

O portato na execução pianística

Cláudio Richerme¹

Resumo: Devido a imprecisões teóricas e à pouca informação que se tem a respeito, a execução de passagens em portato, ao piano, continua sendo objeto de dúvidas ou mesmo descaso de muitos pianistas. Uma análise acústica do portato, bem como de seu contexto em alguns diferentes estilos musicais, pode trazer conclusões mais efetivas para a sua execução.

Palavras-chave: portato, piano, técnica, interpretação, pedal

Abstract: The performance of passages in portato, at the piano, still causes uncertainties or even the disregard of many pianists, due to imprecise theories and lack of information about this matter. An acoustic analysis of the portato, explaining also how it could fit in different musical styles, could bring more effective conclusions about how to perform it.

Keywords: portato, piano, technique, interpretation, pedaling

A indicação de portato é encontrada com certa frequência em partituras para piano de Mozart, e com muita frequência nas de Beethoven ou de Chopin. Felizmente, hoje temos acesso à escrita original desses compositores por meio de excelentes edições que reproduzem fielmente tanto os manuscritos como, em alguns casos, as correções dos próprios compositores em edições daquela época.

A execução do portato, todavia, continua sendo uma incógnita para muitos pianistas, professores e estudantes de piano. Na realidade, pouquíssimo se diz da real intenção desses compositores ao indicarem esse tipo de toque, ou de articulação, cuja escrita se define por sinais de staccato simultaneamente ao arco de ligadura, em uma sequência de notas ou de acordes (Ex.1). A aparente contradição dessa indicação de legato e staccato leva os pianistas, na maioria das vezes, a deixarem por conta de seu instinto musical a

¹ Cláudio Richerme é pianista de carreira internacional e professor do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. Mestre em artes pela USP (1991) e doutor em música pela UNESP (1998), concentra suas pesquisas em técnica, estética e interpretação pianística. Atualmente trabalha no 2º volume do seu livro *A Técnica Pianística: uma abordagem científica*, a ser lançado em futuro próximo.

execução dessas passagens, sem tentar racionalizá-las. Ou então simplesmente ignoram essa indicação.



Ex.1: Beethoven, Sonata Op.27 nº 1, 1º mov.

É razoável que pianistas não levem a sério a definição simplista de Adam para o portato, em seu *Méthode du piano du Conservatoire*, de 1802 (BROWN, p.246), repetida em numerosos livros didáticos para piano dos séculos XIX e XX. Segundo Adam, o portato se executa segurando cada nota cerca de três quartos de seu valor total, acrescentando uma pausa de um quarto do valor de cada nota, entre uma nota e outra. Esta é uma explicação bem mais apropriada ao *nonlegato*, provavelmente distante da intenção da maioria dos compositores ao indicarem portato.

Baseando-se especialmente em teóricos do século XIX, Rosenblum (1988, p.184-5) faz apenas uma pequena e imprecisa referência ao portato no piano:

... caracterizado pela suavidade com que as notas eram tocadas e elevadas, frequentemente perdendo menos de um quarto do seu valor, à maneira do nonlegato. Alguns autores indicaram também que cada nota do portato recebe um pequeno ênfase.

Em nota de rodapé, Rosenblum (p.438) se refere ao portato descrito por C. P. E. Bach para o clavicórdio, citado abaixo.

É curioso observar que outros instrumentistas, como violinistas e flautistas, assim como os cantores, quando bem formados, na maioria das vezes sabem bem o que fazer quando encontram a indicação de portato na partitura. Reconhecem o seu efeito sonoro, embora raramente saibam explicar o que ocorre acusticamente em uma sequência de sons em portato.

O portato não deve ser confundido com o *portamento*, embora alguns autores tenham usado esses dois termos como sinônimos. O portamento é um efeito de *altura* (número de vibrações por segundo) dos sons – um sutil glissando de uma nota para outra, que ocorre muitas vezes de forma involuntária, por exemplo, quando um cantor não chega com precisão em uma determinada nota aguda, afinando-a em seguida.

Possivelmente devido à desinformação e à confusão teórica a respeito, quase nunca se encontra uma definição de portato em conhecidos dicionários de música, como o *The New Grove* (2001, v.20, p.184). Neste há apenas uma pequena frase sobre o portato: “a kind of bowstroke” (um tipo de ataque de arco), referindo-se exclusivamente a instrumentos de corda. No verbete *bow* (arco, v.4, p.146), há ainda uma explicação atribuída ao violinista Pierre Baillot: “portato é um tipo de ondulação do som (mais isso do que notas separadas)”.

Já em sua mais recente enciclopédia musical *Performance Practice*, Jackson (2005, p.319) evita propositadamente as definições do século XIX para o portato:

... uma maneira de tocar onde se sustenta o valor das notas, com a diferença que cada nota deve ser acentuada. Vários teóricos do século XVIII descrevem o portato aproximadamente dessa mesma maneira. [...] C. P. E. BACH (1753, trans. p.156) dá um exemplo de portato e descreve sua execução: “as notas são tocadas em legato, mas cada toque é notavelmente acentuado” [...] L. MOZART (1756) descreve: “o portato é executado com um único movimento de arco, com cada nota sendo distinguida por uma leve pressão do arco.”

Torna-se de fato necessário recorrer a descrições de autores do século XVIII, havendo pouca divergência nesse período, para melhor compreender o sentido original de portato, como provavelmente deve ter sido assimilado por Mozart, Beethoven e outros compositores posteriores que tiveram uma formação tradicional. Ao se referir às qualidades do seu clavicórdio, C. P. E. Bach (1753, p. 36) descreve sua maneira de executar o portato “adicionando uma pressão do dedo após cada toque”. Diferente do cravo e do pianoforte, aquele instrumento possibilitava alguma alteração do som com o movimento do dedo sobre a tecla logo após o toque, permitindo inclusive o efeito *vibrato* (*bebung*), descrito por Bach.

Já se referindo ao pianoforte, Marpurg (1765, p.29) explica que, com a indicação de portato, “as notas devem ser marcadas por uma pressão razoavelmente forte dos dedos

[neste caso, no momento do ataque], e conectadas umas às outras como num procedimento normal.”

Com relação à música vocal, em 1757, J. F. Agricola (BROWN, p.242) considera que as notas em portato: “não devem ser separadas nem atacadas, mas apenas marcadas por uma suave pressão exercida pelo tórax.”

O termo italiano *portato* é o particípio passado do verbo *portare* (portar, carregar, *tragen* em alemão). O seu efeito sonoro causa no ouvinte alguma impressão, ou alguma ilusão de que as notas estão sendo “carregadas” de uma para a outra. Mas o que seria acusticamente o portato? Como defini-lo de forma fisicamente precisa?

Um simples acento em todas as notas de uma sequência pode implicar apenas que essas notas serão executadas em um plano dinâmico maior do que o expresso na partitura, nada tendo isso a ver com o efeito portato. Por exemplo, com a indicação dinâmica de *piano*, uma sequência de notas acentuadas poderá resultar em uma execução em mezzo piano ou em mezzo forte. Se, com a indicação de portato, tanto os violinistas como os cantores exerciam uma distinta pressão em cada nota de uma sequência, sendo que os violinistas com um único movimento de arco, isso não significa que essas notas eram tocadas uniformemente em um plano dinâmico maior. Tampouco que elas eram totalmente desconectadas umas das outras, mas que cada nota sofria um acento *em seu início*, havendo um sensível decréscimo da intensidade de cada nota, provavelmente chegando quase a torná-la inaudível, antes do início da nota seguinte. Este é precisamente o fenômeno sonoro que ocorre no portato: um decréscimo da intensidade do som de cada nota de uma sequência.

Mas como reconhecer e como executar o portato ao piano?

Alguns importantes fatores devem ser considerados. O primeiro é que todo som obtido no piano possui, invariavelmente, intensidade decrescente. Certa vez eu estava explicando como executar uma sequência de notas em legato para uma classe com muitos ouvintes, quando um trompista me interrompeu com uma observação bastante oportuna: “Professor, isso para mim soa portato e não legato!” De fato, um trompista, habituado a executar sequências de sons de intensidade perfeitamente uniforme, talvez tenha dificuldade em admitir um legato perfeito no piano ou no violão. Todavia, basta certa familiaridade com o som do piano para que automaticamente nosso ouvido desconsidere os sucessivos decréscimos de intensidade em cada som desse instrumento, sendo que esse fenômeno nunca chega a nos perturbar. Na maioria das vezes, apenas ouvimos tal fenômeno quando estamos especialmente atentos a ele. Ao ouvirmos uma

sequência de sons bem conectados uns aos outros, no piano, reconhecemos um perfeito legato, especialmente em toques de timbre bem cuidado (cf. RICHERME, 2002).

Para que o ouvinte habituado ao som do piano ouça e reconheça o portato, é necessário, em cada nota, um decréscimo de intensidade bem maior do que normalmente ocorre no som desse instrumento. Isso pode aparentar, para o pianista inexperiente, um problema de difícil solução.

Em um dos primeiros trabalhos teóricos mais aprofundados sobre técnica pianística, Brée (1902, p.33) explica um processo técnico para a execução do toque portato: “o dedo abaixa lentamente a tecla, segura a tecla abaixada por um momento, e a solta por meio de uma suave elevação da mão e do antebraço.”

Schultz (1936, p.230), em seu trabalho de suposta precisão científica, rebate a técnica de Brée:

... a maneira com a qual a tecla é solta não pode fazer qualquer diferença no som. A queda do abafador sobre as cordas ocorre sempre no mesmo ponto de cada corda quando a tecla é elevada, não importa se essa elevação é causada por movimento do dedo, da mão, do antebraço ou do braço inteiro.

Há, sem dúvida, um efeito visual no movimento descrito por Brée, um movimento oscilatório da mão e do braço, onde estes, de fato, são *portados*, *carregados* de um toque para o outro, o que não implica necessariamente que o som resultante seja um portato. Mas pode ocorrer também um fenômeno físico que Schultz não se deu conta: elevar lentamente o braço pode resultar em uma elevação lenta e relativamente controlada da tecla, o que pode causar um contato gradativo do abafador com a corda, resultando em um decréscimo gradativo da intensidade do som, ou seja, o efeito portato.

A técnica de Brée pode de fato ser efetiva, assim como algumas outras técnicas que pregam elevar as teclas com movimentos diagonais, deslizando os dedos para frente ou para trás. Tais técnicas, todavia, têm limitações. Pessoalmente, considero de pouca utilidade prática essa tentativa de controlar o portato pela elevação lenta de cada tecla em uma sequência de toques. Na melhor das hipóteses, consegue-se um efeito sem muita regularidade, e que só pode ser obtido sem o uso do pedal direito. O pedal direito abaixado impede qualquer tipo de contato dos abafadores com as cordas, o que torna sem efeito qualquer maneira controlada de elevar a tecla. E normalmente seria uma

considerável perda de qualidade musical a execução de um trecho melódico sem o recurso da pedalização.

Aqui sugiro duas outras maneiras que considero mais efetivas para a execução das passagens com indicação de portato:

A primeira, descrita brevemente por Banowetz (1985, p.48), se refere à maneira controlada de elevar o *pedal direito*, e não cada tecla. Por exemplo, para a execução de um acorde em portato, inicialmente com o pedal direito abaixado, levanta-se a mão imediatamente após o toque, soltando todas as teclas. Com a elevação gradativa do pedal, controla-se o contato gradativo dos abafadores com as cordas. Numa sequência de acordes, tem-se o cuidado para que a intensidade de cada acorde seja bem reduzida para torná-lo *quase* inaudível antes do acorde seguinte, normalmente sem ocorrer uma pequena pausa típica do nonlegato. Mas pode haver também, em alguns casos, toques em portato intercalados com pausas, como no Ex.2, o que não descaracteriza o efeito portato, que é definido pela gradativa e acentuada redução da intensidade de cada som.



Ex.2: Beethoven, Sonata Op.2 nº 2, 1º mov.

A maioria dos bons pianistas domina instintivamente uma pedalização virtuosística, sem racionalizá-la e, muitas vezes, sem conseguir explicá-la em seus detalhes. Mas, para o estudante de piano, obter um bom efeito portato quase sempre exige um treinamento específico, assim como para o controle de outros efeitos sutis da pedalização. Para o portato, é importante considerar que não se trata de um movimento regular do pedal de baixo para cima em todo o seu percurso. Caso isto ocorra, o som será abafado subitamente quando os abafadores tocarem as cordas. É necessário, inicialmente, elevar o pedal até o ponto em que os abafadores comecem a tocar muito levemente as cordas, aí reduzindo bastante a velocidade de subida do pedal, para assim controlar o

abafamento gradativo. Dominar essa técnica pode levar um bom período de tentativas. Aconselho esse treinamento inicialmente em sequências de acordes, procurando-se evitar abafar totalmente o som entre um toque e outro (a menos que haja pausas indicadas pelo compositor).

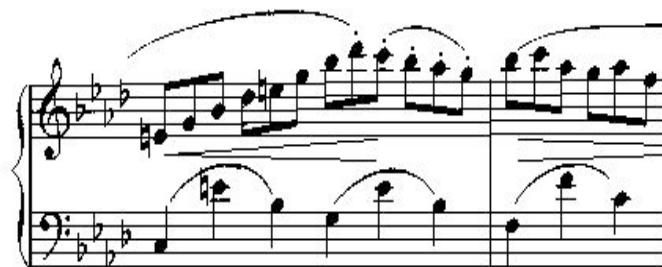
A escrita pianística bem detalhista de Mozart e de Beethoven, especialmente em seu primeiro período de composição, oferece excelente oportunidade para o aprendizado de uma pedalização virtuosística que, na maioria das vezes, não se deve sobrepor aos efeitos de articulação expressos na partitura, bem típicos do estilo clássico, mas sim acompanhá-los e valorizá-los (embora muitos pianistas não o façam). É importante distinguir bem a diferença entre um pedal legato, staccato, portato e nonlegato, sendo este último caracterizado pela elevação súbita do pedal imediatamente antes de cada toque. Mais detalhes importantes de pedalização podem ser encontrados no trabalho de Banowetz (1985).

No século XIX houve um contraste entre incipientes teorias sobre técnica pianística (cf. RICHERME, 1996, cap.1) e compositores que atingiram enorme complexidade em suas escritas para piano, como Chopin e Liszt, cuja execução passou a exigir técnicas diversas, tanto do ponto de vista mecânico como de interpretação. Especialmente em Chopin, encontramos uma escrita pianística muitas vezes simbólica, que não deve ser tomada totalmente ao pé da letra, servindo apenas de uma orientação básica para a criatividade do intérprete que, nesse caso, possui bem maior margem de liberdade. Estranho seria executar uma partitura de Chopin com todas as suas articulações, staccatos e pausas. Tais indicações muitas vezes têm a finalidade da melhor compreensão das frases, do sentido musical, dos detalhes de ênfase, chegando muitas vezes a contrastar com o resultado sonoro de tantos consagrados intérpretes dessa música romântica. Uma das principais causas de tal resultado sonoro é a intensa pedalização requerida para segurar baixos, arpejos, acompanhamentos, causar efeitos sonoros especiais, pedalização essa que, na maioria das vezes, acaba se sobrepondo aos detalhes de articulação.

Aliás, esse estilo de pedalização começa a surgir um pouco antes de Chopin. Em sua segunda fase de composição, Beethoven já escrevia pausas com a indicação de uma forte pedalização, como ocorre no primeiro movimento da Sonata Op.31, nº 2.

Se os pianistas dão pouca atenção às articulações, staccatos e mesmo acentuações escritas por Chopin, pouquíssimas vezes observam suas indicações de portato. Por exemplo, seu Estudo Op.25, nº 2 consta de quatro páginas de uma rapidíssima sequência de notas para a mão direita, com um efeito quase impressionista. Apenas no compasso 57 (Ex.3), Chopin indica portato em cinco notas dessa rápida sequência.

Poucos pianistas tentam fazer algo diferente ou pelo menos perceptível com relação a essa indicação, que aparenta estar deslocada.



Ex.3: Chopin, Estudo Op.25 nº 2

Mas, pessoalmente, tenho a convicção de que os portatos indicados por Chopin podem oferecer uma oportunidade de especial valia para a interpretação, desde que se perceba uma maneira interessante de executá-los. Levando em conta especialmente a explicação de Marpurg para o portato no pianoforte, citada acima, aqui sugiro uma maneira que considero coerente para executar a maioria dos portatos em Chopin, inclusive em passagens rápidas: uma sutil acentuação em cada nota, aliada a um sutil *ritenuto*². Em passagens rápidas, como no estudo citado, tal efeito pode ser obtido apenas pelo controle dos movimentos dos dedos, uma vez que seria inviável qualquer tentativa de movimentar o braço para cima e para baixo em cada nota. Em passagens mais lentas, como nos cantábiles em portato, movimentar verticalmente o braço em cada toque, como acima sugerido por Brée, pode trazer alguma vantagem, não para controlar a subida da tecla, uma vez que, conforme explicado, a pedalização deve ser intensa em Chopin, mas para facilitar a sutil acentuação em cada nota. Pessoalmente, aconselho os estudantes a executarem o portato, em passagens não muito rápidas, com o *movimento passivo de pulso* (cf. RICHERME, 1996, cap.5).

Há algumas raras passagens em Chopin nas quais o portato pode ser executado com o processo de pedalização que aconselhei para obras clássicas, como, por exemplo, no penúltimo compasso do Estudo Op.10, nº 12 (Ex.4). O portato de pedal nesses dois acordes de máxima intensidade, combinado com um pequeno *ritenuto*, causa um efeito

² *Ritenuto* significa o andamento uniformemente reduzido, retido. Não deve ser confundido com *ritardando*, que significa uma redução gradativa do andamento.

bem interessante. Em seguida, no último compasso, os dois acordes finais, em staccato acentuado (martellato), devem ser executados com pedais curtos e exatamente a tempo.



Ex.4: Chopin, Estudo Op.10 nº 12

Esse sutil ritenuto que aconselho nos portatos de Chopin, compositor de estilo peculiaríssimo, me parece soar inadequado para outros compositores do período romântico, como Mendelssohn e Brahms, que tendem mais para um estilo clássico de escrita musical, ou mesmo Liszt, também um compositor de caráter bem livre, mas que usa o portato com mais parcimônia do que Chopin. Nesses outros compositores, a indicação de portato pode ser interpretada da maneira clássica indicada, ou seja, apenas com o efeito de pedalização. E nos casos onde é requerida uma pedalização mais intensa, o portato pode ser interpretado tão somente como uma indicação de cantabile, para sobressair a linha melódica.

Em alguns casos, em compositores do período romântico (não em Chopin), há anotações de portato cuja única finalidade provável seria indicar ao pianista que as notas não necessitam ser mantidas seguras com os dedos, porque o pedal garante o prolongamento dos sons. É o que ocorre, por exemplo, no primeiro e no segundo movimento da Sonata Op.5 de Brahms, onde há várias indicações de portato nos acordes do acompanhamento, em passagens que requerem intensa pedalização. Rigorosamente, são indicações desnecessárias.

Creio que estas observações sobre o portato sejam suficientes para demonstrar o quanto tal indicação, pelos compositores, merece maior atenção e maiores análises por parte dos intérpretes. Análises essas que, na realidade, devem ocorrer em todo processo consciente de interpretação musical, a fim de que a arte da interpretação não seja

baseada exclusivamente em um empirismo, muitas vezes bem sucedido, mas tantas vezes obscuro e incoerente.

Referências bibliográficas

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: Norton, 1949 (ed. orig. 1762).

BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University, 1985.

BRÉE, Malwine. *Base de la Méthode Leschetitzky*. Paris: Fromont, 1902.

BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford, 1999.

JACKSON, Roland John. *Performance Practice: a dictionary guide for musicians*. New York: Routledge, 2005.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Clavierspielen*. New York: Broude Brothers, 1969 (ed. orig. 1765).

RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical, 1996.

RICHERME, Cláudio. Legato “natural” e legato “artificial” na execução pianística. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.6, 2002, p.163.

ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University, 1988.

SADIE, Stanley (edit.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford, 2001

SCHULTZ, Arnold. *The Riddle of the Pianist's Finger*. New York: Carl Fischer, 1949 (ed. orig. 1936).