

## A METÁFORA PARA A INTERPRETAÇÃO MUSICAL: O ESTUDO DE CASO “UM SINO CONTRA O TEMPO”

*Metaphor and musical performance: The case study “A bell against the time”*

BERNARDO, Ana Cristina<sup>1</sup>; & LOPES, Eduardo<sup>2</sup>

---

### Resumo

Este artigo focaliza-se no impacto do pensamento metafórico na interpretação, versando sobre as opções pianísticas e do ensemble para o qual a obra *Um sino contra o tempo* foi composta. Partindo da argumentação de Lakoff e Johnson de que a metáfora unifica razão e imaginação e da premência da construção da narrativa do intérprete para a constituição de uma interpretação apelativa e congruente, este texto constitui-se como uma análise para a interpretação e como um caso estudo sobre a aplicação prática destes pressupostos. A ligação entre razão e imaginação é uma constante, tanto no caso do pianista como do ensemble, e proveniente de exemplos que foram objecto de reflexão e experimentação. Estabelecendo como foco a frase poética geradora da obra, o intérprete constrói a sua orientação semiótica, baseada na sua verdade interna, construída numa interligação de significados cruzados. Demonstra-se que a colaboração com o compositor foi um factor primordial da construção metafórica do intérprete, devido à estreita colaboração entre ambos, ao conhecimento aprofundado do seu ideário e à circunstância de os intervenientes na construção da obra e sua interpretação partilharem um património cultural que os unifica imagetivamente. É, no entanto, dado um especial enfoque à argumentação de Cook e seguida uma linha de pensamento defensora de que as imagens criadas pelo intérprete prevalecem sobre os pressupostos compositivos geradores da obra.

### Abstract

This article tackles issues of Metaphor for piano and ensemble performance of the piece *A bell against the time*. Based on Lakoff and Johnson's statement that metaphor unites reason and imagination and the requirement of a compelling and coherent performance construction, this paper presents a performance analysis and constitutes a case study on those assumptions. The bond between reason and imagination, for the pianist as for the to the ensemble, is unremitting and established through the reasoning and practice of several sections. The performer's semiotics orientation, based on his own inner truth and constructed by the interrelation of meanings crossover, is determined by a main focus on the poetic sentence generative for this musical work. Due to the close cooperation with composer, the depth knowledge of his ideas and the circumstantial sharing of cultural patrimony between intervenients, one demonstrates the collaboration with composer as a prime factor of performer's metaphorical construction. However, a guideline provided by Cook's views is adopted, which defends the primacy of the performer's imagery upon the work compositional assumptions.

**Palavras-chave:** Metáfora; Análise para a interpretação; Música contemporânea portuguesa; Piano.

**Keywords:** Metaphor; Performance analysis; Portuguese contemporary music; Piano.

**Data de submissão:** Setembro de 2016 | **Data de publicação:** Março de 2017.

---

1 ANA CRISTINA BERNARDO - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa. PORTUGAL

<sup>2</sup> EDUARDO LOPES – Universidade Federal de Goiás, BRASIL. Universidade de Évora. PORTUGAL.  
E-mail: [el@uevora.pt](mailto:el@uevora.pt).

Focalizando-se este artigo no impacto do pensamento metafórico na interpretação, evidencia-se a premência do enquadramento do actual entendimento da metáfora. Em 2003 Lakoff e Johnson adicionaram um anexo ao seu livro *Metaphors we live by*, onde afirmam que ao terem estudado o pensamento metafórico lançaram em diversas áreas do conhecimento a necessidade de repensar o estudo do funcionamento da mente humana, e descrevem assim esta evolução:

“By the early 1990s, a whole new level of metaphor analysis was discovered that we will call deep analysis. What we and other researchers found was that our most fundamental ideas – not just time, but events, causation, morality, the self, and so on – were almost entirely structured by elaborate systems of conceptual metaphor” (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 279).

O desenvolvimento da ideia performativa abrangendo a compreensão do funcionamento conceptual da metáfora é, por conseguinte, uma via possível. Estabelece-se então que o intérprete partirá do pressuposto que a imagem se constitui como um elemento indutor da interpretação em termos criativos e na concretização da ligação física entre o próprio e o seu instrumento. Esta associação da imagem criada por uma obra e sua concepção interpretativa tem sido desenvolvida sob diversos prismas, sendo relevante a descrição de Cook (1992, pp. 356-357) ao referir o número avultado de análises que a obra de Stockhausen *Klavierstück III* suscitou, devido à complexidade da sua partitura. O musicólogo sugere como via interpretativa a perspectivização da peça como uma “transcrição dos sons ocorridos na central telefónica de Colónia”, afirmando a premência de os intérpretes se focalizarem mais no resultado sonoro, havendo uma necessidade de descrição da música em si e não tanto de especulação analítica dos processos adoptados pelo compositor para criação da mesma. É desenvolvida a seguinte argumentação sobre o caminho para a análise e para a interpretação:

“Actually the thing that makes *Klavierstück III* seem difficult to analyze is not so much the music: it is the score, with its precise mathematical notation of rhythms. Inevitably this encourages numerological rather than musical analysis. But musically Stockhausen’s rhythmic notation is a kind of science fiction: what actually happens is that the performer improvises the rhythms more or less in accordance with Stockhausen’s specifications, and the result is a rhythmic fluidity and independence of any fixed beat that probably could not have been easily achieved in any other way. In other words there is a glaring discrepancy between the fearsome mathematical complexities of *Klavierstücke III*’s notation (and these are nothing compared to others of Stockhausen’s piano pieces) and the way in which the music is actually performed and experienced by the listener.

And in general I would say that it is this discrepancies between score and experience that, more than anything else, make a lot of contemporary music problematical from the analyst's point of view" (COOK, 1992, pp. 362-363).

Perceciona-se assim que existe uma dependência patente nas analogias criadas durante todo o processo de construção da ideia performativa de uma determinada obra e que a partitura não se constitui como a música em si, funcionando como um meio de transmissão da imagética do compositor e posteriormente como um meio para o intérprete constituir a sua própria imagética. Dentro desta orientação é primordial definir o que se entende por metáfora e qual o seu impacte na interpretação, analisando o conceito:

“O termo “metáfora” provém do grego *metaphora*, que significa “transporte”. Em *A Poética*, Aristóteles define-a assim: “A metáfora é o transporte para uma coisa de um nome que designa uma outra.” (...) A metáfora permite sublinhar traços salientes de uma pessoa ou de um comportamento. Possui ao mesmo tempo uma grande força argumentativa e um poder heurístico, pois permite “fazer compreender”, por analogia, sem ter de descrever nem explicar (...) A metáfora permite pôr em ligação coisas distintas sublinhando os seus pontos de semelhança. Considerada durante muito tempo uma simples figura de estilo, a metáfora poderia ser um processo fundamental do conhecimento. Esta é a tese defendida por alguns linguistas, especialistas de ciências cognitivas e teóricos da literatura, como George Lakoff, Mark Johnson ou Mark Turner. Na medida em que permite “fazer adivinhar” certas coisas através de exemplos, de imagens deslocadas, de analogias, a metáfora é um poderoso instrumento para revelar as estruturas comuns, configurações semelhantes, traços idênticos entre duas coisas distintas (DORTIER, 2006, pp. 467-8).

Trata-se então da criação de analogias, pontos de ligação entre ideias e estruturas. Lakoff e Johnson elaboraram uma teoria sobre a metáfora, afastando-se da ideia interligada com os aspetos formais da linguagem e introduzindo um conceito da metáfora como uma forma de pensamento. A sua teoria baseia-se numa ligação entre a vivência física e os conceitos abstractos. Mas esta teoria não determina só a ligação entre os conceitos básicos e a organização espacial destes mesmos, avançando para uma ideia de que a estruturação metafórica se constrói no âmbito de uma coerência cultural proveniente da sociedade em que cada indivíduo está inserido. Lakoff e Johnson (2003, p. 146) defendem que “a realidade para um indivíduo inserido numa determinada cultura depende de dois factores: a sua realidade social e a forma como este a experiencia em termos físicos”. Os autores defendem ainda que como a realidade de cada indivíduo é percebida em termos metafóricos, e como a própria percepção

corporal é em parte também metafórica, a metáfora torna-se um elemento nuclear na determinação do estabelecimento da realidade desse mesmo indivíduo.

Sob a perspectiva do intérprete interessa focalizar em que sentido o pensamento metafórico constitui um pressuposto performativo, uma vez que se objectiva a criação do significado no ato de interpretar. Encarando a actividade do intérprete dependente de dois eixos primordiais, balançados entre a perspectiva racional e a imaginação, existe consequentemente um elo de ligação ao pensamento destes linguistas:

“The reason we have focused so much on metaphor is that it unites reason and imagination. Reason, at the very last, involves categorization, entailment, and inference. Imagination, in one of its many aspects, involves seeing one kind of thing in terms of another kind of thing-what we have called metaphorical thought. Metaphor is thus imaginative rationality. Since the categories of our everyday thought are largely metaphorical and our everyday reasoning involves metaphorical entailments and inferences ordinary rationality is therefore imaginative by its very nature. Given our understanding of poetic metaphor in terms of metaphorical entailments and inferences, we can see that the products of the poetic imagination are, for same reason, partially rational in nature” (LAKOFF & JOHNSON, 2003, pp. 192-193).

Este balanço entre a razão e a imaginação constitui uma base interessante para a determinação do ato performativo, sendo então o recurso ao pensamento metafórico uma plataforma determinante para a construção de uma narrativa de cunho pessoal. Encarando a razão como ligada a um processamento que envolve *categorização, vinculação e inferência*, como Lakoff e Johnson expõem, no caso do instrumentista tratar-se-á da associação entre o seu conhecimento de determinadas categorias da escrita musical, a nomear exemplificativamente escalas, arpejos ou acordes, sua relação com a experiência resolutiva das mesmas, baseada na formação e experiência profissional, deduzindo e concluindo quais as melhores opções para a execução instrumental. Cita-se a título de exemplo a escolha das dedilhações, tendo em conta a sua contextualização, ou formas de conseguir determinado resultado sonoro, ligado à dinâmica, articulação ou timbre. No caso da imaginação, envolvendo a criação de imagens, através da interligação a uma imagética já existente, direcciona-se para um conceito de construção de significados, visando o estabelecimento de um conteúdo semântico potenciador de uma construção apelativa da narrativa pessoal do intérprete.

Por outro lado, existem estudos demonstrativos da ligação entre a razão e as capacidades sensório motoras provenientes da metáfora conceptual:

“The reason that conceptual metaphor is so important is that it is our primary means for abstract conceptualization and reasoning. Pragmatism’s principle of continuity claims that abstract thought is not disembodied; rather, it must arise from our sensorimotor capacities and is constrained by the nature of our bodies, brains, and environments. From an evolutionary perspective this means that we have not developed two separate logical and inferential systems, one for our bodily experiences and one for our abstract reasoning (as a pure logic). Instead, the logic of our bodily experience provides all the logic we need in order to perform every rational inference that we do. In our metaphor-based reasoning, the inferences are carried out via the corporeal logic of our sensorimotor capacities, and then, via the source-to-target domain mapping, the corresponding logical inferences are drawn in the target domain” (JOHNSON & ROHRER, 2007, p. 32).

Na perspectiva interpretativa, esta ligação é da máxima pertinência e deve ser considerada, envolvendo assim o estudo do resultado performativo inclusivo das escolhas que implicam o envolvimento do corpo do intérprete, concretizando-se, no caso do pianista, exemplificativamente na escolha de dedilhações, considerações que se prendem com a ligação do corpo do instrumentista ao seu instrumento e respectivas especificidades.

Pretende-se neste estudo aprofundar o impacto desta linha de pensamento recorrendo exemplificativamente à obra *Um sino contra o tempo* de Carlos Marecos, através da análise de alguns pontos centralizantes das ideias que contribuíram para a construção da sua interpretação, uma vez que a mesma foi apresentada em recital por duas vezes, proporcionando-se assim a possibilidade de colocar em prática as ideias analíticas desenvolvidas neste documento. Tomando esta obra como um estudo de caso, objectiva-se uma decisão interpretativa inclusiva do conhecimento do compositor e seus recursos semânticos por parte do intérprete, recorrendo à metáfora como meio de construção da narrativa interpretativa da obra, baseando-se na experimentação instrumental e na análise para a interpretação.

Com o intuito de uma clarificação deste texto analítico revela-se a pertinência do enquadramento da obra analisada, assim como a inserção de alguns dados biográficos e esclarecimentos sobre as opções estético-estilísticas do seu compositor. *Um sino contra o tempo* foi composto em 2008 por Carlos Marecos, obra dedicada ao Performa Ensemble, grupo constituído por docentes e músicos do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e encomendada pela Associação Portuguesa de Flautas. Gravada em 2011, numa edição da produtora Phone Edition, a obra destina-se a uma formação de ensemble, constituído pelos seguintes instrumentos: flauta (também

piccolo e flauta baixo), clarinete (também clarinete baixo), percussão para um ou dois executantes (windchimes, glockenspiel, vibrafone, tubular bells e bombo) e piano.

*Um sino contra o tempo* constitui um dos pontos de focalização da tese de doutoramento de Carlos Marecos, sendo um elemento significativo da investigação e argumentação sobre as suas opções técnicas e estéticas, nomeadamente na interação entre o espectralismo e as relações intervalares. Alguns aspectos conceptuais e formais justificantes da génese desta obra revelam-se pertinentes como elementos facilitadores para uma primeira abordagem e como possíveis linhas condutoras da construção da interpretação, sendo por esta razão fulcrais para um melhoramento analítico da obra. A conceptualização criativa desta obra parte de um poema de Maria Teresa Duarte Martinho, retirada do seu livro “*Visões e Demonstrações: ...o coração é um sino contra o tempo, é preciso correr*”.

A obra em questão é constituída por três partes, formando no seu todo uma estrutura ABA’ a que corresponde uma sequenciação de movimento/repouso/movimento, onde a escolha rítmica é determinante e estruturante. A parte I baseia-se num movimento constante de semicolcheias, a parte II, mais calma, contém um momento livre de ambiente de improvisação e a parte III prossegue configuração da parte I. Estamos perante uma dicotomia de posturas rítmicas, que determina para o intérprete uma consciencialização de uma organização verticalizada nas partes I e III e de ritmo livre e planante na parte II, assim descritas:

“Formalmente, a peça tem 3 grandes secções, onde as extremas são marcadas pela ideia de movimento e a secção central pela ideia de repouso. Se, nas secções de movimento, as ideias de corrente sanguínea, de ritmo cardíaco e de frequência respiratória influenciam o gesto musical no estabelecimento de uma pulsação regular e na criação de tensões e resoluções das frases musicais, na secção central domina a ideia de repouso e de um tempo suspenso, sem pulsação” (MARECOS, 2011, p. 290).

O compositor tomou como base técnica a análise espectral do som do sino e a partir daí, através da interação com determinadas organizações intervalares construiu o universo sonoro desta obra. Marecos demonstra em *Um sino contra o tempo* uma construção dialéctica, patente na exploração de contrastes entre som e efeito sonoro, entre a organização rítmica e a liberdade de quase improvisação e na interação entre espectralismo e intervalicismo. Esta forma dialéctica de construção encontra-se também nas ideias de movimento e repouso, opções residentes na génese de uma escolha formal de ABA’.

Refletindo agora sobre a opção da abordagem analítica e performativa preconizada para *Um sino*, adequa-se o entrecruzamento com a analogia demonstrada numa associação ao trabalho realizado na montagem de uma peça teatral:

“Enacting a play is not the same thing as diagramming its plot or analyzing its characters in lecture, but the actors who are to perform the play need to understand both plot and character if they are to do the play justice. In the same way, performing a musical work and analyzing it are activities of very different kinds, but the performer needs to understand both the work’s ‘characters’ and its ‘plot’ if the performance to be a compelling one. The performer’s aim in undertaking an analysis is not only to understand the work for its own sake – performance is not so disinterested an activity as that – but to discover, or create a musical narrative” (ROTHSTEIN, 2005, p. 237).

Esta sustentação da criação da narrativa interpretativa defendida por Rothstein, baseada numa análise que procura a construção de um resultado musical com interesse performativo, aliada ao conceito de metáfora, enunciado por Lakoff e Johnson (2003, pp. 192-193), parte então da unificação entre a razão e a imaginação, ocorrência mental proporcionada pelo pensamento metafórico.

Criando um pressuposto de interligação entre as ideias já expostas, este texto pretende evidenciar a interacção entre as resoluções com uma vertente mais racional da interpretação e as resoluções ligadas à imagética necessária para a sua concretização, perspectivadas como elementos construtores do pensamento metafórico, não subestimando a ligação física do intérprete com o seu instrumento, como já foi argumentado anteriormente, com base no estudo de Johnson e Rohrer (2007, p. 32). Será de referir que a própria génese da obra em estudo incide numa frase poética, gerada numa relação metafórica entre o coração e o sino. Durante a preparação de *Um sino* várias ideias interpretativas foram desenvolvidas a partir de imagens sugestionadas pela própria obra ou criadas através da reflexão sobre as necessidades interpretativas e o questionamento do que se pretende como objecto sonoro. Partiu-se do pressuposto que o recurso à analogia se integra naturalmente no decorrer do estudo pianístico e também na montagem da obra por parte do grupo. Tanto nos momentos de ultrapassar as dificuldades técnicas ou tácteis como nos momentos de reflexão sobre a construção da concepção da obra, o recurso à associação de ideias e imagens é uma ferramenta primordial. Esta constância no processo interpretativo pode ter proveniência na indução das imagens contidas na criação composicional e sua descodificação, incidindo primordialmente sob o processo mental do intérprete que necessita de construir a sua imagética como elemento sustentador da execução da obra.

Para esta análise que visiona não meramente uma compreensão do texto apresentado pelo compositor, mas sim construir um corpo de soluções interpretativas cativantes e caracterizantes, como Rothstein (2005, p. 237) concretiza, fundamentadas para o efeito pelos pressupostos já descritos, foram seleccionados três momentos exemplificativos. O primeiro momento encontra-se interligado com o cariz rítmico das partes I e III da obra, expressamente entrosadas com uma ideia de movimento (MARECOS, 2011, p. 290). O segundo excerto a analisar remonta à parte central de *Um sino* que se caracteriza essencialmente pela exploração de efeitos sonoros, que se demonstram nas indicações como *som eólio* para a flauta e *mute string* para o piano<sup>3</sup> (patentes no Exemplo nº 4), pela liberdade de pulsação e por um ambiente de improvisação. O terceiro fragmento contém um aspecto incontornável para a análise interpretativa desta obra: a presença da sua única melodia, a “melodia do sino”, que estabelece uma clara analogia expressa e audível com a frase poética que lhe deu origem, invocando por vontade expressa do compositor o timbre do sino.

Evocando o primeiro momento seleccionado para esta análise, numa perspectiva pianística sobressai a atitude rítmica e digital requerida para as passagens em semicolcheias geradoras de um movimento contínuo, testemunhado no Exemplo nº 1:

The image shows a musical score for Example 1, focusing on the piano part (Pf.) and other instruments. The piano part features a continuous eighth-note pattern (semicolcheias) across four measures. The dynamic markings are *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pf.). The percussion part includes Tub. Bell and Vib. (muted OFF). The score is divided into four measures, with time signatures of 3/4 and 4/4 indicated.

Exemplo nº 1: o movimento contínuo das semicolcheias.

<sup>3</sup> Indicado pelo compositor, nas páginas explicativas sobre a resolução instrumental dos símbolos utilizados para os efeitos sonoros requeridos e que antecedem o início da obra. No caso de “som eólio”, Marecos menciona “apenas o ruído do sopro” e no caso de *mute string*, é referido “tocar no teclado e ao mesmo tempo abafar a corda no seu início, no interior do piano, produzindo um efeito de corda com surdina”.

A este padrão rítmico é imprescindível a correspondência de uma execução absolutamente segura, sem qualquer vacilação perante a condução das sequências intervalares geradas, elemento reforçado pelas indicações de carácter *Vigoroso*, uma menção destinada ao piano de *Impetuoso* e um andamento de semínima=100. Remetendo para a proposta deste texto que pretende desenvolver uma aproximação unificadora entre a razão e a imaginação, processo que resulta na construção do pensamento metafórico como elemento construtivo da interpretação, algumas considerações numa perspectiva racional da concretização do exemplo a analisar são prementes. Com o intuito de construir uma atitude pianística ritmicamente segura, requer desde a primeira abordagem das partes I e III a consideração deste objectivo. Tratando-se de sequências intervalares realizadas num movimento contínuo de semicolcheias a partilhar pelas duas mãos, a escolha da dedilhação a utilizar e a atribuição das partes de cada linha que cada mão executa é um factor determinante no estabelecimento do equilíbrio rítmico, exigência que se interliga com a visão de Johnson e Rohrer (2007, p. 32). Urge assim o estudo de cada sequência com um discernimento detalhado, visando um fluir natural, realizado com clareza, proporcionando uma execução rápida com padrões muito semelhantes entre si. Neste caso a opção partiu da procura de alternâncias idênticas entre teclas brancas e pretas com o objectivo de determinar, sempre que possível, dedilhações iguais para desenhos iguais. Uma vez que existem ao longo da peça várias transposições, esta escolha não recaiu só sobre a sequência intervalar, sendo ajudada pela disposição sequencial das teclas utilizadas.

Uma vez que cada desenho se desloca no sentido do registo agudo a que se segue um novo início no registo médio, a opção de execução foi começar sempre com a mão esquerda, passando logo para a mão direita, onde fica distribuída a maioria do desenho para que a mão esquerda se posicione sempre perto do local de cada início, evitando por conseguinte muita deslocação, assegurando uma execução ritmicamente sólida e uma atitude mental tranquila. Várias resoluções foram testadas, de onde se destaca, a título exemplificativo, algumas soluções encontradas: no c. 8 foram utilizados o 5º e o 1º dedos da mão esquerda logo nas duas 1ªs semicolcheias, no c. 9 o desenho foi iniciado pelos 5º, 4º e 2º dedos da mão esquerda, dedilhação repetida no início do c. 11 e do c. 12. Tornou-se premente o levantamento de todas as semelhanças na organização intervalar desta parte rápida para atribuir as dedilhações mais eficazes. Por exemplo, o c. 10 contém um paralelismo com o 14, o c. 11 com o 15 e o c. 13 com o 16, a partir do 2º tempo. No entanto, entre os cc. 8 e 13, embora inicialmente iguais, desenvolvem-se

num contorno intervalar diferente a partir do 2º tempo, sendo então a disposição da dedilhação diferente. Existem nesta sequenciação pequenos grupos de quatro semicolcheias que podem ser divididas pelas duas mãos e que vai favorecer a segurança da deslocação, uma vez que a mão direita se dirige rapidamente do registro agudo para o médio e a mão esquerda necessita de tempo para se reposicionar no início da sequência seguinte. Foi então necessário escolher dedos que permitissem absoluta segurança, pois trata-se de movimentos muito rápidos, em que o ritmo não pode oscilar, como no caso do 4º tempo do c. 15 e do 4º tempo do c. 17. No c. 15 a opção foi utilizar os 3º e 1º dedos para a mão esquerda, favorecendo o intervalo entre o Ré # (2ª nota do 4º tempo) e o sol pertencente ao início da sequência seguinte (1ª nota do c. 16); e 2º e 4º dedos para a mão direita, pois o 2º dedo constitui uma opção segura perante a deslocação entre o sol# agudo da sequência anterior (última nota do 3º tempo do c. 15) e o fá# médio a tocar (3ª nota do 4º tempo).

O fluir constante destas linhas de semicolcheias posiciona o pianista também como o elemento congregador do ensemble, uma vez que é a parte de piano que mantém um movimento regular, lançando na maior parte dos casos as sequências intervalares. Estas mesmas são desenvolvidas com os diversos elementos do grupo, umas vezes em alternância e outras em simultaneidade, como por exemplo no c. 11 entre o piano e a flauta e no c. 12 entre o piano e o vibrafone (Exemplo nº 1). Temos então para o piano, a atribuição da função de condutor do grupo, através do ostinato das semicolcheias, necessariamente assumido pelo pianista, de forma a promover uma sustentação para todo o grupo instrumental. Nos momentos de alternância entre instrumentos, o piano mantém-se como ponto referencial, uma vez que de uma forma geral este instrumento inicia e conclui cada sequência. Estas sobreposições alternadas ou simultâneas, sincronizadas por vezes e outras não, geraram nos primeiros momentos de junção do grupo um elemento de reflexão, uma vez que estão sempre em sobreposição várias sequências intervalares. Concluiu-se que cabe ao pianista desvanecer a sensação inicial do ensemble de desfasamento entre os instrumentos, através de uma atitude ritmicamente, digitalmente e mentalmente segura. Neste âmbito, no Exemplo nº2 verifica-se que a partir da 4ª semicolcheia do 1º tempo e durante o 2º e 3º tempos do c. 32, a flauta, o vibrafone e o piano executam notas em comum (embora na flauta e no vibrafone não estejam todas como no piano), enquanto o clarinete baixo, com o seu som dominante executa notas diferentes: o movimento contínuo do piano assegura a resolução da passagem.

*Exemplo nº 2: c. 32, sobreposição de passagens*

Outro fator que convida à reflexão numa primeira abordagem em grupo é a questão da acentuação diversificada utilizada para um padrão de organização rítmica de 4 semicolcheias, onde as acentuações de 3 em 3 figuras constituem o exemplo mais concreto desta situação: em C, com todos os outros instrumentos a gerarem movimentações, o piano flui e interliga todos os gestos instrumentais; mais concretamente, no c. 28, exposto no Exemplo nº 3, o piano e a flauta desenham intervalarmente as mesmas 6 semicolcheias numa disposição desfasada 3/4 do tempo.

*Exemplo nº 3: c. 28, acentuações diversificadas*

Pretendendo-se, como já foi explicitado encontrar uma orientação interpretativa que baseada no equilíbrio entre dois eixos primordiais, a razão e a imaginação, e tendo já sido feitas várias considerações sobre a resolução do excerto em questão relacionadas com a razão, urge agora pensar factores interligados com a imaginação e, por conseguinte, chegar ao estabelecimento da construção metafórica. Neste sentido será fulcral o esclarecimento sobre a construção da imagem por parte do indivíduo:

“No capítulo de abertura, sugeri que a consciência nuclear inclui um sentido interno baseado em imagens. Sugeri igualmente que essas imagens particulares são as de um sentimento. Esse sentido interno transmite uma poderosa mensagem não verbal sobre a relação entre o organismo e o objecto, a mensagem de que existe um “sujeito” nesta relação, uma entidade transitoriamente construída a quem parece ser atribuído o conhecimento desse instante. Implícita nessa mensagem está a ideia de que as imagens de um dado objecto, que estão a ser processadas nesse momento, se formam na nossa perspectiva individual, que somos os proprietários do processo de pensamento e que podemos agir sobre os conteúdos desse pensamento. A parte final do processo da consciência nuclear inclui o realçar do objecto que desencadeou o processo, de modo a que o objecto se torne saliente dentro da relação que mantém com o organismo daquele que conhece” (DAMÁSIO, 2013, p. 158).

Ligando o processamento da imagem atrás descrita como um fenómeno que implica uma perspectiva individual, a do *sujeito*, questiona-se qual a relação imagética do pianista com a obra *Um sino* (o *objecto*), detentora desde a sua génese de um cariz poético e metafórico. Musicalmente, e interligando com toda a herança histórica da linguagem musical ocidentalizada, a primeira imagem que ressalta nesta proposta composicional de um movimento contínuo de semicolcheias, é a sugestão de Toccata, constituindo-se esta alusão como uma representação, ou seja, uma analogia, não se pretendendo analiticamente uma correspondência total ao conceito da forma sugerida. Esta sugestão imagética de forma musical pode ser constatada no link sugerido na bibliografia, onde se encontra a gravação da obra em concerto. Esta associação funciona como sustentáculo dos elementos explicitados sobre a abordagem pianística a assegurar desde o primeiro contacto com a obra e já exemplificados: a segurança digital, a atitude rítmica e a atitude mental. Nesta sugestão imaginativa da aproximação à Toccata, que se constitui como uma metáfora, objectivando uma forma musical, o pianista encontra a desejável unificação entre razão e imaginação, experienciadas fisicamente, essencial para a obtenção da interpretação desejada, iniciando assim o processo de construção de uma narrativa com génese na sua visão pessoal da obra. Assim sendo, a perspectiva de Cook (1992, pp. 362-363), apresentada anteriormente neste texto, sobre os mecanismos

mentais que permitem ultrapassar a complexidade de uma obra constituem um recurso pleno, neste caso concreto em que a complexidade da escrita é ultrapassada através de uma analogia com a Toccata, forma pertencente à tradição da música ocidental, e consequentemente familiar, especialmente no âmbito do repertório pianístico. De notar que esta associação às especificações de Cook deverá ser devidamente contextualizada, uma vez que o autor se debruça sobre a complexidade rítmica, a que neste caso concreto outros elementos serão acrescentados como os recursos intervalares.

Mas existem outros aspectos a ponderar sobre a necessidade da construção da imagem da obra em questão. Apesar da frase poética de *Um sino* não se encontrar exposta na partitura, o seu título suscita a curiosidade analítica do intérprete, conduzindo a uma gama de indagações e procura de determinação de relações semióticas. A resposta começa a ser delineada nas notas de programa efectuadas pelo compositor, onde este mesmo revela a frase indutora da estruturação de *Um sino contra o tempo*. Esta frase terá tido a sua relevância na construção do ideário do compositor, mas, no momento da análise para a interpretação e da execução instrumental da obra passa a integrar a mente do intérprete, transmutando-se o seu significado, consoante a representação mental de um novo sujeito. Esta perspectiva é demonstrável através de estudos sobre cognição e que são passíveis de associar ao processamento interpretativo:

“As we understand the concept, a representation is a structure that consists of three parts: an *expression* that stands for a *context* for a given *subject* (...). A clear example of a representation is a picture: the depicted apple cannot be eaten, but it represents (in this case iconically) an apple that can. The painting itself is the expression, and it is different from, at the same time as it corresponds to something else. Whether this “something else” is a real specific apple, a generic apple, or an imagined apple is not important here: what is important is the *expression-content structure* itself. What “connects” the expression and the content is a process of *interpretation*: representations do not exist by themselves, but only for *someone*” (TAKASHI & ZLATEV, 2007, p. 197).

A análise de uma frase metafórica constitui por si só um ato interpretativo, constituindo-se como um dos pontos de partida da construção da narrativa do intérprete. Neste caso concreto, o padrão contínuo das semicolcheias induz uma imagem associável ao funcionamento de um pequeno motor. Dado que o conteúdo linguístico da frase em questão remete para uma menção de uma parte do corpo, o coração, também este muitas vezes interligado com conteúdos metafóricos que o sugestionam como o motor de um determinado organismo, o pianista transmuta-se para uma ideia de função de garante do funcionamento de um corpo vivo, neste caso o ensemble. Nesta relação semiótica o

pianista encontra a sua narrativa, a sua verdade interna, necessária para despoletar a imaginação auditiva e a atitude de sustentação de todo o grupo. Desenvolve-se a ideia interpretativa com o coração associado às duas partes representativas do movimento, simbolizando a manutenção física da vida, sendo o piano o instrumento que simboliza o coração, uma vez que a sua tarefa assim o predispõe. A imaginação é, por conseguinte, um elemento chave através da indução consciente da associação entre a imagem linguística e sonora, assumindo como sustentação a seguinte afirmação “When we imagine seeing a scene, our visual cortex is active. When we imagine moving our bodies, the pre-motor cortex and motor cortex are active. In short, some of the same parts of our brains are active in imagining as in perceiving and doing” (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 257).

Refletindo agora sobre o segundo excerto seleccionado e considerado primordial para a interpretação desta obra existem várias considerações a tomar. A acalmia da parte II corresponde a uma secção onde *domina a ideia de repouso e de um tempo suspenso, sem pulsação*, como exposto na descrição de Marecos (2011, p. 290). Esta menção ao repouso foi intuída, numa perspectiva pessoal, como uma menção a um ambiente de interiorização. Estando a obra pejada de exemplos dicotómicos entre som e efeito sonoro, esta é a secção primacialmente ligada ao efeito sonoro, aliado a uma liberdade expressiva. A requerida liberdade expressiva percepçiona-se logo num primeiro contacto visual, patente na ausência de compasso, como se verifica no Exemplo nº 4. Denote-se, no entanto, a continuidade da existência da figuração rítmica, exponencialmente diferenciada das células rítmicas pertencentes à parte I.

The image shows a musical score for Example 4, which is a section of rest. The score is written for four instruments: Fl. Basso (Flute Basso), Cl. B. (Clarinet B.), Perc. (Percussion), and Pf. (Piano). The Fl. Basso part begins at measure 104 and ends at measure 105. The Cl. B. part begins at measure 105. The Perc. part includes a vibraphone section. The Pf. part includes a piano section. The score is marked with dynamics such as *p*, *mf*, *pp*, *mp*, *f*, and *pizz. (interior)*. The score is marked with a large 'X' above the Fl. Basso part and another 'X' above the Cl. B. part. The score is marked with a large 'X' above the Fl. Basso part and another 'X' above the Cl. B. part. The score is marked with a large 'X' above the Fl. Basso part and another 'X' above the Cl. B. part.

Exemplo nº 4: secção de repouso

Configura-se assim uma modificação total não só na parametrização rítmica como na textura, timbre e dinâmica, aspecto logo patente nos efeitos sonoros pedidos a todos os instrumentos. Pianisticamente e no sentido de encontrar a melhor resolução táctil, com primazia para a optimização da resolução do objecto sonoro, optou-se pela divisão das sextinas e dos acordes pelas duas mãos, na procura de um gesto que forma uma unidade sonora, uma unidade expressiva e tímbrica. As referidas sextinas foram pensadas numa execução de evidenciação rítmica obtida através da execução de cada sequência como um gesto, pretendido como solto e leve, que permitirá contrastar com os gestos suspensivos patentes nas notas longas do registo grave do piano e dos outros instrumentos. Foi ainda considerada a diferenciação tímbrica entre o Ré articulado em *mute string*, os acordes tocados directamente na tecla e o contrastante gesto sonoro das sextinas, tendo o Ré um efeito sonoro esbatido e pouco reverberante, os acordes um resultado mais denso e as sextinas uma caracterização sonora mais brilhante, facto também devido à tessitura bastante aguda em que são executadas. Anteviu-se consequentemente três camadas timbricamente diferenciadas. Esta sobreposição de timbres encontra-se objectivamente interligada a um dimensionamento entre os sons obtidos pela activação da tecla e os efeitos sonoros conseguidos através da intervenção no interior do piano. Saliente-se que este Ré *mute string* tem uma função vital não só como recurso tímbrico, sendo o elemento que anuncia a parte de maior repouso da obra, no c. 102, tendo sido encarado como uma figura estruturante.

A indicação *Ped. sempre*, expressa no Exemplo nº 4, foi meticulosamente experimentada com diversas resoluções possíveis, tendo sido inferida a sua utilização integral, uma vez que devido ao efeito *mute string* na nota mais grave e à resolução textural do discurso do piano não existia a necessidade de recorrer ao meio pedal, não existindo o risco de desvanecimento da caracterização tímbrica. Comparando com outros momentos da obra, conclui-se que as indicações de pedal foram aferidas consoante o contexto das sonoridades pretendidas. As características pianisticamente necessárias a uma interpretação eficaz da obra *Um sino contra o tempo* demonstram a premência de uma atitude analítica perante as questões da percepção sonora, visando um equilíbrio performativo. Evidenciando uma perspectiva bastante diferenciada do Exemplo nº 4, cita-se o Exemplo nº 1. Aqui, as indicações do pedal harmónico na parte de piano irão ao encontro da necessidade de salientar os diferentes campos harmónicos, assim como as relações intervalares encontradas nas diferentes organizações sonoras;

foi assim considerado primordial o uso de diferentes gradações do pedal com o objectivo de valorizar a percepção das sonoridades. Por exemplo: se no início de cada pequena sequência o pedal poderá ser usado na totalidade, irá ser necessária uma gradação de meio pedal ou  $2/3$ , que será avaliado através do resultado auditivo, dependendo também das condições acústicas de cada sala e cada piano. Esta gradação garante o efeito desejado de reverberação evitando gerar uma mistura de som que se tornará ininteligível.

Sendo esta uma obra que explora os instrumentos numa dimensão que oscila entre o som e o efeito sonoro, a gestão do equilíbrio da sonoridade torna-se um critério premente e evidenciado no excerto a analisar. A título exemplificativo, nos cc. 102, 104 e 106, o *f* destinado ao Ré com efeito *mute string*, foi enquadrado no contexto do ambiente sonoro criado por todo o ensemble. Este Ré tem uma função tímbrica patente nos requisitos de execução mencionados, o que leva a pensar num *f* que se requer como uma presença sonora e organizativa do grupo, num gesto incisivo, mas sonoramente coerente. No exemplo nº 4, que expõe o c. 105, estão presentes diversas articulações, dinâmica, timbres e tessituras da nota Ré, numa interação tímbrica entre flauta baixo, clarinete baixo, vibrafone e piano: o clarinete articula um Ré prolongado, em *pp*, segue-se a flauta com um Ré articulado como *som eólio* em *mf*, e o piano em *mute string* com *f*, depois a flauta *pizzicato* com *mf* e o clarinete *slap tongue*, em *mf*. Entretanto o vibrafone realiza uma sequência intervalar cuja nota mais aguda é um Ré em *mp*. Evidencia-se, por conseguinte, num só compasso uma das características essenciais desta obra, a exploração tímbrica, quer através do recurso à flauta e clarinete baixo, assim como na diversidade de efeitos sonoros focalizados numa só nota, o Ré. Estas observações integraram a tomada de consciência do ensemble para que esta caracterização seja exponenciada interpretativamente, neste caso enfatizando a riqueza sonora gerada em todas estas interações entre os elementos referidos. Neste entendimento tácito do ensemble envereda-se pelo caminho performativo anteriormente exposto na citação de Rothstein (2005, p. 237), que prementemente expõe uma analogia entre os atores de teatro e os músicos, ambos necessitando de uma atitude analítica que lhes permita a compreensão do enredo e das personagens envolventes do texto a interpretar.

Num plano entrosado com a ideia metafórica da interpretação, como se tem vindo a desenvolver neste texto, as sextinas enunciadas no piano geradoras de uma unidade expressiva e tímbrica, foram executadas através da indução da imagem do som de um carrilhão distante. Esta projeção imagética interliga-se com a menção expressa do compositor ao “sino imaginário”, que se mostra na “ressonância deixada pelo gesto musical” (MARECOS, 2011, p. 471).<sup>4</sup> Ainda referenciando a construção semiótica do pianista, o resultante tímbrico do Ré tocado com o efeito sonoro de *mute string*, muito contrastante com a sonoridade obtida através da articulação na tecla dos outros elementos sonoros patentes no Exemplo nº 4, este Ré foi encarado interpretativamente como o protagonista e indutor da criação de um ambiente calmo e onírico; uma alusão a um organismo vivo que repousa e sonha. Enquadra-se, por conseguinte, uma complementaridade de alusão ao sonho, quer através da distanciação do carrilhão, quer através do efeito do Ré que marca um corte total como o ambiente das sonoridades extrovertidas induzidas na parte I da obra. Assim sendo, o intérprete evita um pensamento meramente abstracto, direccionado para a dinâmica e para a realização táctil, obtendo um resultado que se pretende coerente, através da indução do pensamento metafórico, criador de uma interpretação imbuída de significado.

O intérprete pode assim interligar o simbolismo do coração e do movimento respiratório a aspectos rítmicos, de andamento, textura e timbre. A configuração metafórica de uma frequência cardíaca baixa corresponde a um ritmo de figuração livre, sem pulsação, a uma textura distendida, ao recurso proeminente do efeito sonoro e é um factor associado ao ambiente de improvisação, como se verifica no Exemplo nº 4. Congregando a imaginação auditiva e o lado conceptual da obra, este é um momento ligado ao espaço do sonho, onde se lança uma ponte com o imaginário humano. O recurso à metáfora vai tornar-se um aspecto fulcral na obtenção das sonoridades requeridas, especialmente os efeitos sonoros, que serão contextualizados através do apelo à indução consciencializada da associação da imagem linguística e musical. Na afirmação de Lakoff e Johnson (2003, p. 257), expressa anteriormente é alegado que o cérebro activa as mesmas zonas quer quando imagina, quer quando percepção ou quando concretiza. Assim, num clima de improvisação, o ensemble vai procurar linhas orientadoras que promovam a imagem sonora, baseada num conceito de sonho.

---

<sup>4</sup> Apesar de o compositor se referir aos gestos suspensivos e de ressonância patentes na parte I da obra, esta imagem foi considerada como um guia e uma presença constante na construção da narrativa interpretativa e assim utilizada sob diversos prismas.

Exemplificativamente a gestão das sonoridades entre as diferentes notas Ré que percorrem um só compasso é um motivo de fusão interpretativa através da imagem da criação de um elo de sonoridades. Preconiza-se uma imagem de ligação orgânica, já utilizada pelo grupo nas partes de movimento, e que se mantém como tal através da criação de elos entre os diversos componentes deste organismo (as notas Ré distribuídas por todos os instrumentos). E, quando se retoma a alusão a um organismo, novamente o piano mantém o protagonismo de manutenção da vida deste mesmo organismo, ao executar a nota que anuncia esta parte de repouso (o Ré do c. 102). A consciencialização por parte do grupo de que são executados diferentes sons com diferentes dinâmicas, articulações e consequentes timbres irá criar uma imagem de coesão e de encontro da interpretação projectada através da diversidade sonora. Recorre-se à metáfora do ensemble como um organismo, anteriormente desenvolvida, só que neste momento peculiar é acrescentada à ideia da existência de uma vida o seu imaginário projectado no sonho. Então, na realização de *Um sino contra o tempo*, há que ter em conta estas duas facetas: uma que traduz os parâmetros da manutenção da vida física e, por conseguinte, ligada a um espaço real, e uma outra mais subtil e mais liberta, ligada ao espaço imaginário. A reflexão e consequente construção da narrativa interpretativa consubstanciada no pensamento metafórico encontra um eixo fundamental no terceiro excerto residente nesta análise e refere-se à “melodia do sino”. Este excerto (Exemplo. n.º 5) pertence à parte II e é o único momento melódico de toda a obra.

Exemplo n.º 5: melodia do sino

A sua execução requer por parte do pianista um cuidado especial na utilização do peso do braço, obtido através da sua projecção no teclado, com total descontração do mesmo, para que o peso corporal possa produzir o volume sonoro e a qualidade tímbrica ligadas à dinâmica requerida. Esta utilização do peso do braço, coadjuvada com a utilização do pedal harmónico indicado serão factores determinantes para o enriquecimento sonoro desta passagem, voltando a ressonância a demonstrar-se como um elemento primordial para a caracterização de *Um sino*, embora com um contorno sonoro diferenciado dos dois outros excertos analisados. Esta subsecção é especialmente sensível na sua verticalidade, tendo de existir uma total fusão na articulação conjunta de todos os instrumentos, obtida pela comunicação e empatia sonora do grupo. Na junção dos instrumentos a ideia condutora é a consciencialização da massa sonora pretendida, que no conjunto se irá clarificar pela percepção do timbre conseguido, evidenciando um carácter de extroversão e valorizando a melodia em questão. No decorrer dos ensaios foi assinalada uma dificuldade especial na interacção destes sons conjuntos, principalmente devido à sua proveniência de fontes sonoras bastante diferenciadas, consequentemente com tempos de emissão diversificados. Concretizando, esta dificuldade referencia-se na simultaneidade a obter entre os tubular bells e o piano. O tempo decorrido entre a activação do som nos tubular bells e a sua emissão é muito diferente se comparado com o do piano, aspecto potenciado pela disposição requerida para os instrumentos que não facilitou a comunicação visual entre pianista e percussionista. A resolução foi obtida por meio da interacção com o maestro, tendo sido a execução pianística um perscrutada como um pouco atrasada em relação ao gesto de direcção para assegurar a sincronia com o percussionista.

A “melodia do sino” evidencia o questionamento do código de utilização da dinâmica adotada por Marecos, que conduziu a uma reflexão aprofundada em diversas secções da obra, prevendo a construção da uma narrativa interpretativa interligada por opções coerentes. Pianisticamente requer-se uma contextualização das indicações da dinâmica, analisando o resultado sonoro em função da concepção interpretativa preconizada pelos elementos integrantes do grupo. Neste caso concreto o compositor expressa a indicação de *fff* (cc. 129 e 132), enquanto que para os tubular bells *ff*, para o clarinete baixo *f* e para a flauta baixo *mf*. Na página seguinte ao exemplo em questão é ainda indicado para o piano, nos cc. 150 e 151 *fffff*. Foi assim efectuada uma reflexão sobre estas indicações, por parte dos intérpretes. No caso do piano, a dinâmica

assinhalada considerou-se como simbólica e indicadora de um carácter pretendido, devido às características sonoras do registo agudo do instrumento, limitadoras do volume sonoro. Por outro lado, a diferenciação da dinâmica entre os instrumentos foi deliberadamente pensada como uma obtenção de uma fusão sonora, sendo esta diferenciação atribuída ao resultante das diferentes tessituras dos instrumentos (clarinete baixo e flauta baixo no registo grave, vibrafone no registo médio e piano no registo agudo). No único momento totalmente verticalizado da obra, encarou-se como essencial a produção de uma sonoridade simbiótica, cabendo a cada instrumento uma missão de reforço do timbre do sino. A consubstanciar as opções interpretativas do ensemble, torna-se oportuno evidenciar os objetivos de Marecos:

“(…) no final da 2ª parte da peça, de uma secção lenta, que suspende o discurso musical, surge uma linha escrita a partir da estrutura intervalar inicial. Esta linha (...), escolhida para, simbolicamente, salientar o sino, pela sua atribuição aos tubular bells, tem também uma influência directa na estrutura formal da obra, pois os seus intervalos fornecem os intervalos das transposições das estruturas intervalares utilizadas na primeira parte da obra. Nesta secção central, a linha exposta de forma melódica pelos tubular bells não vai aparecer isolada. É reforçada com a ampliação do seu próprio timbre, como se fosse realizado um zoom ao seu timbre natural. Para isso, foi estudado o espectro do som de um Ré3 neste instrumento, de modo a poder utilizá-lo como conteúdo harmónico no reforço do timbre. Este zoom, ao ser aplicado nos restantes instrumentos, como a flauta, o clarinete, o piano e o vibrafone, traz-nos para a textura algo mais, constituindo-se como uma meta-construção tímbrica, uma vez que cada instrumento também empresta as suas próprias características individuais” (MARECOS, 2011, p. 191).

No plano da relação do indivíduo com a imagem construída, o objecto sonoro, o pianista associa o lançamento do peso do braço ao peso do sino e da sua projecção sonora, fundindo-se no timbre do ensemble, na correlação metafórica partilhada por todos os elementos do grupo. A imagética do pianista modifica-se, abandonando a ideia de papel de protagonista na sustentação do corpo vivo para se fundir com este mesmo. A pertinência da análise da frase de sustentação da criação desta obra como ato interpretativo foi anteriormente considerada como um dos pontos basilares da construção semiótica do intérprete. Lembra-se a analogia da frase poética exposta nas notas de programa pelo compositor, entre uma parte do corpo humano, o coração, e um objecto exterior ao corpo humano, o sino; assim sendo, a relação metafórica contida na frase e a visão interpretativa podem ser encaradas dentro de um prisma que enquadra o corpo humano e a proveniência cultural do indivíduo:

“More generally, our body serves as a potentially universal source domain for metaphors. On the other hand, the cultural basis of metaphor consists in its interpretative function, thus viewing certain parts of the body or certain aspects of bodily experience as especially salient and meaningful in the understanding of certain abstract concepts. In other words, culture plays a crucial role in linking embodied experiences with subjective experiences for metaphorical mappings” (YU, 2010, p. 257).

Concretizando, o coração é o órgão que assegura a continuidade da vida física como já foi desenvolvido anteriormente. O sino, associado à massa sonora proposta e ao seu posicionamento verticalizado, pode ser encarado como um objecto simbólico ligado ao chamamento para o ritual religioso, inferindo-se uma contextualização cultural interligada à tradição ocidental cristianizada e à vertente espiritual do ser humano e do chamamento. Este chamamento sugere uma imagem de congregação de um grupo, que se interliga com o aspecto concreto da simultaneidade de todos os instrumentos, neste momento único da obra. A fusão verticalizada de todo o grupo induz a imagem da torre das igrejas que cumprem a função de sustentação do sino, para que o som deste possa ser projectado longinquamente. A expressão “contra o tempo”, inserida neste contexto, estabelece uma relação com as limitações temporais da vida física. “É preciso correr” constitui uma sugestão da vivência do tempo de vida física que todo o ser humano dispõe, mas num sentido activo, patente na escolha do verbo “correr”, que se contrapõe a uma passividade da atitude de aceitação. O apelo a que a vida seja um processo activo e pleno por parte dos seus intervenientes, apresentada no plano físico, emocional e espiritual é uma perspectiva possível. Pode nesta relação semiótica estar encontrada a narrativa que o intérprete constrói para despoletar a sua imaginação auditiva.

Apresentados e exemplificados os argumentos analíticos conducentes da interpretação, demonstrativos da pertinência da unificação entre razão e imaginação e que culminam numa construção metafórica da obra, como elemento facilitador do ato interpretativo proveniente do ideário do executante, relembra-se assim a associação pretendida com a afirmação de Lakoff e Johnson (2003, pp. 192-3) exposta no início deste estudo. Fundamental para este texto foi também a linha de pensamento de Johnson e Rohrer (2007, p. 32) que relacionam a metáfora ao pensamento abstracto, interligado com os processos sensoriomotores, neste caso concreto do intérprete. Saliente-se, no entanto, que o ideário construído não se encontra desfasado da ideia composicional residente na génese desta obra. Embora as ideias performativas iniciais tenham surgido

ainda numa fase primária da construção analítica da obra, como por exemplo, a associação do movimento do piano na parte I com o movimento de uma pequena máquina projectada na ideia do coração que gere um corpo vivo, o ensemble, estas mesmas foram reforçadas pelo aprofundamento da análise interpretativa. Como foi mencionado no início deste texto Lakoff e Johnson (2003, p. 146) defendem que a estruturação metafórica se constrói a partir de um código cultural proveniente da integração social do indivíduo. Defende-se neste caso que a influência do habitat social e cultural dos intérpretes converge para a existência de um ideário comum, revisto no pensamento metafórico de todos os intervenientes. Constitui-se assim uma engrenagem unificadora dos elementos que proporcionam a consubstanciação do ato performativo, desde a génese da obra até á sua apresentação pública, salvaguardando evidentemente a construção da imagem, que Damásio (2013, p. 158) preconiza como um elemento pertencente a cada indivíduo, o sujeito, que reflecte uma visão própria, o objecto, neste caso o objecto sonoro. O momento da interpretação da obra interliga diversas narrativas de cunho pessoal, congregadoras da razão e da imaginação, que irão construir um único resultado, um único corpo sonoro diversificado e unificado na simbiose entre intérpretes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COOK, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Oxford: Oxford University Press.
- COOK, N. (1992). *A guide to musical analysis*. UK: W. W. Norton & Company.
- COOK, N. (2007). *Music, performance, meaning: selected essays*. USA: Ashgate Publishing Company, 2007.
- DAMÁSIO, A. (2013). *O sentimento de si: corpo, emoção e consciência*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores.
- DORTIER, J. F. (2006). *Dicionário das ciências humanas*. Lisboa: Climepsi editors.
- JOHNSON, M., & RORHER. T. (2007). We are live creatures: Embodiment, American Pragmatism and the cognitive organism. In T. ZIEMKE, J. ZLATEV, & M. R. FRANK (Cord.), *Body, language, and mind, volume I: Embodiment* (pp. 17-53). (2<sup>nd</sup> ed.). Germany: Mouton de Gruyter.
- LAKOFF, G., & JOHNSON, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MARECOS, C. (2011). *Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal*. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- MARECOS, C. (2016, Abril 14). *Um sino contra o tempo*. Ficheiro em vídeo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zGUACgqP\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=zGUACgqP_I),
- MOMENTUM. MARECOS, C., OLIVEIRA, J. P., LOPES, Â., BACHRATÁ, P., ALMEIDA, P., PENHA, R., CARVALHO, S. & ZOUDILKINE, E.. (compositores). Performa Ensemble (intérprete). Paços de Brandão: Phone Edition - NUM 00710, 2010. Compact Disc.
- YU, N. (2010). Metaphor from body and culture. In J. R. W. GIBBS (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 247-261). UK: Cambridge University Press.
- ROTHSTEIN, W. (2005). Analysis and the Act of Performance. In J. RINK (Ed.), *The Practice of Performance* (pp. 197-216). UK: Cambridge University Press.