

A dinâmica dos valores socioculturais no ato performático

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Semiótica Musical: Novas Fronteiras

Caio Victor de Oliveira Lemos

Instituto de Artes da UNESP – caiovectordeoliveira@gmail.com

Resumo. Neste trabalho, investigamos a possibilidade de propor um conceitual teórico-metodológico que permita examinar a construção de sentidos na performance musical levando em conta a dinâmica do ato, bem como a movência de valores socioculturais investidos. Para isso, discutimos os conceitos de *dialogismo*, *uso linguístico* e *práxis enunciativa*, a partir de Fiorin (2010, 2011), Bertrand (2003) e Fontanille e Zilberberg (2001). Ao final, avaliamos brevemente a pertinência e aplicabilidade dos conceitos para a pesquisa em performance musical.

Palavras-chave. Performance musical. Práxis enunciativa. Dialogismo. Uso linguístico.

The Dynamics of Sociocultural Values in Musical Performance

Abstract. On this work, we investigate the possibility of proposing theoretical and methodological tools that allow for the examination of the construction of meaning in musical performance, taking into account the dynamics of the performatic act, as well as the fluidity of the socio-cultural values invested. To do so, we discuss the concepts of *dialogism*, *linguistic use*, and *enunciative praxis*, from the perspectives of Fiorin (2010, 2011), Bertrand (2003), and Fontanille and Zilberberg (2001). Finally we briefly investigate the pertinence and applicability of those concepts to the research in musical performance.

Keywords. Musical performance. Enunciative praxis. Dialogism. Linguistic use.

1. Introdução

Assim como todo ato de linguagem, a performance musical é uma realização dinâmica e intersubjetiva que engloba elementos histórico-sociais na construção de seus sentidos. As performances musicais acompanham de perto a movência dos valores sociais e realizam-se em campo efêmero com diversas variáveis de difícil previsibilidade, dando margem a diferentes concepções e estilos performáticos. Em outros termos, o entendimento dos parâmetros fixados pela notação constitui-se em perene movimento. Bowen, em consonância com o descrito acima, afirma que “toda peça musical é um *construto social* que se modifica por meio do mecanismo da performance” (BOWEN, 1993, p. 142, grifo nosso).ⁱ

A estabilidade da notação musical facilita o trabalho do analista que pretenda investigar as características de estilos musicais através do tempo, e mesmo a variedade composicional entre obras contemporâneas, bem como traçar características que gozam de determinado prestígio num momento e caem em desuso noutro. Além disso, é grande o número de registros notacionais musicais tanto no tempo quanto no espaço, ou seja, é possível

vislumbrar, por meio de um olhar mais distanciado, as transformações ocorridas nas matizes composicionais através dos tempos. Dito de outra forma, é possível reconhecer diferentes práxis composicionais no tempo e no espaço.

Se comparado com a notação musical, o *corpus* de performances musicais como objeto de análise é bem mais restrito temporalmente, visto que o advento do registro fonográfico ocorreu apenas no início do séc. XX. Previamente, havia apenas relatos sobre as performances musicais, que certamente trazem preciosas informações ao musicólogo. Todavia, não substituem a materialidade do ato. Levando isso em conta, seria possível um olhar sobre a práxis performática?

Neste texto, discutiremos os conceitos de dialogismo, uso linguístico e, finalmente, práxis enunciativa para sugerir perspectivas teóricas que possibilitem fundamentar e traçar metodologia sólida para investigar escolhas performáticas e seus efeitos de sentido.

Aspecto Social - Dialogismo

A performance musical não é um ato descolado de seu contexto sociocultural, e, além disso, está em conexão com toda uma tradição que a precedeu. Se por um lado é um ato único e irrepetível, assim como todos os atos enunciativos, por outro, é moldada pelo diálogo que estabelece com enunciações anteriores, presentes e mesmo futuras. O conceito de dialogismo esclarece sobremaneira esse ponto, pois considera a individualidade do sujeito responsável pela enunciação que, todavia, tem seu discurso inevitavelmente atravessado pelo discurso alheio. Fiorin explica que para Bakhtin todos os enunciados, independentemente de sua dimensão, são dialógicos, assim:

Neles existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2011, p. 17-18)

O conceito de dialogismo aplica-se a todo ato de linguagem, ou seja, não é exclusivo das línguas naturais. Partindo desse princípio, o viés dialógico torna-se fundamental para a construção do sentido no discurso musical, pois examina o ato enquanto ação individual e coletiva simultaneamente. Individual porque o sujeito mobiliza o esquema

linguístico de forma particular; coletiva porque suas escolhas dialogam responsivamente com outros enunciados. Assim:

A enunciação individual é só uma fase local num processo global e coletivo, e que tem sempre como consequência confirmar ou invalidar, modificar ou transformar, assumir ou recusar uma enciclopédia de primitivos semióticos que não é de natureza individual. (FONTANILLE, 2017, p. 999)

Além disso, para além dos sons, cada ato significativo numa performance musical, como o gesto, a roupa, o instrumento, a técnica, etc., também se situa em relação a outros enunciados, ou seja, aos tantos gestos que já se fizeram em situação de performance, à tradição de vestimenta nesse tipo de contexto, aos instrumentos que se veem representados nas salas de concerto, etc. Em outras palavras, o discurso em sua totalidade é perpassado pelo discurso alheio. O modo como o discurso alheio atravessa o enunciado pode assumir diversas formas, como mostra Fiorin:

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. (FIORIN, 2011, p. 18)

Para os estudos na esteira de Bakhtin – insistimos – todo enunciado é dialógico. Isso quer dizer que um enunciado é sempre heterogeneamente constituído, “pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso” (FIORIN, 2011, p. 21).

1. Estabilização de formas linguísticas - Uso linguístico

Ao entendermos a enunciação como a instância mediadora entre a língua e a fala, tem-se que a língua é o sistema linguístico e a fala é a colocação em uso desse sistema. Dentro do contexto performático, poderíamos considerar análogas à língua todas as condições virtualizadas necessárias anteriores à performance musical, isto é, conhecimentos musicais específicos, técnica instrumental, concepção estilística, etc. A fala seria então correlata à própria realização musical, ou seja, ao ato efêmero de performance.

Essa separação parece dar a entender que “a fala remete exclusivamente ao exercício livre e individual da língua, apresentado como promessa de uma criatividade indefinida” (BERTRAND, 2003, p. 86). No entanto, como vimos ao tratar do conceito de dialogismo, um enunciado não se constrói individualmente, mas se coloca sempre em relação a outros. O que quer dizer que a fala é moldada também pelo uso que se estabelece do ponto de vista sociocultural e histórico. Com isso, alguns padrões de uso são mais beneficiados em detrimentos de outros. Denis Bertrand (2003, p. 86) sugere que o uso linguístico é um elemento que influencia a fala pois, ao contrário dessa, o uso remete “às práticas pouco a pouco sedimentadas pelos hábitos das comunidades linguísticas e culturais ao longo da história”.

Para cobrir essa realidade linguística, Bertrand apresenta uma “tricotomia” ao invés da dicotomia língua/fala, incluindo aí também os produtos do uso. O uso linguístico, de acordo com as normas de decoro, gênero, situação, sedimenta padrões relativamente estáveis que, numa determinada comunidade linguística, garante maior efetivação de entendimento entre enunciador e enunciatário. Bertrand explica:

Compreende-se que a enunciação individual não pode ser vista como independente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível. A sedimentação das estruturas significantes, resultante da história, determina todo ato de linguagem. Há sentido “já dado”, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, repete ou, ao contrário, revoga, recusa, renova e transforma. (BERTRAND, 2003, p. 87)

Percebe-se, pela citação acima, que os produtos do uso têm uma estreita relação com o conceito de dialogismo, isto é, todo enunciado se posiciona em relação a outro. Na música barroca destinada à corte europeia do sec. XVII, por exemplo, havia padrões composicionais que obedeciam a um determinado estilo musical esperado pelo público ao qual as obras eram destinadas. Assim, se o compositor quisesse ser “bem sucedido” em sua escrita, deveria compor algo novo, mas que se circunscrevesse a certos limites, orientados pelo decoro ao ambiente e à situação. O mesmo poderia ser dito a respeito da realização musical, ou seja, o modo como era esperado que o intérprete realizasse a performance. Zampronha ilustra esse ponto da seguinte maneira:

O compositor pode construir obras que correspondam o máximo possível a modos de inteligibilidade fortemente estabelecidos e codificados em uma dada comunidade de ouvintes. Nessa situação, torna-se provável que a construção da inteligibilidade dessas obras pelo público coincida com seus consensos fortemente estabelecidos. (ZAMPRONHA, 2004, p. 81)

Os produtos do uso não são significações estáveis e eternas, mas estão em constante transformação. Diversos são os diálogos possíveis do sujeito da enunciação com outros enunciados, podendo, inclusive, influenciar a práxis coletiva através de novas significações.

A enunciação, a seu modo, convoca os produtos do uso que ela atualiza no discurso. Quando os revoga, ela pode transformá-los, dando lugar a práticas inovadoras, que criam relações semânticas novas e significações inéditas. E esses enunciados, por sua vez, se forem assumidos pela práxis coletiva, poderão cair no uso, nele se sedimentando e assim se tornando convocáveis, antes de se desgastarem e serem revogados. (BERTRAND, 2003, p. 88)

Na música, como também nas outras artes, se traçarmos um olhar do ponto de vista histórico, não é difícil perceber que, em alguns períodos, o uso privilegiado de determinados elementos são justamente evitados em outros e vice-versa. Essa passagem entre o acolhimento de novas formas de significações e o revogar de outras, bem como o possível retorno de elementos antes caídos no desuso, parece ilustrar bem a descrição de Bertrand acima.

O uso linguístico atua em consonância com o conceito de dialogismo, tomando diferentes pontos de vista sobre o mesmo fenômeno. Resumidamente, poderíamos dizer que são ferramentas que consideram a linguagem em movimento, ou seja, examinam o enunciado situando contextualmente e considerando o diálogo estabelecido com outros enunciados.

4. A dinâmica social no discurso - Práxis enunciativa

Como vimos, a sedimentação de determinados protótipos discursivos, bem como a negação e o acolhimento de novas formas, seguem uma dinâmica social. O conceito de práxis enunciativa investiga como funciona essa dinâmica social no interior dos discursos, ou seja,

procura “explicar como se reproduzem usos sociais, maneiras de dizer, clichês, lugares comuns e como se percebem inovações, formas inabituais” (FIORIN, 2010, p. 53).

Do ponto de vista metodológico, é preciso que uma práxis se contraponha a outra para investigarmos seus pontos de contato e seus afastamentos, bem como a pertinência desses elementos na construção de sentidos do enunciado musical. Assim, é necessário que pelo menos dois modos de existência sejam explorados concorrentemente (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 176). Fiorin nos explica da seguinte maneira: “Se o sentido é dado pela diferença, a práxis é apreendida por contraste. É preciso estabelecer uma distinção entre uma práxis e outra, para que elas se revelem” (FIORIN, 2010, p. 62).

Dessa forma, a colocação em perspectiva de duas práxis pode elucidar como um determinado elemento discursivo se relaciona com o ato no qual está inserido e também sua relação a outra(s) práxis. Isto é, o elemento convocado no discurso pode ser um lugar comum, um uso inovador, uma forma inabitual, um elemento que está caindo em desuso, etc. “A práxis regula, na sincronia e na diacronia, as grandezas utilizadas pelo discurso” (FIORIN, 2010, p. 64). Isto posto, percebe-se a incoerência de apreciar uma determinada práxis por valores de outras. Podemos exemplificar tomando os critérios valorativos de uma performance de violão solo do início do séc. XXI para apreciar as gravações de Andrés Segovia, ícone do violão solo no séc. XX. Aquele que, nos dias de hoje, ouvisse Segovia acreditando estar diante de um contemporâneo avaliaria sua performance como anacrônica.

Além dos contrastes entre práxis distintas e dos valores sincrônicos e diacrônicos investidos no discurso, é importante entender as balizas que regulam esses deslizamentos de sentido. Assim, para que uma determinada forma linguística se estabilize no seio de uma comunidade dois pontos são fundamentais. Em primeiro lugar, é preciso que haja uma sanção intersubjetiva; em segundo, exige-se que o protótipo seja incorporado por um número suficiente de sujeitos. Isto é, “a aceitação intersubjetiva abre a porta para a recorrência de uma forma; a difusão sociocultural garante a estabilidade de um protótipo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 181). Interessante notar que Bowen chega a conclusão semelhante ao explicar a dinâmica performática através de uma metáfora. Para o autor:

A metáfora biológica pode esclarecer [esse ponto] porque é o contexto/a audiência e não o organismo que determina quais variantes serão reproduzidas: o que toca em Paris talvez não toque em Nova York. Toda música é re-criação, e a música que não é assim reproduzida (realizada) morre. (BOWEN, 1993, p. 166)ⁱⁱ

O autor aponta também elementos sociais e musicais determinantes para que a forma tenha condições de propagação no interior de uma comunidade, e, talvez, tornar-se um protótipo social. Entre alguns elementos, Bowen aponta a importância de onde o performer toca, para que audiência e quem tem o poder de divulgação dessa performance (BOWEN, 1993, p. 166). Em outros termos, não é a forma discursiva em si ou a vontade do enunciador em criar, negar, alterar um determinado uso linguístico que irá garantir sua propagação, pois “é a troca social, a circulação dos objetos semióticos e dos discursos no seio das culturas e comunidades que adota ou rejeita os usos inovadores ou cristalizados, e que de certo modo canoniza as criações do discurso” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 181).

Em vista disso, uma nova forma ou esquema discursivo que surja em contraposição a um determinado protótipo ou que lhe proponha novas formas de significação não passará de uma peculiaridade discursiva individual caso não seja aceita por uma determinada comunidade discursiva. Bowen, por exemplo, afirma que “as notas de Beethoven são fixas porque nos recusamos a mudá-las”ⁱⁱⁱ (BOWEN, 1993, p. 166), ou seja, existe um forte consenso na música de concerto ocidental de que na performance não se deve mudar as notas determinadas pelo compositor na partitura. Seguindo esse raciocínio, caso se passasse a alterar as notas da partitura, a exemplo do que acontece no jazz, e a comunidade sancionasse esse uso, com o passar do tempo, essa nova forma poderia tornar-se um lugar comum na práxis.

Do mesmo modo, uma prática sedimentada pelo uso pode dessemantizar a forma, corroer seu valor (FIORIN, 2010, p. 64). Nesse caso, teríamos o caminho inverso ao exemplo do parágrafo anterior. Naturalmente, esses movimentos, aqui separados para simplificar a exposição, podem se sobrepor, isto é, enquanto um elemento ganha intensidade outro perde e vice-versa, além de diversas outras configurações possíveis.

De forma a abarcar essa dinâmica da práxis enunciativa, Fontanille e Zilberberg (2001) propõem quatro tipos de operações: amplificação, atenuação, resolução e somação. As operações seguem o esquema tensivo proposto pelos autores, ou seja, a “correlação entre uma dimensão da intensidade e uma dimensão da extensidade” (FIORIN, 2010, p. 63)^{iv}.

As operações da práxis em relação inversa entre intensidade e extensidade são a amplificação e a atenuação (mais intenso e mais extenso; menos intenso e menos extenso). Em relação inversa são a resolução (ou o desdobramento) e a somação (menos intenso e mais extenso; mais intenso e menos extenso) (FIORIN, 2010, p. 65)

As operações descritas acima parecem englobar suficientemente bem os deslizes de sentido e a dinâmica de valores presentes em práxis enunciativas distintas e relacionáveis, além de nos apresentar ferramentas que nos permitam investigar essa dinâmica no interior do próprio discurso. Na amplificação, temos uma forma que é adotada e integrada, seu uso é reconhecido e amplamente utilizado. Essa operação pode ser ilustrada pela incorporação do vibrato como elemento expressivo nos instrumentos de corda durante o séc. XX, conforme descrito por Zampronha:

Quando se ouvem algumas das primeiras gravações realizadas em 1904, constata-se que os instrumentistas de cordas tocavam sem vibrato, mesmo em obras com alto grau de expressividade. Depois, durante as décadas de 1910-1930, observa-se uma grande modificação: o instrumentista de corda passa a realizar cada vez mais vibrato, passando a integrá-lo na construção da expressividade. Na segunda metade do século XX, o uso do vibrato já se encontra amplamente generalizado, tendo sido adotado por diversos outros instrumentos. (ZAMPRONHA, 2004, p. 80)

No polo oposto, está a atenuação: “uma forma que é reconhecida, mas não tem qualquer impacto, e vai tornando-se obsoleta” (FIORIN, 2010, p. 65). A técnica violonística chamada de IMALT^v ilustra esse caso. À primeira vista, o IMALT chama a atenção por ser uma técnica incomum. Todavia, não traz novidade sonora significativa e tampouco foi acolhida para a aplicação em outro repertório que não nas composições escritas exclusivamente para que se utilize essa técnica, mas, que, também podem ser executadas sem o IMALT.

Na resolução, a forma é acolhida e utilizada, mas há uma diminuição da intensidade com o passar do tempo. A utilização do toque com apoio^{vi} no violão ilustra essa operação. O toque com apoio ainda é um importante recurso dentro da técnica violonística, possibilitando recursos timbrísticos, som mais robusto, maior projeção, etc. Todavia, com Tárrega no final do séc. XIX, era relevante para a própria aceitação do instrumento nas salas de concerto. Isto é, devido à pouca amplitude dinâmica do instrumento, o toque com apoio foi uma das “maiores estratégias na imposição do violão como instrumento de concerto, pois sua projeção e nitidez são excepcionais” (ZANON, 2004, p. 7). No entanto, os avanços na lutheria, proporcionando maior potência sonora ao instrumento, bem como a possibilidade de amplificação do instrumento em apresentações, entre outros fatores tornaram o tocar apoiado, ainda que relevante tecnicamente, não determinante na carreira do violonista dos dias de hoje,

isto é, existe um número considerável de concertistas na atualidade que praticamente não utiliza o toque com apoio.

Por fim, “a somação é um aumento da intensidade de uma forma por meio de um uso bem restrito, pouco extenso” (FIORIN, 2010, p. 65). É o que acontece com frequência na música contemporânea, onde há exploração das chamadas técnicas estendidas, isto é, maneiras inusuais de utilizar o instrumento com o intuito de obter novos materiais sonoros. Nesse caso, a técnica utilizada é singular e relevante na execução da obra, mas restrita a esse contexto.

Como visto nos exemplos acima, restringimo-nos a ilustrar as operações da práxis enunciativa aplicadas à performance musical apenas por elementos técnico instrumentais. Todavia, como vimos durante a argumentação apresentada, esse é apenas um elemento presente na performance. Poderíamos nos estender à agógica, articulações, variações dinâmicas, ornamentação, andamento, timbre, etc, isso sem contar com elementos para além dos sons (vestimenta, instrumento utilizado, gestos corporais, expressões faciais, etc). Ainda assim, as operações ilustradas nos abrem caminho para a viabilização de um dos grandes desafios da pesquisa em performance musical: contemplar a movência dos valores histórico-sociais e da própria dinâmica do ato performático, assim evitando impressões subjetivas e/ou perspectivas psicologizantes na construção de sentidos do enunciado musical.

Considerações finais

A discussão apresentada neste trabalho mostrou como os conceitos de *dialogismo*, *uso linguístico* e *práxis enunciativa* olham para a mesma problemática com ênfases distintas, mas complementares. O dialogismo mostra como o enunciado é perpassado pelo discurso alheio, logo, o próprio enunciado já possui em si uma latência responsiva; o uso linguístico dá relevo aos cerceamentos que os usos impõe a enunciação individual; e, por fim, a práxis enunciativa apresenta um modelo teórico-metodológico que procura viabilizar a investigação dessa dinâmica de valores inserida nos discursos. No decorrer do texto, procuramos relacionar tal discussão à área da performance musical. Os exemplos apresentados, ainda que de forma embrionária, já mostram a aplicabilidade e os ganhos operacionais que uma investigação mais aprofundada, sobre a práxis enunciativa, pode trazer para o próprio fortalecimento de uma cientificidade nos estudos em performance musical.

Referências

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.

BOWEN, José Antonio. *The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances*. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1993), p. 139-173.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

_____. Práxis enunciativa. In: PERNAMBUCO, Juscelino; FIGUEIREDO, Maria Flávia; SALVIATO-SILVA, Ana Cristina (Orgs.). *Nas trilhas do texto*. Franca, SP: Universidade de Franca, 2010.

FONTANILLE, Jacques. *Práxis e enunciação: Greimas herdeiro de Saussure*. Gragoatá, Niterói, v.22, n. 44, p. 986-1004, set.-dez. 2017.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo, Humanitas, 2001.

ZAMPRONHA, Edson. A construção do sentido musical. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura III: estudos transdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

Z

A “All musical works are social constructions which change through the mechanism of performance” (tradução nossa).

O “The biological metaphor provides insight because it is the environment/audience and not the organism which determines which variants will reproduce: what plays in Paris may not play in New York. All music is re-creation, and music that is not so reproduced (performed) dies” (tradução nossa).

ii “Beethoven's notes are fixed because we refuse to change them” (tradução nossa).

iv “A intensidade tem duas subdimensões: o andamento e a tonicidade; a extensidade também: a temporalidade e a espacialidade. A intensidade diz respeito à força, que produz efeitos de subtaneidade, de precipitação e de energia. A extensidade concerne ao alcance no tempo e no espaço do campo controlado pela intensidade. A intensidade é da ordem do sensível; a extensidade, da do inteligível. A primeira rege a segunda. Por isso, diz-se que o tempo e o espaço são controlados pela intensidade” (FIORIN, 2010, p. 63).

v Técnica onde o violonista executa, geralmente, acordes repetidos com os dedos indicador, médio e anular simultaneamente com movimento de palheta, vai e vem com as unhas.

vi Técnica na qual o violonista apoia o dedo na corda seguinte àquela que foi tocada.

A

A

r
t
e

d

o

V

i
o
l
ã
o

.

P

r