

ANAIS

IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006

MÚSICA, ARTE E TEXTO

Zélia Chueke¹
zchuekepiano@ufpr.br

Resumo: Neste trabalho, abordaremos brevemente e sob diferentes ângulos uma pesquisa em andamento, baseada na prática. Nosso objetivo não é definir algum tipo de teoria sobre a relação entre as artes mas, com o relato de diversas experiências, contribuir para o enriquecimento desta relação, assim como da convivência com cada uma das formas de manifestação artística, aproveitando ao máximo suas particularidades.

Palavras-chave: Interartes; Música; Texto; Arte.

A arte é um dos modos de apreciação intuitiva das coisas que não se deixam jamais medir.²

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES: TEORIA E PRÁTICA

Neste trabalho, abordaremos brevemente e sob diferentes ângulos uma pesquisa em andamento, baseada na prática. Nosso objetivo não é necessariamente definir algum tipo de teoria sobre a relação entre as artes mas, mediante o relato de diversas experiências, contribuir para o enriquecimento desta relação, assim como da convivência, em separado, com cada uma das formas de manifestação artística, aproveitando ao máximo suas particularidades.

Acreditamos não fazer sentido a pesquisa que não possua ou não promova uma relação direta com a prática, o que no caso das artes, se tem se provado bastante evidente. Tomando como exemplo uma análise de texto, seja ele musical ou literário, incluindo roteiros para teatro ou cinema, verifica-se imediatamente a inconveniência em considerá-la como uma finalidade em si mesma.

¹ Pianista. Pós-doutora na Université de Paris-Sorbonne, Paris 4; Doutora em Artes Musicais, University of Miami; Mestre em Música, Mannes College of Music, New York. Professora Adjunta no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná e Pesquisadora Associada ao Observatoire Musical Français.

² MACKIEWICZ, Marie-Pierre (Ed.). *Praticien et Chercheur: parcours dans le champs social*. Paris: l'Harmattan, s.d. p. 65. (Action et Savoir)

Estaremos abordando um tema, que para se tornar assunto de pesquisa, necessitou e ainda necessita transpor ao menos duas barreiras, ambas impostas pela teoria. A primeira, erigida entre as artes, apesar do evidente e contínuo intercâmbio entre as diversas manifestações artísticas verificável desde tempos imemoriais. A segunda barreira, erguida entre as sub-áreas de cada uma destas manifestações – música, artes plásticas e visuais, dramáticas e literárias, separando os teóricos dos artistas propriamente ditos.

O diálogo interartes, naturalmente alheio a estas duas barreiras, faz parte de nossa realidade desde os primórdios da história das artes, que logicamente se confunde com a história da humanidade.

ARTE E COMUNICAÇÃO

As primeiras manifestações artísticas, que remontam aos nossos antepassados, envolviam material visual e sonoro, visando primordialmente, comunicar. Mediante descobertas arqueológicas, sabe-se que o homem primitivo percebeu a necessidade de colaborar com seus semelhantes para ser bem sucedido em certas atividades vitais – por exemplo a caça de animais como o mamute, que pelo fato de andar em manadas, era impossível de ser capturado por apenas um indivíduo. A urgência de se estabelecer uma estratégia, pensando e agindo em grupo, fez com que o homem começasse a emitir sons, cada vez mais articulados e definidos para se comunicar, ou seja, trocar idéias. Evolui desta forma a organização de pensamentos e mais tarde (por volta de 5000 aC. com a invenção da escrita cuneiforme pelos sumerianos) seu registro. A transmissão destas idéias atinge assim mais pessoas, transpondo as barreiras da distância e do tempo. Note-se que a escrita, mesmo anteriormente a pensamentos mais complexos e sofisticados, é de certa forma, uma atividade artística se considerarmos como eram registrados os textos.

Voltando àquela situação de urgência, pinturas descobertas em cavernas na França e na Espanha, narram o processo da caça aos mamutes. Os arqueólogos envolvidos nesta descoberta, concluíram que estas pinturas registravam o evento, revelando também uma certa superstição comum a quase todo ritual: a mesma cena foi registrada por diversas vezes, sobrepondo-se. Aparentemente nossos antepassados acreditavam que pelo fato de reproduzirem a mesma cena diversas vezes, teriam o

sucesso garantido a cada iniciativa. Segundo estes relatos, as cerimônias envolviam possivelmente a dança e alguma forma de expressão vocal que se assemelhava ao canto – lembremo-nos que estes personagens utilizavam sons articulados e se comunicavam entre si.

Aqui presentes: o som, a palavra e a imagem. É justamente a relação entre estes elementos o assunto desta pesquisa; e no entanto, vale ressaltar que a constatação da existência desta relação não deve subtrair em hipótese alguma, o valor individual de cada uma das formas de arte e muito menos sugerir uma possibilidade de substituição. Em outras palavras, a mensagem musical é musical, o texto literário jamais deixará de se-lo e o fato de observarmos um quadro jamais substituirá a experiência de assistir uma peça de teatro sobre o mesmo tema. A presença deste diálogo, na maioria das vezes sugerida pelo próprio artista, leva certamente ao enriquecimento do relacionamento com a obra em questão, mas jamais poderá substituir o efeito causado pela obra em si mesma, no receptor, como veremos a seguir.

MUSICA E NARRATIVA

A função primeira de comunicação, mencionada anteriormente em relação a nossos antepassados, continua presente em todas as formas de arte.

Arnold Schoenberg³ considera a ligação direta entre fraseado e performance. Segundo o compositor, o artista fraseia para tornar claro para uma audiência o conteúdo de um determinado texto musical. O intérprete desempenha um papel de narrador. Poderíamos tecer considerações sobre o envolvimento ou não do narrador com o texto, estabelecendo uma relação entre música e teatro: Edward Cone⁴ afirma que cada performance musical deve ser um momento dramático, até mesmo teatral. Resumindo: o artista não é um repórter; ele incorpora a mensagem para transmiti-la como se fosse sua.⁵ O músico transmite o conteúdo registrado na partitura, sendo ela a fonte da narração. O que estaria ele narrando? Antes de tudo, idéias musicais.

³ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: California University Press, 1984. p. 347.

⁴ CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1983. p. 13.

⁵ Este processo foi explorado em detalhes por meio de pesquisa e testemunhos de grandes intérpretes em: CHUEKE, Zélia. *Stages of listening during preparation and execution of a piano performance*. Tese (Doutorado). University of Miami, 2000. UMI 9974800.

Falemos sobre o texto musical por excelência, sob o ângulo aqui proposto, ou seja, o relacionamento entre as artes. Idéias extra-musicais podem e foram associadas ao texto musical de diversas formas: por exemplo, a analogia entre a ópera de Glük, *Orpheus & Euridice* e os três movimentos do *Concerto n° 4 para piano e orquestra op. 58*, de Beethoven.⁶ O canto de *Orpheus*, que testa sua lira nos primeiros compassos tocados pelo piano na introdução, origina todo o material orquestral que segue: *Orpheus* no inferno e o trágico diálogo entre piano (*Orpheus*) e orquestra (*Hades*); *Orpheus* e as *Baccantes* e o desenrolar de um intenso confronto entre o bem e o mal no terceiro movimento.

É conhecida a ligação de Schumann com a arte literária, não apenas em razão do jornal que herdou do pai, no qual transmitia suas opiniões sobre a cena musical da época, promovia seus colegas e dava conselhos sobre música em geral, mas sobretudo por meio dos dois personagens em quem baseava sua própria dupla personalidade, Florestan e Eusébius. Outros exemplos seriam os títulos de suas peças ou, ainda, certas inspirações específicas como o gato Murr, personagem do romance de Hoffman *A vida e as opiniões do gato Murr*. O gato se achava mais inteligente que seu dono Kreisler, um músico excêntrico; sua revolta pela injustiça da falta de reconhecimento de sua genialidade foi expressada por Schumann na Kreisleriana.

Poucos conhecem o compositor Leoš Janáček (1854-1928)⁷ e seu firme propósito em valorizar a tradição da Morávia, que tinha como principal forma de expressão da sua cultura, o teatro. O compositor almejava retratar em suas obras a voz humana como numa narrativa, ao contrário da tradicional alusão ao canto, herdada do romantismo, sobretudo o de tradição alemã.

Certamente é fonte de inspiração e enriquecimento para o intérprete de suas obras saber sobre as experiências nelas retratadas, sugeridas por ele mesmo mediante os títulos. O tipo de melodia explorado por este compositor era resultado da observação acurada da fala humana em diversas situações – no trabalho, no trem nas ruas de Brno, sua cidade por adoção. Janáček anotava o que ouvia de conversas entre crianças, entre meninas brincando, da fala do padeiro e do mendigo às conversas das filhas de Smetana ou de seus colegas Dvorack e Tagore. Acreditava que o fato de citarmos as palavras de outras pessoas representava naturalmente uma atividade

⁶ JANDER, Owen. Beethoven's 'Orpheus in Hades': the andante con moto of the fourth piano concerto. *19th century music*, Primavera 1985, v. 8, n. 3, p. 195-211. Ver também: CHUEKE, Isaac; CHEUKE Zélia. Interpretação a Dois. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, Curitiba: Editora do DeArtes, UFPR, p. 405-411.

⁷ ZEMANOVÁ, Mirka (Ed.). *Janacek's uncollected essays on music*. New York: Marion Boyars, 1993.

teatral. Com este enfoque, ele reproduziu em sua música a velocidade da fala, os registros de tonalidade nela intrínsecos, o movimento ascendente e descendente da oratória, assim como os diversos estados de espírito implicados.

Seu *Concertino* para piano narra episódios por ele presenciados: “era primavera e bloqueamos a entrada da toca de um porco-espinho numa árvore. Ele ficou com muita raiva! Simplesmente não conseguia entender o que estava acontecendo! Por isto a trompa do primeiro movimento persiste no mesmo motivo mal humorado”.⁸ No segundo movimento, a cena é a de um esquilo que circula pelos galhos das árvores e acaba numa jaula, e começa a dançar para divertir as crianças. No terceiro movimento, ouvimos corujas com os olhos arregalados e o quarto movimento nos lembra, segundo o compositor, aquelas famosas brigas por causa de uma moeda, típicas dos contos de fada (provavelmente daquela região).

A *Sonata 1905*, para piano solo, relata a forte impressão causada pela observação pela janela de sua casa, de uma cena trágica nas ruas de sua cidade, onde um homem foi esfaqueado até à morte. Seus dois movimentos – O Presentimento e A Morte – nos transportam para a cena.

Num contexto totalmente diverso, Erik Satie, além de freqüentemente guiar o intérprete com seus comentários por vezes irônicos e/ou sarcásticos sugeridos no decorrer do texto musical, em sua obra definitivamente “interartes” *Sports et Divertissement*,⁹ literalmente descreve as cenas retratadas por Charles Martin com sua música e com inspiradas legendas.

Estas idéias extra-musicais podem certamente enriquecer o relacionamento tanto do intérprete como do ouvinte com uma determinada obra, como veremos nos exemplos a seguir. No entanto, na tentativa de se descrever uma mensagem musical, constatamos, como o maestro Harnoncourt, ser “quase impossível falar de sonoridade de maneira ordenada e racional. O som é algo que foge a qualquer descrição: mal acaba de soar, já não é possível de se apontar alguma idéia precisa e detalhada de qualquer qualidade sua em particular”.¹⁰

Vamos percorrer juntos o trajeto de uma primeira leitura do estudo *Pour les Quartes* de Debussy¹¹ que pode ser abordado como a narrativa de uma estória cheia de surpresas:

⁸ JANÁČEK, Leoš. *Concertino*. Miami: Edxin Kalmus, A6385.

⁹ SATIE, Erik. *Sports et Divertissements*. New York: Dover, 1982.

¹⁰ HARNONCOURT, Nikolaus. *Der Musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*. Salzburg: Residenz, 1984.

¹¹ CHUEKE, Zélia. Reading Music: a listening process, breaking the barriers of notation. *PerMusí*, Belo Horizonte, UFMG, n. 11, p. 106-112, jan.-jun. 2005.

O início da peça sugere um ambiente tranqüilo (compassos 1-6) subitamente invadido por uma avalanche de quartas harmônicas *sonore, martelé* em *Stretto* (compasso 7). A tranqüilidade retorna nos compassos 8 e 9 e permanece nos compassos seguintes (10-17) quando uma nova surpresa aparece; desta vez *risoluto in poco stretto* (compasso 18), e o *molto diminuendo* chegando a um novo tema, terno (compassos 20-28) que se transforma numa dança (compassos 29-36) *Balabile e grazioso (poco animando)*. Tudo parece calmo até o retorno da avalanche de quartas (compasso 37) e quando pensamos que a tranqüilidade retornará (compassos 38-39), a avalanche reaparece (compasso 40). Desta vez, o *Ritenuto* introduz o ouvinte a um cenário misterioso em *sostenuto* (compasso 43-45). Ainda misteriosamente, mas *sempre animando* (compassos 46-48), e depois *scherzando, accelerando*, uma nova avalanche de quartas aparece, desta vez em *p leggiero* (compasso 54) sendo repetida com aumento pontuada por dois sustenidos *marqué* (compasso 56-57). O *molto crescendo* provoca uma avalanche mais volumosa e intensa (compassos 58-61) até que se interrompe (compasso 62) e soa como *subito* pois aparece logo após uma indicação de *crescendo*. A última parte da peça (compassos 65-85) sugere um cenário celestial, *p, dolce, sostenuto, leggiero, piu p, pp, con tristezza, lontan, pp, volubile* até que finalmente desaparece (*estinto*).

Bernard Sève, por sua vez, descreve sua escuta do final da *Sonata op. 109* de Beethoven:¹²

Escutem o extraordinário trinado sobre o si no final da *Sonata para piano n. 30, opus 109*, de Beethoven, sua propagação durante vinte compassos, suas mudanças de registro [...]; escutem o som rico e poderoso que nasce dos dedos do pianista, enquanto a mão esquerda realiza suas escalas e arpejos e a direita deve realizar este trinado com o polegar e o indicador para deixar os outros dedos livres para ir buscar no alto, chegando até o dó # da oitava superior, destacando estas notas mágicas que caem sobre o trinado como gotas de orvalho numa teia de aranha.

Fica evidente para os conhecedores da peça, principalmente os músicos profissionais, que esta narração é fruto de uma percepção pessoal do ouvinte. Prosseguindo em nossa leitura, torna-se certamente evidente a laicidade de sua perspectiva.

é evidente que o trinado é o verdadeiro conteúdo da mensagem musical dessa passagem, um timbre único, que não existirá mais de uma vez – este trinado ao vivo será sempre mais vivo, arriscado e verdadeiro do que numa gravação, mesmo que seja pelo mesmo pianista, que escutamos com tanta força e acuidade a ponto de acreditarmos estarmos ajudando-o a não cair.

No entanto, quantos leitores não ficarão tentados a ter uma experiência auditiva pessoal com esta obra em especial ou mesmo com outras tantas, contagiados pelo entusiasmo deste filósofo?

Sob um ângulo mais especializado, por assim dizer, André Bouchorechliev descreve a fuga final do *Quarteto n. 3 op. 59*, de Beethoven:¹³

¹² SÈVE, Bernard. *L'alteration musicale*. Paris: Seuil, 2000. p. 41.

¹³ BOUCHORECHLIEV, André. *Beethoven*. Paris: Seuil, 1963. p. 37.

Considerar aqui o timbre como uma das referências mais importantes da escuta pode parecer paradoxal: não é a fuga considerada exclusivamente no terreno da harmonia ou do contraponto, dos aspectos melódicos e de tonalidades? Certo: mas se estes elementos desempenham aqui um papel essencial, o *meio* onde se encontram é tal, que os libera de outros poderes. Este *meio*, a velocidade, condiciona fortemente a percepção. No tempo extremamente rápido deste movimento (uma execução tecnicamente insuficiente pode destruí-lo) [...] a escuta musical tende a transferir seu interesse, e os sons começam a ser percebidos não como pontos, mas como grupos, como traçados sonoros.

Deve-se dizer que estes exemplos podem corroborar uma escuta prévia ou incentivar uma primeira escuta, mas jamais substituir a experiência musical.

A IMAGEM, A MÚSICA E O TEXTO

Tomando alguns exemplos nas artes plásticas, encontraremos situações em que o texto, geralmente fornecido pelo artista, introduz a música à imagem.

Paul Klee (1879- 1940)

Fuga em Vermelho, 1921. A analogia musical presente em diversas das obras de Klee, filho de musicistas, é aqui verbalizada pelo artista. A comparação aqui é com a fuga, cujos temas conservam sua forma original, como as figuras superpostas deste quadro.

Pastoral, 1927. Nesta obra, a analogia é diretamente ligada à notação musical. Linhas paralelas e horizontais, como numa partitura, sustentam uma variedade de símbolos que sugerem tanto notas musicais como letras, dispostas de forma a inspirar diversas interpretações.

Polifonia, 1932. Klee combina pontos e os quadrados por eles formados de maneira *contrapontística*, intercalando diversos tons e cores, como acontece com os planos sonoros em obras polifônicas.

Miró, Joan (1893-1983)

Música do crepúsculo, 1966. Podemos perceber figuras musicais nestas imagens, mas é o poeta Pierre Reverdy¹⁴ que esclarece: “A imagem é uma criação puramente do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas de uma aproximação de duas realidades mais ou menos ligadas. Quanto mais profunda a ligação, mais forte será a imagem; provida de poder emotivo e realidade poética”.

¹⁴ Citado em: ERBEN, Walter. *Miró*. Köln: Benedikt, 1998. p. 175.

Dançarina escutando o órgão numa catedral gótica, 1945. Segundo Erben,¹⁵ o artista retrata as sensações criadas pela música. A fonte de inspiração de Miró é fornecida por ele mesmo no título.

O canto do rouxinol à meia-noite e a chuva matinal, 1940. Como em *A Poetisa*, do mesmo ano, as formas sugerem letras e notação musical. No entanto, deve dizer, formas semelhantes nos são trazidas em outros quadros da mesma fase, cujas fontes de inspiração não foram aparentemente musicais: *Mulheres rodeadas pelo vôo de uma ave*, 1941; ou *L'échelle de l'évasion*, 1940.

Fernand Khnopff (1858-1921)

Escutando Schumann, 1883. O quadro nos reporta a uma sala tipicamente burguesa de finais do século XIX. Uma distinta senhora sentada na beira de uma poltrona no centro da sala apoia a fronte na mão, numa atitude de escuta. Ao fundo da sala, a música é sugerida por uma vista parcial de um piano vertical, no qual alguém dedilha as notas mais agudas. Propositadamente, Khnopff apresenta a sala com uma decoração discreta, considerando a época e a condição social, para que a música preencha o espaço. A modelo é sua mãe, falecida naquele ano e Schumann era sabidamente seu compositor preferido, até que mais tarde o artista se encanta com Wagner.

Em todas estas situações, nos defrontamos com a experiência primordialmente visual, que pode ser enriquecida pelos dados fornecidos pelos artistas nos títulos das obras, mas que para que de fato transformem o processo de comunicação, exigem do receptor mais do que um conhecimento, uma real vivência musical e uma memória auditiva.

LIBERDADE

A convivência de artistas de diferentes especialidades ocorreu em todas as épocas. Tomando como exemplo a chamada *Belle-époque*, quando em Paris Debussy, Ravel, Toulouse-Lautrec, Monet e Nijinsky, entre outros, partilhavam a mesma mesa nos famosos cafés, vemos este intercâmbio natural refletido por vezes de maneira

¹⁵ Citado em: ERBEN. Op. cit., p. 115.

bastante evidente em seus trabalhos. Debussy costumava dizer que aprendia mais com seus amigos artistas de outras áreas do que propriamente com os musicistas. No caso de Debussy, podemos tomar como exemplo suas *Deux Arabesques*, duas peças para piano baseadas nas duas posições do ballet clássico, igualmente representadas em bronze por Degas, em sua série de bailarinas. Tanto Debussy como Ravel foram profundamente influenciados pela exposição internacional de 1889, onde tiveram contato com instrumentos japoneses, dançarinas e orquestras ciganas etc., o que gerou, no caso de Debussy, *Pagodes* et *La Soirée dans Grenade*, do caderno das *Estampes*.

O fato é que por mais pertinente que seja a analogia estabelecida entre duas ou mais formas de manifestação artística ou mesmo entre duas obras do mesmo gênero, se tomarmos o exemplo de Beethoven citado anteriormente, veremos que “o aspecto dramático deve ser sugerido pelo texto musical sem a necessidade de qualquer *libreto*, uma vez que estaremos partilhando – intérpretes e ouvintes – o *Quarto Concerto* de Beethoven e não uma nova versão de *Orpheus & Euridice*”.¹⁶

Da mesma forma, as descrições do Estudo de Debussy ou da Sonata e do Quarteto de Beethoven, exemplos de uma linha de análise denominada “hermenêutica musical” que vem sendo explorada por alguns musicólogos franceses, jamais fará com que soe em nosso ouvido interior uma linha melódica, ou qualquer material sonoro coerente, a não ser que este esteja previamente armazenado em nossa memória auditiva.

Neste sentido, mas em outro contexto, Lessing¹⁷ questiona:

Se todas as obras de Homero se perdessem, e restasse da *Ilíada* e da *Odisséia* apenas uma sucessão de imagens, [...] essas imagens, mesmo criadas pelo artista mais perfeito, nos possibilitariam as concepções que temos, não digo pelo talento global do poeta, mas tão somente de seu talento ficcional? [...] Não é possível traduzir em outras linguagens a pintura musical das palavras do poeta.

Certamente, *A Poetisa* de Joan Miró não nos proporciona um prazer literário. A poesia sugerida pelas formas evoca a noite e a música, como nos esclarece o artista:

Tinha desejo de fugir. Conscientemente fechei-me em mim mesmo. A noite, a música e as estrelas começaram a representar um papel muito importante em minha imaginação motívica. A

¹⁶ CHUEKE; CHEUKE. Op. cit.

¹⁷ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998. v. 13, p. 50-51.

música sempre me atraiu, e nestes tempos ela começa a ser tão importante quanto foi a poesia nos anos vinte.¹⁸

Sim, todas as artes se servem de signos, os quais constróem uma linguagem específica de beleza e qualidade insubstituíveis. A função do artista e dos amantes da arte é promover esta individualidade, este aspecto único de cada obra de arte.

Concluo com o texto de abertura do *síte* www.interartes.ufpr.br:

A pesquisa na área dos estudos interartes, para seu pleno desenvolvimento, encontra duas barreiras peculiares a serem transpostas:

- a primeira, no âmbito das relações interartísticas: apesar do natural e contínuo intercâmbio existente entre as diversas manifestações artísticas desde tempos imemoriais, enquadramentos limitativos tenderam a negar o que sempre existiu não apenas entre os artistas, mas, na pessoa de cada artista. Dentro desta (falta de) lógica, o músico só pode ser músico, o pintor pode apenas pintar enquanto que o escultor deve se limitar a esculpir; o escritor pode escrever mas nunca cantar e o dançarino não pode escrever nem tocar.

- a segunda barreira é na verdade uma conjunção de diversos compartimentos estabelecidos no domínio de cada manifestação artística, separando a prática da teoria: de um lado os artistas e de outro os teóricos (que escrevem sobre, estudam e definem a arte), ocupando um lugar privilegiado em relação àqueles que nem sempre são capazes de verbalizar seu processo criativo ou interpretativo e que chegaram ao ponto de depender da aprovação dos ditos “acadêmicos” para realizar seu trabalho, ser aceito como artista ou mesmo continuar sua evolução enquanto mente criadora.

O diálogo interartes se propõe a superar quaisquer obstáculos intencionais ou não, revivendo a experiência que remonta às cavernas freqüentadas pelo homem pré-histórico, que desenhava, cantava, dançava e comungava com o meio.

Uma verdadeira celebração à liberdade.

REFERÊNCIAS

BOUCHORECHLIEV, André. *Beethoven*. Paris: Seuil, 1963.

CHUEKE, Zélia. Reading Music: a listening process, breaking the barriers of notation. *PerMusí*, Belo Horizonte, UFMG, n. 11, p. 106-112, jan.-jun. 2005.

CHUEKE, Zélia. *Stages of listening during preparation and execution of a piano performance*. Tese (Doutorado). University of Miami, 2000. UMI 9974800.

CHUEKE, Isaac; CHEUKE Zélia. Interpretação a Dois. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, Curitiba: Editora do DeArtes, UFPR, p. 405-411.

CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1983.

ERBEN, Walter. *Miró*. Köln: Benedikt, 1998.

HALL, Douglas. *Klee*. London: Phaidon Press, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Der Musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*. Salzburg: Residenz, 1984.

JANÁČEK, Leoš. *Concertino*. Miami: Edxin Kalmus, A6385.

JANDER, Owen. Beethoven's 'Orpheus in Hades': the andante con moto of the fourth piano concerto. *19th century music*, Primavera 1985, v. 8, n. 3, p. 195-211.

¹⁸ Joan Miró. In: ERBEN. Op. cit.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAVKIEWICZ, Marie-Pierre (Ed.). *Praticien et Chercheur: parcours dans le champs social*. Paris: l'Harmattan, [s.d]. (Action et Savoir)

ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover, 1968.

SATIE, Erik. *Sports et Divertissements*. New York: Dover, 1982.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: California University Press, 1984.

SÈVE, Bernard. *L'alteration musicale*. Paris: Seuil, 2000.

ZEMANOVÁ, Mirka (Ed.). *Janacek's uncollected essays on music*. New York: Marion Boyars, 1993.