais empregamos processamentos digitais para durante a mixagem. No caso do piano acústico, a gravação foi realizada em um ambiente de estúdio profissional, enquanto o piano digital foi gravado em um *home studio*.

A primeira das gravações produzidas como suporte para esta investigação foi realizada no estúdio de música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Para os momentos de gravação e mixagem desse projeto, contamos com a participação do audiomusicista Prof. Dr. Daniel Tápia. Nesse ambiente foi possível gravar a peça musical utilizando 4 microfonações diferentes posicionados em pontos estratégicos para conseguir sonoridades características de zonas externas e internas do piano. Quando se trata de microfonação, um dos aspectos importantes a serem considerados é o nível de reverberação da sala, e o quanto se pretende aproveitar deste efeito acústico na mixagem do projeto.

No caso dos estúdios de gravação musical profissionais, normalmente, se tem um cuidado especial com o isolamento e tratamento acústicos<sup>115</sup>. Isso se dá pela possibilidade de escolher e adicionar, posteriormente, várias opções de reverberação disponíveis no meio digital. O estúdio em que fizemos a gravação para este estudo possui pouca reverberação (também conhecida como sala seca<sup>116</sup>). Essa escolha foi feita para que, posteriormente, fossem adicionados à gravação, níveis de reverberação. Na Figura 21 é possível perceber o posicionamento estratégico de cada microfone em relação ao piano.

---

<sup>115</sup> O isolamento acústico consiste em se vedar a passagem de ar entre dois ambientes e, conseqüentemente, a propagação do som. Um dos meios de se fazer o isolamento é preencher portas ou paredes com materiais como lã de vidro, lã de PET ou lã de rocha. Uma outra maneira de criar o isolamento acústico é construir paredes, piso e teto afastados dos originais, criando-se vãos que poderão ser preenchidos com materiais absorventes para diminuir a possibilidade de transmissão do som por meio de impacto (Tápia, 2021, p. 109-112). O tratamento acústico visa manipular a maneira como o som se propaga dentro de um determinado ambiente. Esse controle pode ser feito por meio da colocação de estruturas no ambiente, as quais irão absorver ou refletir o som (*ibidem*, 113-115).

<sup>116</sup> Sala seca (ou sala morta) é um ambiente com acentuada absorção do som, ao contrário da sala molhada (ou sala viva), que não possui absorção acentuada do som (Tápia, 2021, p. 114).

**Figura 22 - imagem do microfone TLM 102 posicionado à distância**



Fonte: Imagem capturada por: André Akira.

O piano utilizado foi um piano acústico de meia cauda, marca e modelo Kawai RX2, e os microfones utilizados foram os seguintes:

- *Oktava* MK 012 (um par) - Para uma captação mais próxima dos martelos do piano;
- *Beyerdynamic mc 930* (um par) - para uma microfonação mais próxima da cauda do piano;
- *Beyerdynamic mc 840* - posicionado embaixo do piano;
- *Neumann TLM 102* (um par) - um pouco mais distante, para a captação de um posicionamento mais longe e as poucas reverberações existentes na sala;

Nesse estúdio foram realizadas gravações de três versões da peça *Jeux d'eau*, de Ravel, considerando três perspectivas: a primeira, mais voltada a uma referência tradicional, simulando a situação de um recital<sup>117</sup>; (2) a segunda, com uma referência mais

<sup>117</sup> A versão tradicional pode ser ouvida por meio do link:

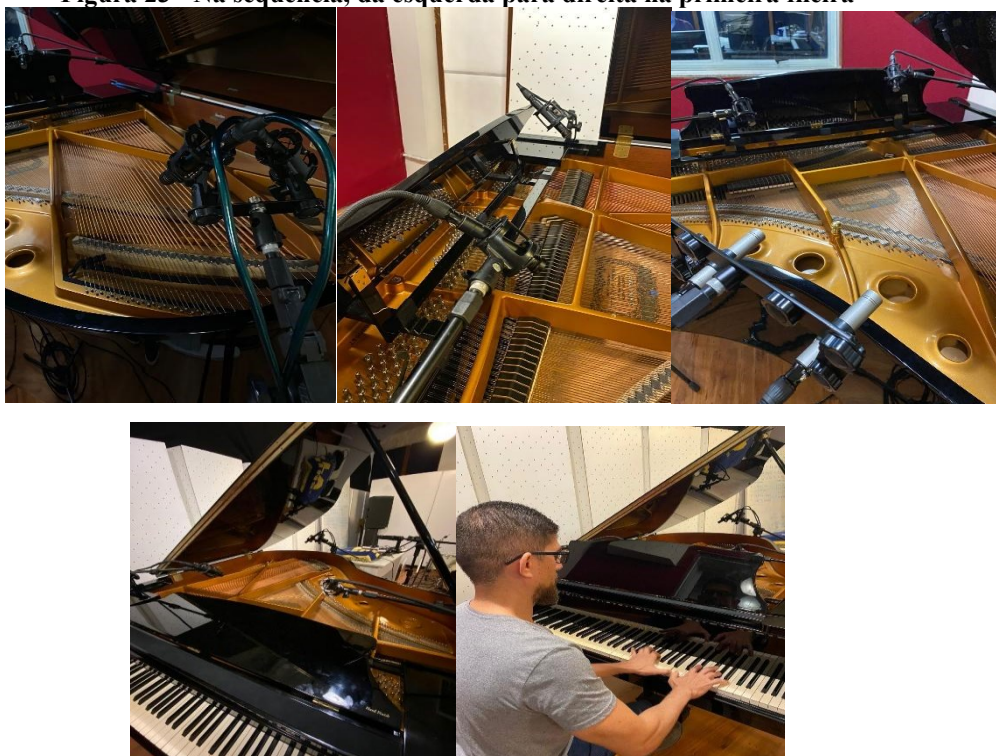
<https://www.youtube.com/watch?v=ibH0S1yUBLg> Acessado em: 30 jan. 2024.

contemporânea da escuta do instrumento, considerando a definição do som como algo importante<sup>118</sup>; (3) a terceira, uma versão híbrida<sup>119</sup>, em que consideramos todas as possibilidades de captação e obtivemos uma escuta mais ampla do instrumento, com muitos harmônicos.

A captação distanciada proporciona a escuta do instrumento no espaço, como acontece no gênero de concerto. Isso possibilita a captação de uma faixa de dinâmica extensa e natural, sem incremento de frequências ou distorção dos contrastes na relação com o instrumento, o que poderia acontecer no caso de uma gravação mais próxima.

O outro referencial que apresentamos foi uma escuta mais contemporânea, com um foco maior no delineamento das notas e clareza das fundamentais. Este posicionamento possibilita uma maior pressão sonora e como ponto negativo, distorce a percepção das variações de dinâmica e o torna mais definido. Para isso, foram utilizados os microfones mais próximos das cordas e martelos do piano:

**Figura 23 - Na sequência, da esquerda para direita na primeira fileira**



**Legenda:** 1: microfones posicionados na região grave do piano; 2: microfones posicionados na parte dianteira do piano nas regiões do registro grave e agudo; 3: microfones posicionados na abertura da cauda

<sup>118</sup> A versão contemporânea pode ser ouvida por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=IcZ-iZflrrI> Acessado em: 3 jan. 2024.

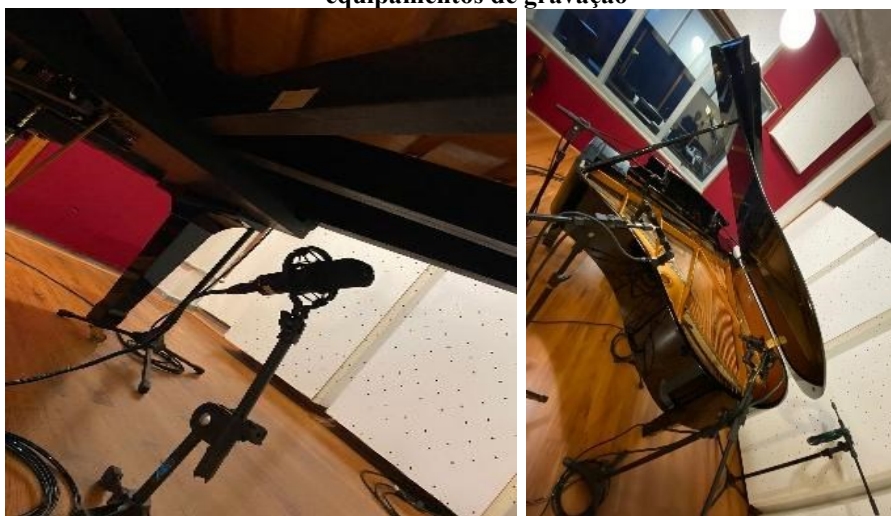
<sup>119</sup> A versão híbrida pode ser ouvida por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=7JJfjwfvWT4> Acessado em: 30 jan. 2024.

do piano, proporcionando a perspectiva do ouvinte. Na sequência, da esquerda para direita na segunda fileira: 4: visão geral do posicionamento dos microfones na parte superior do piano; 5: pianista Fabricio Moreira ao piano.

Fonte: Imagens capturadas por: André Akira.

Na terceira versão produzida no estúdio, utilizamos na mixagem do projeto uma quantidade maior de referências, obtendo uma versão híbrida com captações tanto próximas quanto distantes, incluindo o microfone posicionado abaixo do piano:

**Figura 24 – Microfone posicionado abaixo do piano e visão do piano tendo ao fundo a sala com os equipamentos de gravação**



Legenda: - Da esquerda para a direita: figura 23.1: microfone posicionado abaixo do piano; figura 23.2: visão do piano tendo ao fundo a sala com os equipamentos de gravação, onde ficam os profissionais responsáveis pela gravação

Fonte: Imagem capturada por André Akira.

Com esta versão, buscamos explorar, dentro do conceito de orquestração acústica, uma perspectiva ampla do piano enquanto instrumento no espaço, por meio da captação de 4 perspectivas diferentes. O resultado final foi uma gravação com uma quantidade de harmônicos muito grande, já que capturamos as seguintes referências: (1) mais próxima dos martelos, com o microfone *Oktava* MK 012 (um par); (2) próxima da cauda do piano, com o microfone *Beyerdynamic mc 930* (um par); (3) distante do piano, com o microfone *Neumann TLM 102* (um par).

A segunda etapa das gravações da peça *Jeux d'eau*, de Ravel, foi realizada em um ambiente de estúdio doméstico de gravação musical. De acordo com a definição feita por Tápia<sup>120</sup>, “um estúdio doméstico é aquele que concebemos para um espaço viável em

<sup>120</sup> Tápia (2021, p. 57).

nossas casas”. Ele, também, é denominado *home studio*, e se difere de outros espaços por ter, normalmente, menos equipamentos, em relação a estúdios profissionais. Optamos por realizar as gravações nos dois tipos de espaços porque no estúdio profissional tínhamos à disposição um piano de cauda e, pelo menos, quatro tipos diferentes de microfones para a realização das gravações, enquanto, no ambiente de estúdio doméstico utilizamos um piano digital e processadores de efeitos e manipulação de áudio. Nesta etapa da pesquisa contamos com o auxílio do audiomusicista Prof. Me. Felipe Pessin Manzoli para o processo de gravação do piano e mixagem do projeto.

Propôs-se nesta etapa do trabalho uma versão da peça *Jeux d'eau*<sup>121</sup> em um piano digital e na sequência, a mixagem em uma *Digital Audio Workstation* (DAW). Todos os procedimentos foram realizados no *software Reaper*, desde a gravação até a mixagem, utilizando os *plug-ins*<sup>122</sup> e automações para a manipulação do fonograma gravado. Em um primeiro momento, realizamos a gravação em estéreo, utilizando um computador, uma placa de áudio, cabos e um piano digital<sup>123</sup>. Na expectativa de aplicar edições similares às que Gould tinha à disposição em sua época (porém em âmbito digital), gravamos as partes separadas, reunindo-as, posteriormente, por meio de processos como o *overdubbing*, e modos de gravação possíveis apenas no meio digital, como veremos a seguir. Além disso, utilizamos outros procedimentos como automação de volume e de panorama (PAN), a fim de estabelecer uma poética fundamentada em critérios estéticos particulares do intérprete, e com base em elementos constitutivos da partitura.

Apesar de buscar seguir, de certa forma, a proposta de Gould quanto à orquestração acústica, optamos por uma versão mais experimentalista da obra nesta etapa do trabalho. Por isso, utilizamos um instrumento digital e algumas possibilidades de manipulação do arquivo sonoro de acordo com ideias do intérprete e do audiomusicista, sem a preocupação de adequar a obra às perspectivas de escuta tradicional ou moderna da escuta.

<sup>121</sup> A versão de home studio pode ser ouvida por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=3wmMSThYps4> Acessado em: 30 jan. 2024.

<sup>122</sup> “Um *plug-in* de áudio, em software de computador, é um *plug-in* que pode adicionar ou aprimorar funcionalidades relacionadas ao áudio em um programa de computador. (...) Existem três grandes classes de *plug-ins* de áudio: aqueles que transformam amostras de áudio existentes, aqueles que geram novas amostras de áudio através de síntese sonora e aqueles que analisam amostras de áudio existentes.” Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Audio\\_plugin](https://en.wikipedia.org/wiki/Audio_plugin). Acessado em: 5 nov. 2023.

<sup>123</sup> Equipamentos utilizados: Placa de som *Focusrite Scarlett 4i4* e piano digital P-125B *Yamaha*.

Para realizar a gravação da obra *Jeux d'eaux* em *home studio*, utilizamos equipamentos mais comuns neste tipo de espaço. Como fundamentação para o processo criativo utilizado, tomamos como ponto de partida três aspectos disponíveis no momento para a criação do fonograma: (1) a partitura e seus elementos visuais; (2) uma ideia sobre como a obra deveria soar por parte do intérprete; (3) experimentações com os recursos disponíveis no *software* utilizado. Notamos que a tecnologia de gravação disponível no *software* contribuiu, significativamente, para aproximar o som gravado à expectativa inicial.

Os recursos tecnológicos foram utilizados com o objetivo de atingir resultados sonoros de acordo com o que era indicado na partitura. Isso aconteceu devido às experimentações realizadas de forma digital, similares àquelas realizadas por Gould, porém em uma mediação tecnológica distinta, mais imediata e com possibilidades de reversão dos processos quase que em totalidade. Dessa forma, a experimentação é facilitada, já que é possível fazer uma cópia do material original para não perdê-lo, bem como, reverter certas ações antes do momento de salvar o arquivo. É possível também, de uma forma rápida, aplicar alterações por meio de um processo chamado de automação, no qual, um parâmetro é escolhido, (como o PAN), e dentro de um plano estéreo, modifica-se o local de saída do som em cada momento da peça.

Apresentamos a seguir os procedimentos realizados durante a gravação do material considerando as possibilidades criativas disponíveis dentro da DAW. Basicamente, em um primeiro momento realizamos a aplicação de edições básicas de áudio dentro do programa, seguidas de processos de automação de volume e PAN, e por fim, adicionamos processadores por meio de *plugins* nativos e externos. Na sequência, mostramos de forma detalhada cada um dos processos utilizados e suas respectivas finalidades para a criação do fonograma registrado:

- Edições durante a gravação.
- Automação de volume das partes;
- Trabalho com o PAN;
- Aplicação de *reverb*;
- Gravações em *overdubbing*.

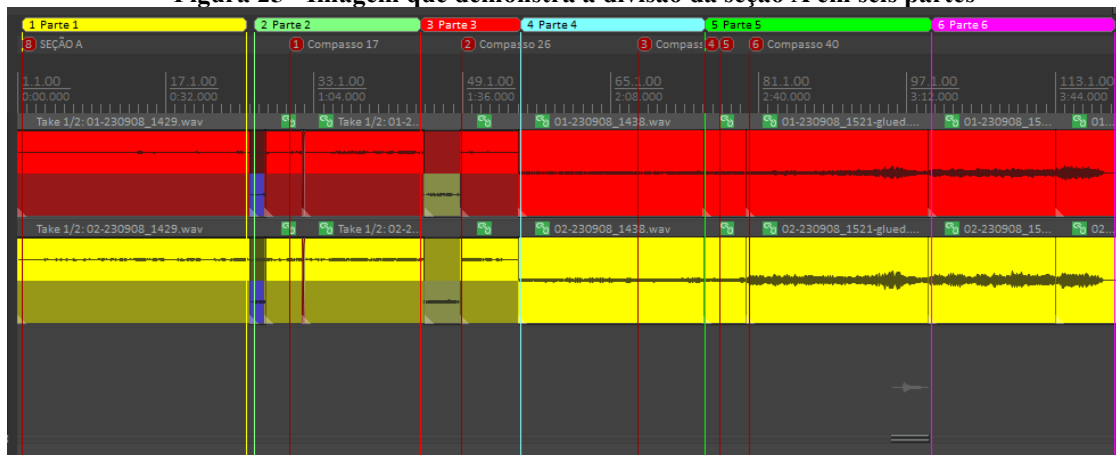
A experiência de gravação em meio digital proporciona uma gama de funcionalidades muito maior, se comparada à tecnologia analógica de registro sonoro da fita magnética utilizada por Gould no século passado. Durante o processo de gravação,

nos deparamos com processos inimagináveis à época dele. Na gravação que fizemos para essa pesquisa, a peça foi seccionada, previamente, para a posterior junção das partes. Ao todo foram 66 *takes* (tomadas) e 3 horas de gravação, com pausas no meio das etapas para refletir sobre o processo e fazer ajustes técnicos.

Utilizamos os três modos de gravação disponíveis na DAW *Reaper*: (1) modo normal; (2) *time selection auto punch*; e (3) *auto punch selected items*. O primeiro modo consiste em uma gravação linear que se inicia da esquerda para a direita em uma *track* e foi utilizada desde o início até o final na maioria das vezes, quando não se tinha a necessidade de alterar algum ponto específico. A segunda forma consiste na gravação de um ponto selecionado em específico. Neste modo, ao selecionar uma região da linha do tempo disponível no programa, pode-se gravar apenas a parte selecionada, preservando os outros pontos que o músico deseja manter. Esta forma de trabalho é favorável em momentos em que há a necessidade de se gravar determinado trecho repetidas vezes, o que constitui a emenda corretiva, mencionada anteriormente. O terceiro modo mencionado é muito parecido, porém ao invés de se ter uma região selecionada, têm-se um item de áudio selecionado que será substituído durante a gravação.

Além dos recursos ora descritos, utilizamos ainda, processos como *overdubbing*. Este procedimento foi utilizado na gravação em um momento em que uma nota na região grave do piano (a nota lá, no segundo tempo do compasso 49) precisaria soar por mais tempo. Utilizamos este recurso porque queríamos ter o controle absoluto da intensidade apenas desta nota, sem interferir no restante do acompanhamento. Ao gravá-la em outra *track*, pudemos aumentar o volume e manipular este som de forma isolada. Esse procedimento otimiza a performance, pois, o prolongamento da nota em questão fez com que ela fosse ouvida por mais tempo.

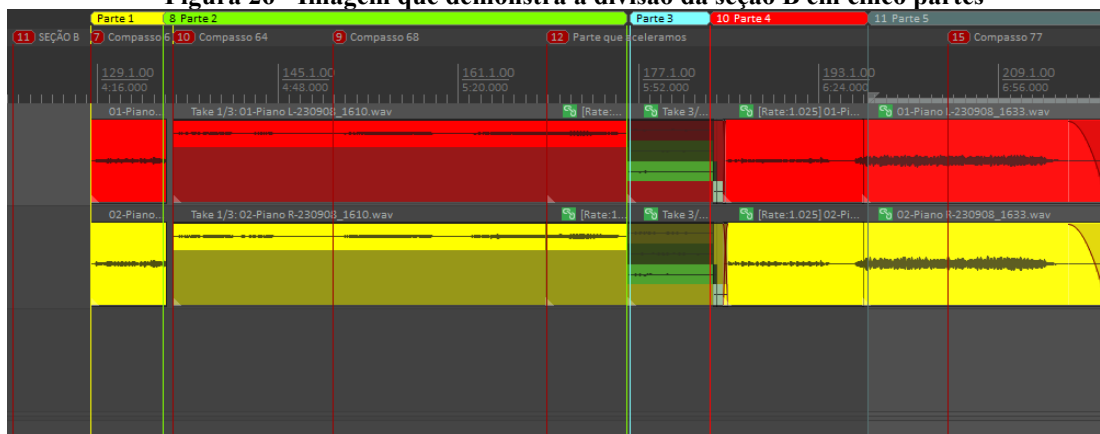
**Figura 25 - Imagem que demonstra a divisão da seção A em seis partes**



Fonte: autoria própria.

Na seção A dividimos a peça em seis partes de acordo com o nível de dificuldade de cada excerto. Na imagem acima é possível perceber os cortes realizados e as marcações feitas para cada parte separada.

**Figura 26 - Imagem que demonstra a divisão da seção B em cinco partes**



Fonte: autoria própria.

A segunda sessão de gravações, ilustrada na figura 25, foi dividida em cinco partes, tendo em vista o nível de dificuldade técnica de cada parte. No compasso 72, utilizamos um recurso acessível no meio digital que é aumentar a velocidade de um fonograma. O recurso pode ser obtido a partir do encolhimento de um item de áudio e faz com que ele soe mais rápido do que foi tocado. Adicionamos este processo a uma parte que consideramos que poderia ser mais rápida do que o executado durante a gravação.

O *reverb* consiste em um processamento que possibilita a simulação das reflexões de um som que possui superfícies propícias para gerar este efeito acústico. A utilização

deste recurso é bastante presente em gravações que são realizadas em salas muito secas. Em ambiente de estúdio, é comum realizar gravações de instrumentos acústicos neste tipo de sala e posteriormente aplicar os efeitos de reverberação de forma digital, com a possibilidade de se escolher o tipo de ambientação desejado.

O *plugin* de *reverb* utilizado foi o *Oril River*, o único que não se enquadra em uma categoria de *plugins* nativos do *Reaper*. Este *plugin*, possui várias possibilidades de manipulação de áudio em relação à ambiência. São exemplos de parâmetros alteráveis: o tamanho da sala, a difusão do *reverb* no plano estéreo, equalização das regiões grave aguda, dentre outros.

No caso da nossa gravação, buscamos simular a ambientação de uma sala com um tamanho pequeno/médio utilizando o *plugin* gratuito *Oril River*, versão 2.0.3 Beta. Utilizamos para iniciar a adição do *reverb* o *preset default* do *plugin*. A figura 26 apresenta os dados utilizados para a adição de *reverb* na mixagem.

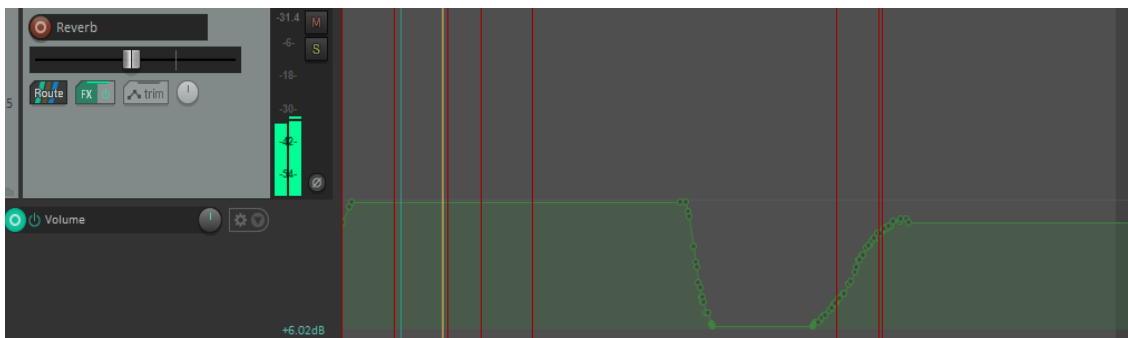
**Figura 27 - Dados utilizados para a adição de reverb**



Fonte: autoria própria.

Ainda quanto ao *reverb*, percebemos que sua aplicação se tornou excessiva em um trecho específico da peça. Por isso, decidimos retirá-lo dessa parte e retornar com o efeito final à peça.

**Figura 28 - Trecho em que o reverb foi retirado**



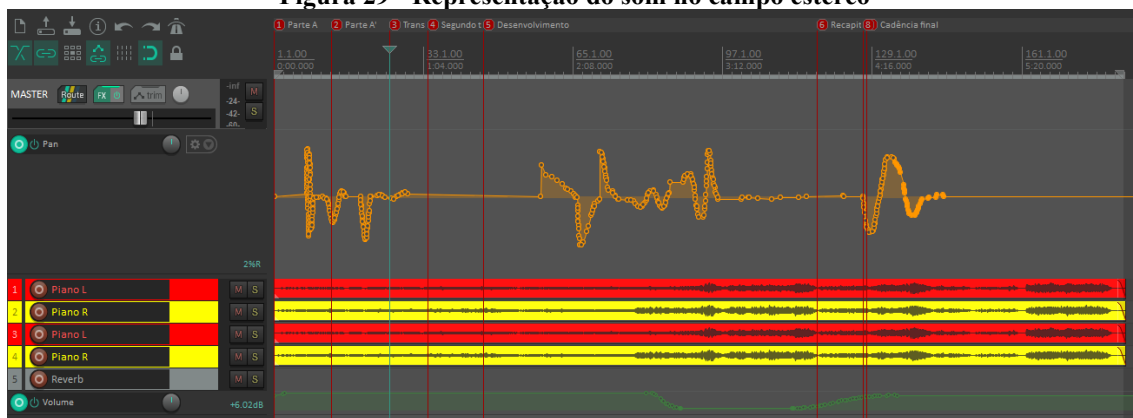
Fonte: autoria própria.

Na figura 27 é possível perceber o momento em que o *reverb* foi retirado, observando-se a representação gráfica em que, repentinamente, há um desnível na linha verde, que se torna descendente. A seguir, a linha verde volta a se elevar, gradualmente, mostrando o momento em que o *reverb* foi adicionado. A linha de coloração mais clara, acima da linha verde, mostra o nível do *reverb*, caso sua aplicação fosse contínua. Portanto, nota-se que, após a retirada do efeito e seu retorno na sessão final, o *reverb* foi reduzido em relação à primeira parte. As escolhas da aplicação de cada efeito foram baseadas em uma escuta do material gravado e também, em conhecimentos básicos de acústica relacionados à forma que cada frequência reverbera em superfícies.

As alterações realizadas no panorama, ou seja, no palco sonoro, foram baseadas na direcionalidade dos efeitos de dinâmica de certas frases em relação ao seu desenho melódico. Compreendemos que, a projeção do som de um piano acústico não acontece linearmente em relação às notas graves e agudas, ou seja, quando se toca uma nota grave ela não soa apenas no lado esquerdo do instrumento. Na verdade, o que acontece nesse caso, é uma propagação do som em todas as direções, ocasionando a vibração de todo o instrumento, incluindo as regiões mais agudas.

O autor Fábio Henriques (2015) aborda essa questão, quando esclarece que os pianos digitais ou teclados foram construídos de uma forma inadequada na medida em que possuem uma projeção mais voltada para o lado esquerdo do instrumento quando se tocam notas mais graves, e uma projeção mais voltada para o lado direito quando se toca com notas mais agudas, como se um instrumento acústico funcionasse dessa forma. Porém, durante a criação da obra, apresentamos em algumas sessões, alterações no panorama que corroboram o processo mencionado por Henriques, ou seja, transitamos no campo sonoro do estéreo do lado direito para o esquerdo em frases em que havia passagens descendentes em direção ao grave, e vice-versa. Já em outros momentos, subvertemos esta ideia fazendo, justamente, o contrário do esperado.

**Figura 29 - Representação do som no campo estéreo**



Fonte: autoria própria.

Na figura 28 é possível perceber o processo de automação do panorama, onde se tem uma linha que representa o centro do palco sonoro. Quando a ondulação estiver acima da linha central o som será reproduzido do lado esquerdo no campo estéreo. Já ao contrário (quando a ondulação estiver abaixo da linha central), o som será reproduzido do lado direito do campo estéreo.

As alterações realizadas em relação ao volume normalmente foram utilizadas para se aproximar de certas dinâmicas pedidas pelo compositor e que estavam presentes na partitura. Um exemplo disso foi o primeiro compasso, em que o compositor pede uma dinâmica em pianíssimo e utilizamos o parâmetro de volume para reduzir a intensidade do som no áudio gravado. A figura 29 apresenta as intervenções relacionadas ao volume.

**Figura 30 - Manipulações realizadas em relação ao volume na track master**



Fonte: Imagem da interface da DAW *Reaper*.

Com base no que foi apresentado, demonstraremos agora as distinções entre as intenções poéticas de cada versão. No caso da versão realizada em *home studio*, pode-se dizer que as intromissões da tecnologia no áudio são pouco convencionais, se comparado com o que foi gravado em estúdio profissional. Acreditamos que o caráter experimental, tanto na captação múltipla realizada na versão que chamamos de híbrida, quanto na versão criada em *home studio* são similares ao que Gould fez em seu tempo, com a diferença das possibilidades disponíveis no momento.

Como foi apresentado, na época em que Gould produzia suas gravações, o desenvolvimento da tecnologia de áudio era bastante incipiente se comparado com as possibilidades disponíveis nos dias atuais. Por isso, acreditamos que o trabalho realizado pode ser considerado uma orquestração acústica do início do século XXI, considerando uma parte dos recursos à disposição. É importante destacar que os processadores aplicados no áudio são uma pequena parte do que existe à disposição do músico nos dias atuais. Em uma possibilidade ainda mais experimentalista, por exemplo, seria possível utilizar sintetizadores, e outros tipos de instrumentos virtuais para criar uma outra versão. Por isso, entendemos que o trabalho realizado consiste em uma perspectiva particular a respeito da orquestração acústica na atualidade, a fim de demonstrar de uma forma prática o que foi apresentado de uma forma teórica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever esta dissertação, buscamos encontrar na biografia de Gould, fatores que pudessem ter sido determinantes em sua busca pela materialização de ideias musicais por meio da gravação, especialmente, no caso da orquestração acústica. Um desses fatores foi identificado no contato precoce de Gould com equipamentos de gravação. Em uma época em que o próprio universo do registro sonoro ainda era bastante incipiente (se comparado com os dias atuais), Gould conseguiu enxergar nele a possibilidade de explorar recursos como a modelagem e a automodelagem. Com isso, a percepção de si mesmo como intérprete e as influências de outros pianistas, se tornaram fundamentais para constituir sua identidade enquanto músico. Portanto, a presença constante da gravação em todo o percurso musical de Gould é um dos fatores primordiais para que se compreenda projetos, como o da orquestração acústica. Ele considerava seu processo de fruição no âmbito poético legítimo e natural, já que o contato constante com este tipo de tecnologia se deu desde a sua infância.

O segundo fator preponderante para o entendimento de como Gould concretizava suas ideias musicais via gravação foi encontrado em sua conceituação da partitura. Provavelmente, sua veia composicional possa ser uma das razões para sua indiferença quanto à autoridade contida no texto musical ou nas supostas intenções do compositor. Sem essa autonomia, Gould provavelmente, não teria implementado projetos como o da orquestração acústica. A intimidade com a gravação e autoridade sobre a partitura formam, portanto, os dois pilares com os quais ele alicerçou sua poética.

O fato de Gould ter incorporado em sua performance, não somente, clichês característicos da prática pianística, mas também do cinema, mostra a constante observação das possibilidades disponíveis à sua volta. Nas práticas desenvolvidas no âmbito do cinema, ele buscou inspiração para suas experimentações com o microfone: a possibilidade de revelar o som para o ouvinte por meio da proximidade ou da distância. A gravação, nos dias atuais, possui inúmeros recursos disponíveis para a implementação de ideias musicais, e o desejo de Gould de que o ouvinte pudesse, também, participar no processo de edição da obra, é hoje uma realidade.

Por mais que Gould tenha buscado editar suas gravações de modo a não deixar traços de sua interferência, cremos que, conhecer melhor seu processo criativo por meio de um estudo como o que empreendemos nesta pesquisa pode impactar na maneira de

ouvir e experienciar sua obra fonográfica. Para além disso, enfatizamos ainda o processo e a história que Gould traz em torno de suas interpretações, que, como colocado por Broesche (2015), são os elementos que conferem autenticidade aos objetos de arte. A oportunidade de gravar uma peça em um estúdio profissional e em um *home studio*, possibilitou um contato mais empírico com as etapas de gravação e mixagem experienciadas por Gould no século passado.

Não é possível saber com exatidão como Gould teria lidado com a orquestração acústica em outros contextos. É preciso levar em conta sua observação de que essa técnica seria ideal, por exemplo, para o repertório romântico tardio ou uma canzona de Giovanni Gabrieli (c. 1554/1557-1612), mas não para uma sonata de Joseph Haydn (1732-1809) (Mach, 1991). Essa recomendação sugere que a aplicação dessa técnica, por parte do intérprete, deveria acontecer de acordo com o tipo de escrita.

Por fim, recorremos, pela última vez, à imagem do fugitivo da caverna. Ao retornar, ele desmistifica a crença de que as sombras vistas pelos prisioneiros possuíam vida própria, a ponto de se movimentarem e emitirem sons: ele confronta a ficção por meio da realidade. Gould, ao contrário dele, enfrenta um sistema já consolidado (o contexto da prática pianística de concerto) que é a realidade, e traz o ficcional como um meio de expressão. O som do piano parecia um pouco diferente e sua mecânica havia sido alterada. Sua performance não era contínua e havia emendas. O resultado sonoro parecia requerer mais de um intérprete para sua realização, e isso era o *overdubbing*. A percepção por parte do ouvinte era de que o som se movia para mais longe ou mais perto, e isso era a orquestração acústica. Gould, no arquétipo do fugitivo da caverna, se preocupou em mostrar que: sim, as sombras podem se mover e emitir sons.

## REFERÊNCIAS

### Livros

ABRAVAYA, Ido. *On Bach's Rhythm and Tempo*. 2 ed. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2011.

AIKIN, Jym. In: ROBERTS, John P. L. *The Art of Glenn Gould: reflections of a musical genius*. Toronto: Malcon Lester Books, 2005.

ALEXANDER, Jonathan. Glenn Gould and the Rhetorics of Sound. In: *Computers and Composition*, v. 37, p. 73–89, 2015.

ARAÚJO COSTA, Fabiano, “Groove e escrita na Tocata em Ritmo de Samba nº. 2 de Radamé Gnattali”, trad. De Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>.

ATTALI, Jacques. *Noise the political economy of music* [1977]. Tradução: Brian Massumi. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1985.

BACH, Carl P. E. *Ensaio sobre a maneira correta de se tocar teclado*. Tradução: Fernando Cazarini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

BARROS, Ana E. B. *Estudio del impacto del automodelado por medio de autoscopia en la enseñanza de guitarra mediada por tecnología*. Tese de mestrado em Tecnologia da informática aplicada à educação. Universidad Nacional de la Plata, 2019.

BARROS, Guilherme A. S. de. *O Pianista Brasileiro: Do “Mito” do Virtuose à Realidade do Intérprete*. Dissertação. Mestrado em Música (Piano). UFRJ, Escola de Música, 1998.

BAZZANA, Kevin. *Glenn Gould The performer in the work. A study in performance practice*. New York: Clarendon Press, 1997.

BAZZANA, Kevin. *Wondrous strange: the life and art of Glenn Gould*. Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 2003.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Tradução: Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

BRENDEL, Alfred. *Alfred Brendel on music: his collected essays*. Chicago: A Cappella Books, 2001.

BRENDEL, Alfred. *Me of all people: Alfred Brendel in conversation with Martin Meyer*. Tradução: Richard Stokes. New York: Cornell University Press, 2002.

BROESCHE, Garreth. *The Intimacy of Distance: Glenn Gould and the Poetics of the Recording Studio*. Tese de Doutorado em Filosofia (Música). University of Wisconsin-Madison, 2015.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili: Un paradigma per il mondo contemporaneo*. Canterano: Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale, 2019a.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Neo-auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns*. Em: *Musical listenig in the age of technological reproduction*. Editor: Gianmario Borio. London: Talor and Francys, 2019b.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Swing e Groove*. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili. Lucca, LIM, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo.. “Uma musicologia audiotátil”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em português, nº 1, 2018, p. 1-17.

CARREIRO, Rodrigo. *A linguagem do cinema: uma introdução*. – Recife: Ed. UFPE, 2021.

CAVELL, Richard. *Speechsong: the Gould/Schoenberg dialogues*. Goleta: Punctum books, 2020.

CEVALLOS, Semitha M. Claudio Santoro e a Polônia: aproximações estéticas. *Revista Música*, v. 19, n. 2 Universidade de São Paulo, dezembro de 2019.

CHESTOPAL, Victor. *Temporal correlation in the Goldberg variations*. Tese (Doutorado em música) - Academia Sibelius, Helsinki, 2010.

CORRÊA, Rodrigo M. *Devir-Rádio / Devir-Música Diálogos improváveis, intersecções possíveis: o rádio contrapontístico de Glenn Gould em análise*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica – signo e significação nas mídias. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

COSTA, Neal Peres da. *Off the record: performing practices in romantic piano playing*. New York: Oxford University Press, 2012.

COTT, Jonathan. *Conversations with Glenn Gould*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the masses- shaping Soviet musical identity under Lenin and Stalin*. New Haven: Yale University Press, 2016.

FERNANDES, Teresa. *Estratégias para o desenvolvimento da percepção auditiva na performance dos alunos de piano*. Dissertação (Mestrado em ensino de Música) - Universidade do Minho, Braga, 2018.

FREITAS, Stefanie Grace A. de. *Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FRIEDRICH, O. *Glenn Gould: uma vida e variações*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FROLOVA-WALKER, Marina. *Russian Music and Nationalism From Glinka to Stalin*. New Haven: Yale University Press, 2007.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works an Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.

GOEHR, Lydia. *The Quest For Voice On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

GUERTIN, Ghyslaine; ROBERTS, John P.L. *Glenn Gould Briefe*. München: Piper, 1997.

GRIER, James. *Musical Notation in the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

HAMILTON, Kenneth. *After the Golden Age; Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press, 2008.

HARRIS, Lee M. *Fighting duelism: A Glenn Gould context*. Tese de mestrado em Artes. Carleton University, Ottawa, 1993.

HENRIQUES, Fábio. *Guia de microfonação*. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia, 2015.

IAZZETTA, Fernando. *Da escuta mediada à escuta criativa*. Em: Contemporânea | comunicação e cultura - vol.10 – n.01 – janeiro-abril 2012.

JANK, Helena. J. S. *Bach variações "Goldberg": um guia para a formação do homem completo*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 1988.

JEREMIAH-FOULDS, Rachel Claire. *Forging the 'Lady's Hammer': A Profile of Influence in the Life and Music of Galina Ustvolskaya* PhD diss., Goldsmith College, University of London, 2015.

KARA, Zehra; GÜNDÜZ, Ezgi Jülide. *Musical Censorship And Repression In The Union Of Soviet Composers: Khrennikov Period*. In: *Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies*, Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, Vol. 17 Spring 2018.

KAZDIN, Andrew. *Glenn Gould at work creative lying*. New York: Dutton, 1989.

KAZDIN, Andrew. Encarte do disco *3 Sonatines Op. 67 Kyllikki 3 Lyric pieces for piano Op. 41*. Disponível em <https://booklets.idagio.com/886445083118.pdf>  
Consultado em: 1 jul.2023 às 20:50.

MACH, Elyse. *Great contemporary pianists speak for themselves*. New York: Dover, 1991.

MANTERE, Juha Markus. *The Gould Variations Technology, Philosophy and Criticism in Glenn Gould's Musical Thought and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.

MARTIN-CASTRO, Almudena; UCAR, Iñaki. Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLoS ONE*, v. 15, n.12, p.1-16, dezembro 2020.  
Disponível em: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>

MATOS, Olgária. Camus e o mediterrâneo: do absurdo ao sol do meio-dia. Em: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: a invenção das crenças*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015a. p. 504-533.

MATOS, Olgária. Pedras e utopias: do cosmopolitismo à hospitalidade. Em: MILAN, Denise; MATOS, Olgária (org.). *Gemas da Terra: Imaginação estética e hospitalidade*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015b. p. 22-49.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus Editora, 1997.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MCLUHAN, Marshall. *From cliché to archetype*. New York: Pocket Books, 1971.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extentions of man*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1964.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NOGUEIRA, Abraão Carvalho. *Reprodução técnica do som em Walter Benjamin: entre a recepção da escuta e processos criativos musicais e sonoros*. Curitiba: Editora CRV, 2022.

OUZOUNIAN, Gascia. *Sound art and spatial practices: situating sound installation art since 1958*. 373 f. (doutorado em filosofia). University of California, San Diego. 2008.

PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

PAYZANT, Geoffrey. *Glenn Gould, un homme du futur*. Paris: Fayard, 1984.

PLATÃO. *O mito da caverna* [livro eletrônico]. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.

PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RANDEL, Don M. *The Harvard dictionary of music*. 4. ed. Cambridge: Belknap Press, 2003.

RATTALINO, Piero. *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*. Varese: Zecchini Editore, 2008.

REZENDE, Antônio M.; BIANCHET, Sandra B. *Dicionário do latim essencial*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RIEGER, Stefen. *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, 2007.

ROSEN, Charles. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Tradução: Barbara Ellen Zitman Roos. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

RUDZIŃSKI, Witold. *Il ritmo musicale: teoria e storia*. Lucca: Libreria musicale italiana, 1993.

RUDZIŃSKI, Witold. *Nauka o rytmie muzycznym*. V.1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.

SAID, Edward. *On late style music and literature against the grain*. New York: Vintage Books, 2006.

SANDEN, Paul C. *Glenn Gould and the Beatles: creative recording, 1965-1968*. Dissertação. Mestrado em Música. The University of Western Ontario, 2003.

- SANDEN, Paul C. *Liveness in Modern Music Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. New York: Edition Routledge – Taylor & Francis, 2013.
- SANDEN, Paul C. *Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music*. In: *Current Musicology*, Nº 88 (Fall 2009).
- SANTOS, Mário Ferreira dos. *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais*. São Paulo Matese, 1963.
- SCHMELZ, Peter J. *Such freedom if only musical- unofficial soviet music during the thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.
- SCHWARZ, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia Enlarged Edition, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- SOGABE, Milton; LOETE, Rosângela. *Poética, linguagens e mídias d08*. - Acervo Digital Unesp/RedeFor. 2ª ed. São Paulo, 2012.
- STEGEMANN, Michael. *Glenn Gould Leben und Werk*. München: Piper, 2007.
- TÁPIA, D. *O áudio musical e o áudio musicista*. São Paulo: Lumme editor, 2018.
- TÁPIA, D. *Áudio musical: uma introdução*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2021.
- THÉBERGE, Paul. *Glenn Gould remixed – An “Acoustic Choreography” for Scriabin's piano Sonata Nº. 5*. In: *Glenn Gould magazine* volume 13 number 2, fall, 2008.
- THÉBERGE, Paul. *Counterpoint: Glenn Gould & Marshall McLuhan*. In: *Canadian Journal of Political and Social Theory*. Volume X, N. 1-2, 109-127, 1986.
- TÜRCK, Daniel G. *Klavierschule*. Leipzig: Schwickert, 1789.
- WILLIAMS, Peter. *Bach: The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- WOLFF, Christoph. *Bach's "Handexemplar" of the Goldberg Variations: A New Source*. *Journal of the American Musicological Society*, v. 29, n. 2 (Summer, 1976), p. 224- 241.
- Vídeos:**
- BURTON, Humphrey. *Glenn Gould and Humphrey Burton on Beethoven - Part 1 (OFFICIAL)*. YouTube, 15 de dezembro de 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PiRySfETBdg>. Acessado em: 11 abr. 2023.
- BURTON, Humphrey. *Glenn Gould and Humphrey Burton on Beethoven - Part 2 (OFFICIAL)*. 22 de dezembro de 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QIbMAWd6nA>. Acessado em: 11 abr. 2023.

RUBINSTEIN, Arthur. *Arthur Rubinstein: The Music Hero (Mini Documentary)*. 15 de jul. de 2019. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3H7nzTL.VksU> Acessado em: 16 jan. 2024.