

A Pós-graduação em Música no Brasil: 40 anos da dissertação “O *non legato* na obra de Johann Sebastian Bach para teclado” de Margarida Maria Furtado-Weinberger

Postgraduate Music Studies in Brazil: 40 years of the dissertation “The non legato in the work of Johann Sebastian Bach for keyboard” by Margarida Maria Furtado-Weinberger



Cássia Virgínia Coelho de Souza

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, PR, Brasil
cvcsouza@uem.br



Flávio Apro

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, PR, Brasil
fapro@uem.br



Alerson Donizete de Oliveira

Prefeitura Municipal de Cubatão / UEM, Cubatão, SP, Brasil
alersondonioli@gmail.com



Thiago Leme Marconato

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Barcelona, Espanha
thiogomarconato2009@hotmail.com



Débora Santos Porta Calefi Pereira

Secretaria de Educação do Estado do Paraná / UEM, Sarandi, PR, Brasil
dehcalefi@gmail.com

Resumo: A história da musicologia no Brasil evoluiu desde o século XIX, inicialmente focada em biografias e dicionários musicais. A década de 1970 marcou o início dos cursos de graduação em música e financiamentos para pesquisas. A Escola de Música da UFRJ estabeleceu o primeiro mestrado em música no Brasil em 1980, onde Margarida Furtado-Weinberger apresentou a primeira

dissertação do país. Dividido em quatro capítulos, esse trabalho inaugurou a evolução da pesquisa em música no Brasil, abrindo caminhos para a trajetória posterior de sua musicologia. A partir de então, houve uma evolução na criação de novas linhas de pesquisa, moldando a visão contemporânea da interpretação musical e do desenvolvimento acadêmico na área.

Palavras-chave: Musicologia brasileira; história da pós-graduação brasileira; pesquisas acadêmicas; dissertações de mestrado; Margarida Maria Furtado-Weinberger.

Abstract: The history of musicology in Brazil has evolved since the 19th century, initially concentrating on biographies and musical dictionaries. The 1970s witnessed the beginning of music degrees and funding for research. The “Escola de Música da UFRJ” (UFRJ School of Music) established the first master’s degree in music in Brazil in 1980, where Margarida Furtado-Weinberger presented the country’s first dissertation. Divided into four chapters, this work inaugurated the evolution of music research in Brazil, opening paths for the later trajectory of its musicology. Since then, new lines of research have been created, shaping the contemporary vision of musical interpretation and academic development in the area.

Keywords: Brazilian Musicology; history of Brazilian postgraduate studies; academic research; master’s dissertations; Margarida Maria Furtado-Weinberger.

Submetido em: 19 de junho de 2023

Aceito em: 3 de novembro de 2023

1. Introdução

A musicologia histórica lato sensu no Brasil, iniciada a partir da implantação da imprensa com Dom João VI no início do século XIX, percorreu algumas etapas antes de adentrar no ambiente acadêmico. Os primeiros autores, como Lebreton e Coelho Machado, centraram seus interesses em biografias de compositores e dicionários musicais¹, temáticas que se mantiveram frequentes até as primeiras décadas do século XX, incluindo a musicologia revisionista, como a de Guilherme de Mello, em 1908 (Castagna, 2008, p. 32).

Por sua vez, a geração de cronistas musicais da primeira metade do século XX, que inclui nomes como os de Renato Almeida, Mário de Andrade e Luís Heitor Correa de Azevedo, instituiu certas bases cronistas que reverberam até hoje. Curt Lange, Bruno Kiefer e Vasco Mariz reforçaram esses alicerces durante a segunda metade do século. Tais modelos, com todos os seus méritos e vícios, representam a esteira sobre a qual a historiografia da música brasileira e sua musicologia se assentaram na era que antecedeu a pós-graduação, ou seja, entre o início do século XX e a década de 1980.

Na década de 1970, dois fenômenos favoreceram a instauração da musicologia brasileira nas universidades: os primeiros passos em direção ao surgimento dos primeiros cursos de graduação, bem como os financiamentos das agências de fomento brasileiras na formação de recursos humanos, patrocinando pesquisas na área musical no exterior. A partir do retorno dos primeiros pesquisadores pioneiros de seus cursos de doutorado no exterior, começou a ser formado o futuro quadro de docentes pós-graduados nas universidades públicas brasileiras; coube à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) a fundação do primeiro mestrado em música no Brasil, em 1980.

Neste contexto, Margarida Maria Furtado-Weinberger contribuiu para o início de uma história da pós-graduação em música brasileira com sua dissertação de mestrado, concluída em 1983, no Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ. O trabalho

¹ “[u]ma certa quantidade de textos sobre música foi produzida no Brasil durante o século XIX, [...], mas em geral estes tinham interesse quase somente literário, estando muito distantes do que se poderia denominar musicologia” (Castagna, 2008, p. 33).

intitulado “O *non legato* na obra de Johann Sebastian Bach para teclado” foi a primeira dissertação em música defendida no Brasil, tornando-se importante não apenas para o curso em que teve origem, como, também, para estabelecer um marco na área musical do nosso país. Este texto, após um breve comentário sobre o papel precursor da Escola de Música da UFRJ no cenário acadêmico musical, aborda essa dissertação pioneira com reflexões sobre o desenvolvimento da pesquisa na subárea de *performance*.

2. O pioneirismo da Escola de Música da UFRJ

Destacamos duas importantes contribuições da Escola de Música da UFRJ para a área: ter sido a precursora do ensino oficial de música em nosso país e, por extensão, o seu papel para a pesquisa em música que a instituição exerceu no Brasil. Desde a época colonial, o Rio de Janeiro destacou-se como centro de referência na tradição de ensino musical, remontando aos anos de atividade da Capela Imperial. Tal instituição agregou, entre seus membros, nomes como os de Pe. José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manoel da Silva, Francisco Braga, dentre outros.

Em 1848 fundou-se o Conservatório Imperial de Música, tendo o autor do Hino Nacional Brasileiro como seu primeiro diretor (Cardoso, 2008, p. 203). Cardoso relata que, após a Proclamação da República, o Conservatório transformou-se no Instituto Nacional de Música, em 1890, agregando-se, mais tarde, à recém-inaugurada Universidade do Rio de Janeiro, fundada oficialmente no dia 7 de setembro de 1920. Após uma reorganização em 1937, a universidade foi rebatizada como Universidade do Brasil e o Instituto passou a se chamar Escola Nacional de Música. Em 1965, a instituição recebeu nova denominação, passando a ser chamada de Universidade Federal do Rio de Janeiro e, com isso, a unidade passou a ser Escola de Música da UFRJ. Volpe (2018) destaca

o papel da insigne instituição no desenvolvimento da pesquisa musical no Brasil, tendo fundado em 1934 a *Revista Brasileira de Música*, o periódico acadêmico da área de mú-

sica mais antigo do Brasil e da América Latina ainda em circulação, a cadeira de Folclore Musical (1939) e o Centro de Pesquisas Folclóricas (1943). (Volpe, 2018, p. 11).

Após reestruturações curriculares que organizaram o esquema de suas diversas atividades acadêmicas, o curso de música foi dividido em sete departamentos.

Em 1980, foi criado o primeiro Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, que também foi o primeiro do Brasil. O professor Hélcio Benevides Soares foi o protagonista do processo de reconhecimento institucional junto ao Conselho de Ensino para Graduados daquela universidade. A primeira turma foi composta por “seis pianistas” (Verzoni, 2007, p. 79).

Verzoni divide a história do programa em duas fases: a de fundação, de 1980 a 1998, e a de reestruturação, a partir de 1998, na qual foram implantadas reformas a fim de adaptar o programa às normas vigentes da moderna pós-graduação brasileira. Como resultado de tal reestruturação, o curso se organizou inicialmente em torno de três áreas de concentração subdivididas em sete linhas de pesquisa. Hoje o curso conta com a seguinte estrutura de áreas de concentração e linhas de pesquisa:

- a) Processos Criativos – englobando as linhas “As Práticas Interpretativas e seus Processos Reflexivos” e “Poéticas da Criação Musical”;
- b) Educação Musical – com a linha única “Música, Educação e Diversidade”;
- c) Musicologia – abarcando as linhas “Etnografia das Práticas Musicais” e “História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-americana” (Verzoni, 2007, p. 82).

O programa, que já conta com 40 anos de atividade e possui mais de três centenas de trabalhos defendidos, iniciou seu doutorado em 2008, tendo por objetivo geral “a formação de pesquisadores, docentes e profissionais altamente qualificados na área da Música” (UFRJ, 2020, p. 2).

Em 2015, a Escola de Música inaugurou mais um programa, o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, que oferece o mestrado profissional com uma área de concentração, “Práticas Interpretativas”, dividida em duas linhas de pesquisa: “Processos de Desenvolvimento Artístico” e “Pedagogia Instrumental/Vocal/Regências”.

3. A primeira dissertação de mestrado em música defendida no Brasil

Após uma exaustiva busca por dados a respeito de Margarida Furtado-Weinberger, autora da dissertação *O Non legato na obra de Johann Sebastian Bach para teclado*, foi possível, por meio da localização da árvore genealógica da família, identificar sua filha e manter contato com a mesma. No dia 6 de abril de 2020 obtivemos, gentilmente, um relato via e-mail de Marcia Weinberger a respeito de sua mãe, falecida em 2019 no Rio de Janeiro.

Margarida Maria de Oliveira Furtado, nasceu em 1948 em Sobral, no Ceará, mas foi criada junto com seus sete irmãos na cidade de Londrina, Paraná. Iniciou os estudos de piano aos seis anos e concluiu a graduação em Música na Faculdade de Música “Mãe de Deus”, naquela cidade. Após ter participado de uma *masterclass* com o professor vienense Bruno Seidlhofer, recebeu convite para aperfeiçoar seus estudos em Viena, Áustria, para onde viajou com bolsa concedida pela Câmara Municipal de Londrina. Naquele país, Margarida também teve aulas com o professor de piano Hans Graf. No período em que morou em Viena, casou-se com Stephan Weinberger, com quem teve dois filhos, Marcia Christina e Carlos Alexander.

Realizou concertos na Europa e turnês no Paraná. Em 1980, de volta ao Brasil, “Margot”, como era conhecida, passou a morar no Rio de Janeiro e continuou apresentando concertos por várias capitais brasileiras. A 6 de dezembro de 1983 defendeu a já referida primeira dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação

em Música da UFRJ, tornando-se, dessa forma, a primeira mestre em Música formada no Brasil. Segundo sua filha, Margarida Maria visitou mais de 100 países, e pretendia viajar muito mais. Marcia Christina Weinberger concluiu os dados biográficos de sua mãe com a seguinte afirmação: “Infelizmente, nos deixou em 2019, aos 71 anos, quando certamente passou a alegrar o céu com sua música e seu alto astral”².

A dissertação de Furtado-Weinberger foi a primeira dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, tendo sido, portanto, o primeiro trabalho final de mestrado em Música do Brasil. O trabalho de pesquisa e elaboração da dissertação foi orientado pelo professor Dr. Heitor Alimonda e a parte metodológica pela profa. Dra. Kleide Ferreira do Amaral Pereira, também autora do livro *Pesquisa em música e educação* (Amaral, 1991), primeira obra sobre metodologia da pesquisa em música que se tem conhecimento no Brasil. A dissertação é composta por cinco capítulos e apresenta também Sumário, Abstract e seu correspondente em alemão, *Zusammenfassung*, seguidos de um Índice, além de Anexos.

O resumo sintetiza a pesquisa que centra seu enfoque sobre a questão do *non legato* na obra para teclado de Johann Sebastian Bach, estabelecendo como objetivo “questionar, esclarecer e demonstrar a existência de uma pré-determinação” acerca dessa técnica (Furtado-Weinberger, 1983, p. VI). No Capítulo I, a autora ressalta que a concepção inicial das obras de Bach, tais como o *Cravo Bem Temperado*, é dedicada ao clavicórdio ou ao cravo, o que resultaria em uma necessidade de modernizar a interpretação destas de acordo com as características do piano. De acordo com Furtado-Weinberger, é necessário interpretar Bach conciliando o estilo de música antiga, mas, concomitantemente, trazer a modernidade que pode ser extraída de suas partituras. Embora a obra de Bach contenha poucas indicações de fraseado, dinâmica, toques ou articulações, a autora considera que, em certas obras, o compositor foi extremamente detalhista quanto a tais aspectos

² Weinberger, Márcia. Margarida Maria Weinberger. Destinatário: cvcoelhosouza@gmail.com. [S.l.], 6 de abril de 2020. 1 mensagem eletrônica por e-mail.

da rubrica musical. Na argumentação, pondera que a falta de detalhes poderia ter sido ocasionada por dois fatores: o fato de o próprio compositor interpretar suas obras ou estas terem sido executadas por músicos que compartilhavam das mesmas convenções de fraseado e articulações (Furtado-Weinberger, 1983, p. 2-3).

De modo geral, a autora afirma que Bach desejava que suas obras fossem fraseadas da mesma maneira como são feitas pelas cordas com *detaché*, que é o efeito *non legato*. Furtado-Weinberger destaca que as partituras para orquestra deste mesmo compositor apresentam detalhes de fraseado, os quais não se fazem presentes nas partituras para teclado (Furtado-Weinberger, 1983, p. 20-21). A autora acredita que o sinal mais adequado para o *non legato* seria o traço sobre a nota, em contraposição ao uso do ponto, visto que Bach não teria conhecido o “*staccato* moderno curto e seco” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 4). Uma interpretação mais refinada, especialmente do *non legato*, apresenta-se mais relevante do que a tentativa de simplesmente imitar o instrumento da época. O processo de aplicação do *non legato* pressupõe, de acordo com Furtado-Weinberger, “os valores métricos que compõem a ideia musical” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 5) e, desse modo, expõe o problema específico da investigação por meio de uma pergunta implícita: “O *non legato* em Bach deverá ser utilizado levando em conta a relação das figuras métricas que compõem um trecho musical?” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 5)

A partir do estudo da obra de Bach para teclado, a autora pretendeu esclarecer o uso da articulação *non legato* em determinados ritmos. Observando as composições para cordas – mais abundantes em indicações – e teclado, Margarida Furtado-Weinberger procura a adaptação do *non legato* ao piano para compreender como e quando usar a articulação. Segundo a autora, a pesquisa é direcionada a intérpretes e estudantes, como um auxílio no estudo das edições da obra de Bach, tendo em vista as revisões com anotações que degeneram seu pensamento musical. De caráter didático, também apoia professores e alunos iniciantes no estudo do compositor alemão ao buscar esclarecer as técnicas

interpretativas de seu uso do *non legato*. Sua justificativa se apoia no auxílio aos “professores e alunos, que se iniciam na obra de Bach, muitas vezes perplexos ante a execução de trecho sem indicações do compositor no que se refere ao toque *non legato*, característico da época barroca” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 6)

O contexto geral abrange análises dos movimentos da *Partita IV* em Ré menor de Bach em versões interpretadas por estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professores, recitalistas e musicólogos da Escola Superior de Música de Viena. A autora (Furtado-Weinberger, 1983, p. 7) assume a hipótese básica de os revisores da obra de Bach terem inserido sinais gráficos não correspondentes à prática do compositor, e duas hipóteses estatísticas: a) não existe diferença interpretativa significativa utilizando edições *Urtext* ou outras; b) não existe diferença significativa na interpretação daqueles que conhecem as teorias sobre o uso das articulações e aqueles que as desconhecem. No final da parte de apresentação da pesquisa, há uma espécie de glossário, no item “Definições de Termos Técnicos”, com termos utilizados ao longo da escrita. São definições para “articulação fraseológica”, “toque”, “legato”, entre outros conteúdos de qualidade técnica. O Capítulo I é encerrado com o item “Organização do Estudo” que traz as partes que compõem o trabalho (Furtado-Weinberger, 1983, p. 8-10).

No Capítulo II, a autora apresenta alguns conceitos para compreender e executar o *non legato*, além de explicações sobre os instrumentos e elementos da *Partita IV*, como referência para análise. Dessa obra, a autora aborda os seguintes movimentos: *Ouverture* (c. 18-20, 25-28, 34-35, 38-51, 53-61), *Courante* (c. 1-4, 5-11, 12-16, 17-23), *Ária* (c. 1-8, 9-16, 17-31, 33-52) e *Menuet* (c. 1-8, 9-20). O capítulo está dividido em três tipos de estudos de materiais, sob o título genérico de “Revisão” e especificações “Musicográfica”, “Fonográfica” e “de Literatura”. No primeiro trecho, observamos a utilização do termo “Fundamentação Científica”, na qual a autora apresenta informações sobre a pesquisa.

A primeira parte, a “Revisão Musicográfica”, é constituída por trechos de edições da obra com descrição da articulação anotada.

A autora apresenta trechos das edições de *Urtext Henle*, editada por R. Steglich; *Urtext Peters*, editada por K. Soldan; *Peters*, com revisão de Czerny; *Ricordi*, com revisão de Montani; *G. Schirmer*, com revisão de Czerny, Griepenkerl e Roitzsch; e *E. Kalmus*, com edição e revisão de H. Bischoff. Chama a atenção para as indicações dos editores, como ligaduras sobre determinada voz, motivo, tema, salto ou *apoggiatura*; ligaduras dividindo um tema; ligadura pontilhada; omissão de ligadura; acentuação; indicação *stacc.* e pontos de *staccato*. Na análise de alguns desses trechos, a autora comenta sobre a proximidade ao manuscrito original, mas não aborda elementos de edição como sinais de dinâmica. São expostas as características das edições, sem comentários, ou seja, a pesquisadora não analisa nem faz críticas nesse momento.

Os trechos estudados na “Revisão Fonográfica” são analisados a partir de gravações de artistas que a autora considerava “grandes intérpretes” da obra barroca e pianistas “de renome internacional” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 69). Há, também, gravações de professores e alunos da Escola de Música da UFRJ. A autora detalha características do gravador usado e da escolha dos músicos e registros, sendo que, em algumas considerações, a autora justifica a imprecisão da escuta pela qualidade da gravação. Furtado-Weinberger critica elementos como o *rubato*, considerado por ela como alheio ao período barroco.

A “Revisão de Literatura” apresenta uma profusão de exemplos musicais de outras obras de J. S. Bach, contendo descrições do funcionamento e história dos instrumentos, citações comparando a sonoridade do clavicórdio e do cravo para enaltecer o primeiro, que seria o preferido de Bach. Fica subentendida, de acordo com a pesquisadora, que a sonoridade almejada nas obras desse compositor deve ser a do clavicórdio. Ao comentar o mecanismo do piano, a autora apenas descreve os dispositivos do piano moderno, sem considerações sobre a evolução do instrumento. O texto contém citações longas sobre o que é boa performance, segundo C. P. E. Bach³, e outros estudos da articulação e fraseado em J. S. Bach. Algumas dessas citações são de um capítulo inteiro de obra,

³ É possível que a autora estivesse fazendo referência ao tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de Carl Philipp Emanuel Bach, publicado em 1753.

procedimento que atualmente deixou de ser utilizado na escrita de trabalhos acadêmicos.

Para finalizar o Capítulo II, Furtado-Weinberger apresenta um breve resumo, no qual afirma que os revisores das edições da *Partita IV* tentaram se aproximar das características do toque da época e que os 'menos conhecedores' (termo utilizado pela autora) acrescentam muitos sinais gráficos. Segundo a pesquisadora, as gravações mostram claramente onde usar o *non legato*, mas os autores citados na revisão de literatura são omissos quanto "à pré-determinação de uma figura rítmica específica para se executar o *non legato*" (Furtado-Weinberger, 1983, p. 278), apesar de fornecerem bases importantes para o fraseado e articulação nas obras de Bach. Eles divergem sobre seu uso, entretanto concordam com o que caracteriza a música desse compositor e algumas regras básicas comuns sobre o conteúdo melódico de articulações relacionadas ao *non legato*, expostas da seguinte maneira por Furtado-Weinberger (1983, p. 278-279):

•*Legato*: a ser utilizado em "intervalos menores (2ª ou 3ª), em melodias formadas de semicolcheias (...), em passagens que exigem um 'cantabile', em cromatismos, quando o trecho transmite tranquilidade";

•*Staccato*: a ser utilizado "para notas separadas por saltos, no acompanhamento, no baixo, quando a voz superior se apresenta em 'legato', em passagens bruscas etc.";

•*Non legato*: a ser utilizado em "trechos por ele [Bach] assinalados com pontos de 'staccato' que deveriam ser executados pesadamente, isto é, mais um *non legato* ou "détachée" do que propriamente um 'pizzicato"; essa é "uma articulação típica que caracteriza a obra desse gênio da música barroca".

O capítulo III da dissertação de Furtado-Weinberger, intitulado "Metodologia", apresenta uma descrição detalhada dos procedimentos metodológicos adotados na pesquisa. O capítulo foi dividido nos subtópicos: "População e Amostra", "Instrumentação",

“Validação dos Instrumentos”, “Coleta de Dados”, “Tratamento Estatístico” e “Limitações do Estudo”.

A autora explica que a população escolhida abrangia 50 professores austríacos da *Hochschule fuer Musik und Darstellend Kunst Wien* (Escola Superior de Música de Viena) e trinta brasileiros, dos estados de Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo, interpelados entre 1982 e 1983. A autora menciona como critério de escolha para os participantes brasileiros a atuação e possível reconhecimento dos mesmos no cenário artístico internacional. O “reconhecimento internacional” (de acordo com seus critérios) pareceu ter grande relevância para a pesquisadora. Furtado-Weinberger selecionou 10 austríacos e 10 brasileiros dentre a população escolhida, após estes responderem um questionário por meio do qual a autora chancelou uma “incontestável autoridade no assunto pesquisado dentro do cenário artístico nacional” dos selecionados (Furtado-Weinberger, 1983, p. 280).

A seleção da amostra foi do tipo “não-probabilística” e “intencional”, que para Furtado-Weinberger trata-se da mais apropriada para a sua pesquisa, que classifica como de cunho “artístico-profissional” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 280). De acordo com Amaral (1991, p. 68), o tipo de amostragem não-probabilística se define “quando não há como especificar a probabilidade que cada elemento tem de ser incluído na amostra”. No que se refere à amostragem intencional, Amaral explica que se trata de um processo em que o pesquisador é quem determina quais serão os sujeitos do seu estudo, pois, “podem ser corroborados com técnicas estatísticas de controle que lhe conferirão significância nos resultados obtidos” (Amaral, 1991, p. 67). Vale ressaltar que, mesmo utilizando as orientações de Amaral como referência, tais definições não são abordadas por Furtado-Weinberger, indicando que o procedimento, hoje usual, de fundamentar os caminhos metodológicos, não era comum às pesquisas desenvolvidas em sua época.

No subtópico “Instrumentação”, a autora descreve os instrumentos utilizados para coleta de dados, que são: a) questionário composto de perguntas abertas e fechadas, b) gravações

fonográficas dos trechos da *Partita IV* de Bach. O questionário teve como tema central o problema de pesquisa da autora, objetivando avaliar os conhecimentos dos participantes em relação à “obra Barroca e as regras específicas da utilização do *non legato* na obra de Bach” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 281). Nos anexos de seu trabalho, a autora traz o modelo do questionário, tanto em sua versão alemã, apresentada aos pianistas vienenses, quando na versão em português, destinada aos brasileiros. O questionário inicia-se com uma nota de preâmbulo em que são apresentados o objetivo e um esclarecimento de que as informações obtidas seriam utilizadas como “fundamentação teórica de uma dissertação de Mestrado em Música” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 322). Ele se divide em quatro partes: “Dados Pessoais”, “Formação Musical”, “Dados Pedagógicos” (com perguntas referentes ao ensino da obra barroca e de Bach) e “Dados Interpretativos da Obra Barroca”.

Para os registros fonográficos dos trechos da *Partita IV* de Bach foram utilizados recursos tecnológicos da época (fitas cassette TDK) de uma forma que a autora classificou como “não profissional”. Os participantes que fizeram as gravações foram alunos e professores do curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ e por isso não houve identificação dos intérpretes no trabalho. Em seguida, Furtado-Weinberger explica como se deu a validação desses instrumentos, tendo em vista os objetivos propostos no estudo. Assim, os instrumentos foram apresentados a especialistas de cada área para que pudessem ser avaliados. O questionário foi submetido à avaliação de um pianista intérprete de Bach e uma professora de metodologia de pesquisa, enquanto as gravações foram apresentadas a “cinco pianistas de renome no cenário artístico brasileiro” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 282).

A pesquisadora também descreve como foi o processo da coleta de dados, na aplicação dos instrumentos. Nesse ponto a autora explica que os questionários não foram anônimos e foram realizados individualmente, tanto no Brasil quando na Áustria; no primeiro país foi entregue pessoalmente e no segundo, por correspondência. Já as gravações foram realizadas anonimamente, com alunos e professores do curso de Pós Graduação da Escola

de Música da UFRJ. Por ter havido o tratamento de anonimato, não foi possível saber se algum dos pianistas que responderam aos questionários participou das gravações.

Na pesquisa, houve um tratamento estatístico, em que se utilizou “análise de covariância” nas duas hipóteses. A autora elucidou que os dados coletados nos questionários foram organizados em tabelas e o produto das gravações recebeu um tratamento descritivo. Furtado-Weinberger realizou um tratamento estatístico específico para as amostras para demonstrar a correlação dos dados referentes aos músicos brasileiros e austríacos⁴. A forma como a pesquisadora lidou com os dados por meio de análise estatística demonstra um tipo de rigor científico característico das décadas de 1970-80. Por fim, a autora finaliza o capítulo comentando algumas limitações do seu estudo, como a impossibilidade de generalização e as variações nas respostas dos participantes. Observando esse terceiro capítulo, “Metodologia”, é possível verificar que Furtado-Weinberger considerou especificamente dois instrumentos: o questionário com pianistas vienenses e brasileiros e as gravações anônimas dos trechos do repertório estudado por ela. Outros aspectos que compreendem o seu estudo, como a análise das edições de partitura, confronto e análise de gravações e estudo da literatura, não foram abordados como processos que constituíam a metodologia do trabalho como um todo. Este fato indica uma influência das ciências exatas, devido à intenção de se separar o método de observação do trabalho das demais atividades de investigação. Pode-se ainda perceber semelhança da configuração da pesquisa com o Método Experimental, tendendo a um método Quase-Experimental, sem o controle rígido de variáveis. No entanto, Furtado-Weinberger não chegou a classificar o estudo com tal designação.

De acordo com Amaral, o Método Experimental “envolve técnicas estatísticas, mas emprega a teorização, a análise crítica e comparativa, deduzindo e fazendo inferências dos resultados obtidos” (Amaral, 1991, p. 71). Para a referida autora, esse tipo de

⁴ O método estatístico empregado foi o *Spearman Brown*.

metodologia seria uma opção mais exata para responder a um questionamento advindo de bases empíricas, por meio de testes rigorosos. Trata-se de um tipo de pesquisa que busca a exatidão de um conhecimento específico, havendo grande ênfase na especificidade, delimitação e controle (Amaral, 1991, p. 80). No entanto, Amaral também ressalta uma das dificuldades do Método Experimental, pois, ele demanda muito esforço na realização de uma grande pesquisa que às vezes pode corresponder “somente a uma talvez insignificante e parcial resposta, sem maior interesse para o meio musical” (Amaral, 1991, p. 80).

O estudo da metodologia dessa pesquisa pode constituir uma importante fonte de análise para pesquisas que busquem investigar o desenvolvimento de metodologias de pesquisa em Música no Brasil, sobretudo em relação às diferentes possibilidades de abordagens e procedimentos metodológicos, além das especificidades no campo da Música. Sobre isso, Borges (2019) ressalta que,

Historicamente, o estudo da música sempre incorporou conceitos e métodos de outras áreas de conhecimento, desde as mais antigas relações com a filosofia, a retórica e a educação, até as recentes interações com a teoria da informação, a neurociência, os estudos de gêneros e as ciências da cognição (Borges, 2019, p. 55).

Siste (2009), ao descrever as características da pesquisa em Música, e mais especificamente em relação às Práticas Interpretativas, ressalta que “embora possa aproveitar-se de formas utilizadas em outras áreas, principalmente as mais próximas”, é necessário a ela “construir sua própria metodologia e organizar suas premissas sob outros parâmetros” (Siste, 2009, p. 14). Esta situação naturalmente não poderia ter sido explorada à época em que Furtado-Weinberger defendeu seu mestrado, uma vez que seu trabalho de pós-graduação foi o primeiro e a área de performance no país estava iniciando sua caminhada na condição de pesquisa. Neste sentido, Borém e Ray apontam que a “história da produção

científica na área de música passou a se apresentar de maneira organizada e consistente à medida que a área passou a fazer parte da universidade” (Borém; Ray, 2012, p. 124).

No Capítulo IV, Furtado-Weinberger apresenta a discussão dos resultados, lembrando que a hipótese básica da investigação era que os revisores da obra de Bach se utilizavam de sinais gráficos que não possuíam correspondência com a ideia original do compositor na concepção de suas obras. Tal constatação ocasionaria diferenças na execução do *non legato*. É bom lembrar que, a partir da hipótese inicial, foram cunhadas outras duas hipóteses nulas: “não existe diferenças significativas na execução do *non legato* através das edições *Urtext* ou outras”; “não existe diferença significativa entre execução de intérpretes familiarizados com teorias da aplicação do ‘legato’ e do *non legato* e intérpretes que desconhecem tais teorias” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 7-8).

Neste quarto capítulo, são discutidos os resultados dos testes, do levantamento das opiniões dos entrevistados por meio de questionários sobre o tema e dos resultados do segundo instrumento de análise, que foi um teste de desempenho envolvendo cinco gravações de quinze trechos com cinco músicos de diferentes níveis de habilidades pianísticas. Segue uma pequena explanação dos resultados dos questionários apresentados por Furtado-Weinberger:

- a variável idade foi considerada um quesito devido ao alto grau de especificidade do tema investigado. Na amostra investigada, 15% possuía entre 15 e 20 anos, 10%, entre 21 a 30 e 75%, mais de 30 anos;
- na variável sexo (ou gênero) (sic), foi constatado que tal quesito não afeta os resultados, pois, não houve diferenças significativas;
- sobre a formação teórica, os músicos brasileiros possuíam mais formação do que os austríacos em todos os quesitos;
- sobre a formação pianística, 100% dos brasileiros e austríacos possuíam graduação, mas, no quesito pós-graduação, o Brasil teve 30% a mais de confirmação em sua amostra. Nesse momento, a

autora destaca que os dados evidenciaram que na Áustria parecia ser mais importante o quesito execução pianística em relação à teorização musical, considerando que a amostra era constituída de músicos concertistas;

- entre os pesquisados, as atividades solistas foram preponderantes na Áustria, enquanto, no Brasil, houve maior versatilidade dos músicos participantes;

- foi constatado que não existiam cursos de pós-graduação *stricto-sensu* na Escola Superior de Música de Viena;

- sobre o conhecimento da música barroca, os brasileiros, mais do que os austríacos, valorizavam os seguintes quesitos: estudos teóricos sobre a música barroca, a importância em se priorizar a edição original (*Urtext*), a relevância em se tocar piano como se fosse cravo e a importância da leitura e grafia musical barroca. Os austríacos, por sua vez, davam mais importância à revisão da obra no intuito de ser o mais fiel possível às aspirações do compositor e opinavam sobre a irrelevância de haver um preparo específico na obra de Bach. Ambos acreditavam que o toque pianístico supre falhas dos precursores;

- 65% dos sujeitos pesquisados confirmaram a utilização do *non legato* na obra de Bach e, apesar da diversidade de tipos de respostas, entendiam que a utilização do *non legato* é “pré-determinada em relação às figuras métricas que compõem um trecho musical, guardando entre si, uma proporcionalidade ideal” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 293).

Sobre o segundo instrumento da pesquisa, o teste de desempenho com as cinco gravações de pianistas trouxe os seguintes resultados:

- as três primeiras gravações coincidiram com a ideia da pesquisadora de que os valores intermediários permaneciam em *non legato*, independentemente dos intervalos que os separavam. Na Ária, em que se encontravam em sua maioria colcheias e semi-colcheias, o *non legato* ficou evidenciado na escrita sobre as colcheias. A *Courante*, composta por mínimas, semínimas, colcheias e

semicolcheias, havia sido executada da mesma maneira pelos três intérpretes, utilizando o *non legato* nas semínimas e nas colcheias, que são as figuras intermediárias. Na *Ouverture* e no *Menuet*, houve o mesmo procedimento;

- a quarta gravação apresentou a *Ouverture* totalmente diferente, com colcheias e semicolcheias em *staccato*, quase como um *pizzicato*. Na *Courante*, *Ária* e *Menuet*, a execução foi como nas primeiras gravações, que, segundo a autora, indicava que o intérprete não tinha opinião formada sobre o assunto;

- a última gravação manteve relações com as primeiras, mas não se observou o *non legato* no valor predeterminado e não foi seguido um padrão, o que, para a autora, poderia ter ocorrido por falta de estudo do intérprete, que apresentou quase que uma leitura à primeira vista;

- por fim, analisando as cinco gravações, a autora observou que “as execuções, quase na sua totalidade, apresentam-se obedecendo a uma mesma diretiva em relação ao *non legato*” (Furtado-Weinberger, 1983, p. 297).

No capítulo final, “Conclusões e Recomendações”, a autora fez uma retomada das cinco etapas de investigação: a) sinais gráficos apresentados ou omitidos em seis grandes edições das partituras; b) confronto sonoro de gravações comerciais da peça; c) dados obtidos no estudo de sete autores relevantes, além de literatura especializada; d) pesquisa baseada nas opiniões dos participantes brasileiros e austríacos, chamados pela autora de elementos da amostra e; e) análise comparativa de cinco gravações.

Furtado-Weinberger verificou que: 1) as duas edições *Urtext* não possuíam indicação gráfica em relação ao *non legato*. As outras quatro edições apresentavam indicações controversas que poderiam, em algum momento, até prejudicar a fiel execução da obra em relação ao *non legato*; 2) as quatro gravações, executadas ao cravo, demonstraram claramente quais os valores rítmicos que deveriam ser apresentados em *legato* e quais deveriam ser apresentados em *non legato*. Dentre as cinco gravações ao piano, três apresentaram

semelhanças na articulação do *non legato*, mesmo que em certos trechos aparecessem interpretações pessoais de articulação, enquanto as outras duas se apresentaram, quase que totalmente, fora da execução correta do esquema rítmico predeterminado na obra barroca; 3) os autores estudados por Furtado-Weinberger concordavam que, como Bach não deixou indicações gráficas nas obras para teclado, seria lógico supor que as articulações seriam as mesmas que ele registrou para os outros instrumentos ou vozes; 4.a) tanto no Brasil como na Áustria, os entrevistados do levantamento de opinião conheciam a obra do período barroco; 4.b) nos dois países, a maior parte dos consultados apontou a predeterminação da figura que deve ser executada em *non legato*, da mesma forma que a pesquisadora; 5) as gravações demonstraram que a utilização do *non legato* recaía sobre os valores intermediários ou sobre as figuras de maior valor quando o fragmento só apresentava dois valores. As gravações que confirmaram a hipótese da pesquisa foram realizadas por pianistas de maior renome internacional, enquanto que, as que apresentaram algumas inconsistências, foram realizadas por um aluno e um professor da Escola de Música da UFRJ. Ainda assim, de maneira geral, a análise destas gravações confirmou a predeterminação do *non legato*.

A autora conclui afirmando que, como não foi possível encontrar outras publicações que analisavam o mesmo tema, os resultados da pesquisa parecem evidenciar um conhecimento intuitivo à aplicação correta do *non legato* por professores austríacos, alemães e seus alunos brasileiros, que por sua vez transmitiam esse conhecimento de forma assistemática. Deste modo, confirmou a existência de predeterminação de uma figura rítmica que conduzia ao *non legato*, mas apontou especificidades de quatro aspectos identificados por ela: Forma (termo utilizado por ela em lugar de 'padrões rítmicos'), Fraseologia, Harmonia, e Caráter. Em relação à Forma, ela afirma que ao aparecerem duas figuras de valores diferentes, na maior está contida a indicação de *non legato*; ou quando aparecem mais de duas figuras de valores diferentes, a indicação recai sobre o valor intermediário. Quanto à Fraseologia, ela recomenda que não seja interrompida a fluidez do *non legato*

no decorrer em uma frase melódica, a não ser que seja exigência do caráter da peça. Em relação à Harmonia, ela destaca que a voz principal é geralmente tocada em *legato*, enquanto que o baixo em *non legato*. No que se refere ao Caráter, ela sustenta que nas danças de andamento vivo, todas as figuras de valores diferentes são tocadas *non legato*.

A autora destaca que os resultados e seus posicionamentos na dissertação parecem invalidar as afirmações de que o *non legato* deve ser indicado nas passagens de acordo com as relações intervalares. Além disso, Furtado-Weinberger incentiva a continuidade da temática por meio de novos estudos e outras abordagens, além do incremento de pesquisas sobre a performance da obra de J. S. Bach.

4. Considerações

Furtado-Weinberger realizou um importante trabalho de pesquisa para a área da música no Brasil. Passados 40 anos, e diante das sucessivas transformações e da adoção de novos critérios nas pesquisas acadêmicas ligadas à performance musical e à musicologia no Brasil, é possível detectar, nesta dissertação, questões ligadas à paradigmas bastante diversos daqueles praticados nas pesquisas atuais. Naquela época, a pesquisa em Artes ainda era incipiente no Brasil e, para que pudesse se apresentar de maneira consistente, era necessário buscar suporte nos métodos clássicos oriundos das ciências exatas. Procedimentos rigidamente controláveis, tais como estatísticas com seus gráficos e tabelas numéricas, eram empregados para subsidiar o rigor científico e se aproximar das pesquisas experimentais. Com o passar dos anos e com o desenvolvimento das pesquisas qualitativas nas áreas das Ciências Humanas e Artes, eles deixaram de ser pré-requisito para que uma pesquisa pudesse apresentar consistência. Ainda que apresentem dados, tratamentos amostrais e recursos quantitativos, hoje, outros parâmetros são observados na pesquisa em Música, tais como a consistência teórica/epistemológica e metodológica

com contornos mais amplos, relativos e transitórios. Neste sentido, tanto a pesquisa quanto a interpretação musical absorvem o momento histórico vivido e isso não pode ser desconsiderado.

Situações de performance (...) serão sempre entendidas como manifestações interpretativas, condicionadas social e historicamente, portanto também inseridas em processos mais amplos de concepção estética ou mesmo da expectativa do intérprete e dos receptores dessa interpretação. Ou seja, não se entende a interpretação musical como pré-determinada pelo autor ou por uma época, pois, na visão subjetivista [qualitativa], a performance estará sempre sendo atualizada por novas escutas, novos entendimentos, novas concepções, novos momentos da história etc. (Freire, 2010, p. 22-23).

Nesses quarenta anos de Pós-Graduação em Música na UFRJ (e também no Brasil), houve mudanças de critérios na pesquisa em Práticas Interpretativas e hoje são amplas as perspectivas das diferentes abordagens, qualitativas, quantitativas ou mistas. Ainda em desenvolvimento, a área caminha para construir uma tradição de pesquisa em performance que se alinhe às circunstâncias brasileiras e para o aperfeiçoamento das contribuições metodológicas provenientes de contextos externos.

Dentre as subáreas de música, a performance pode ser considerada a “caçula” no ambiente acadêmico de um modo geral. (...) No Brasil, embora a música tenha uma história recente (a partir de 1980), a performance esteve presente desde o início porque foi em performance que muitos brasileiros fizeram seu doutorado no exterior, a maioria nos EUA. Boa parte deste número de doutores têm se tornado docentes em programas de pós-graduação no Brasil, o que reflete o principal objetivo dos altos investimentos feitos pelas agências CAPES e CNPq na qualificação de brasileiros no exterior. (Borém; Ray, 2012, p. 140).

Além disso, os autores afirmam que as interfaces provenientes de outras subáreas da Música e da Arte com a performance musical, no contexto acadêmico, têm colaborado com o desenvolvimento do campo da execução e demonstrado que a incorporação de métodos científicos de outras áreas, principalmente, das Ciências Humanas, tem sido gratificante e frutífera. Como afirmam López-Cano e San Cristóbal Opazo (2014), há uma ligação histórica entre os processos de criação e a investigação humanística que pode surtir bons efeitos e ganhos para a investigação artística. No entanto, esses autores advertem que, a despeito de sua interrelação, processos criativos são necessariamente distintos de processos investigativos, especialmente em Artes:

(C)onsideramos indispensável distinguir entre criação artística e investigação artística. Apesar de uma ser condição da outra, (...) investigar não é igual a compor ou interpretar. (...) cada uma destas experiências requer o desenvolvimento de competências precisas dentro de um contexto determinado. (...) Como a pesquisa é baseada e direcionada à prática, é muito provável que a pesquisa artística antes de recorrer a uma produção de conhecimento para perpetrar as mesmas práticas criativas que foram preservadas por meio da tradição, crie instâncias para atravessar fronteiras, transcender a inércia do envolvimento disciplinar e transformar hábitos criativos através da pesquisa.⁵ (López-Cano; Opazo, 2014: 243-245).

Pelo fato da dissertação *O non legato na obra de Johann Sebastian Bach para teclado* datar do período inicial da pós-graduação no Brasil, Furtado-Weinberger trouxe para a sua produção a experiência de sua época e do pensamento acadêmico

⁵ Tradução nossa do original: "Si bien una es condición de la otra, (...) investigar no es igual que componero interpretar. (...) cada una de estas experiencias requiere el desarrollo de competencias precisas dentro de un contexto determinado. (...) En tanto investigación basada y dirigida a la práctica, es muy probable que la investigación artística antes de orientarse a una producción de conocimiento para perpetrar las mismas prácticas de creación que se han preservado por médio de la tradición, genere instancias para rebasar las fronteras, para transcender la inercia propia del enfrascamiento disciplinar y transformar los hábitos creativos a través de la investigación." (López-Cano; Opazo, 2014, p. 244- 245).

predominante naquele momento. Tudo isso com um cuidado metodológico de grande relevância, situação que hoje é bastante valorizada. Gostaríamos de ressaltar a importância deste trabalho para a história da pesquisa em Música no Brasil e lembrar que ele abriu os caminhos para a exploração de um vasto e fecundo campo de estudos, os estudos de *performance* musical, dando os primeiros passos em direção à consolidação da pesquisa e da área de música em nosso país.

5. Referências

AMARAL, Kleide Ferreira do. **Pesquisa em Música e Educação**. São Paulo: Loyola, 1991.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: Problemas, Tendências e Alternativas. *In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – Simpom, 2., 2012, Rio de Janeiro. Anais [...]*. Rio de Janeiro: UniRio, 2012. p. 121-168. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/8033>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BORGES, Renato Pereira Torres. **Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil**. 2019. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12989>. Acesso em: 27 nov. 2023.

CARDOSO, André. A Escola de Música da UFRJ e suas coleções especiais. *In: OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de (Org.). Universidade e lugares de memória*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura, Sistema de Bibliotecas e Informação, 2008. p. 203-220. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/139>. Acesso em: 27 nov. 2023.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 1, p. 32-57, dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/RCM/issue/view/212>. Acesso em: 27 nov. 2023.

FREIRE, Vanda Bellard (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.

FURTADO-WEINBERGER, Margarida Maria. **O non legato na obra de Johann Sebastian Bach para teclado**. 1983. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristobal. **Investigación artística en música**. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

SISTE, Cláudia Elena. **A pesquisa em práticas interpretativas: estudos recentes nas universidades estaduais paulistas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-01022010-204124/pt-br.php>. Acesso em: 27 nov. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ. Programa de Pós-graduação em Música – PPGM UFRJ. [**Site institucional**]. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/about/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

VERZONI, Marcelo. O programa de pós-graduação em música da UFRJ. **Revista INTERFACES**, Rio de Janeiro, ano XIII, v. 10, p. 78-90, dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30705>. Acesso em: 27 nov. 2023.

VOLPE, Maria Alice. Apresentação: Escola de Música da UFRJ – 170 anos (1848-2018). **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 11-12, jan./jun, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/view/1148>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Agradecimentos

Agradecemos aos discentes da turma 2019 do Programa de Pós-graduação em Música da UEM, que contribuíram com a primeira versão do texto.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.