

## **A obra musical em deriva: um debate a respeito do performer e sua atuação frente a diferentes formatos composicionais**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*Daniel Gouvea Pizaia*

Universidade Federal da Paraíba – danielgouveapizaia@gmail.com

**Resumo:** O artigo tem como objetivo debater a respeito do papel do performer no desenvolvimento morfológico da obra musical. Será estabelecida uma revisão bibliográfica a respeito de obra (GOEHR, 1992; FOUCAULT, 1999, 2008; COOK, 2006; COSTA, 2016) e morfologia (CARON, 2011; COSTA, 2018) a fim de defender uma posição emancipatória do performer. Também serão discutidas propostas práticas (MACHADO E ISHISAKI, 2013; LOBO, 2016; DOMENICI, 2012; BRAGAGNOLO, 2017) que buscam tensionar o papel do performer como sujeito reproduzidor. Por fim investigaremos abordagens que propõem uma ação performática autônoma.

**Palavras-chave.** Obra musical. Performer. Morfologia.

**Musical Work Adrift. A Debate About the Performer And His Performance in Different Compositional Formats.**

**Abstract.** The article aims to debate about the role of the performer in the morphological development of the musical work. A discussion will be established regarding work (GOEHR, 1992; FOUCAULT, 1999, 2008; COOK, 2006; COSTA, 2016) and morphology (CARON, 2011; COSTA, 2018) in order to defend and emancipatory position of the performer. Thus, practical proposals will also be discussed (MACHADO AND ISHISAKI, 2013; LOBO, 2016; DOMENICI, 2012; BRAGAGNOLO, 2017) which aim to tension the role of the performer as a reproductive subject. Finally, we will investigate approaches that propose autonomous performatic action.

**Keywords.** Musical Work. Performer. Morphology.

### **1. O problema conceitual de obra musical e o papel de intérprete**

Pretendemos debater a contribuição do performer no desenvolvimento morfológico da obra musical. Partimos do pressuposto de que ele torna-se um “agente prioritário do processo de manutenção da obra musical tanto no que concerne à presença desta no tempo e no espaço quanto à sua evolução morfológica” (COSTA, 2018, p.165). Então investigaremos de que maneira, independente do caráter da composição, é possível defender uma ação performática autônoma.

Para iniciar tal discussão, utilizamos do conceito de obra estabelecido na modernidade. Segundo Goehr, obra musical é “o uso de material musical resultando em unidades de pertença pessoal completas, discretas, originais e fixas” (GOEHR, 1992, p. 206).

Tal conceito, acompanhado com o processo de separação que atribui funções específicas ao compositor e intérprete durante o século XIX, designa ao segundo o papel de levar as ideias do compositor ao público, responsabilizando-se por uma fidelidade ao texto musical. Esta concepção se apresenta desde os tratados de performance no século XVIII. Ritterman (2002, p.76), referindo-se ao tratado de Flauta de Quantz escrito em 1752, sugere que:

(...) O performer deve saber como julgar a natureza da paixão que cada ideia contém, e constantemente fazer sua execução conforme tal paixão. Apenas dessa maneira, o intérprete fará justiça as intenções dos compositores e as ideias que ele tinha em mente quando escreveu a peça.

Então a perspectiva do intérprete reproduzidor institui uma ética de performance que pressupõe uma coincidência entre ideia abstrata, ação performática e resultado sonoro, partindo da concepção de obra equivalente ao projeto composicional. Neste sentido “A partir da segunda metade do século XVIII (Início da Era Contemporânea), a proposição da Obra musical se torna prerrogativa quase exclusiva do ato composicional” (COSTA, 2018, p.160). Tal ética, em obras de vieses notacionais fechados, passa a buscar garantir a realização perfeita da composição. Esse paradigma conceitual parte do pressuposto de que a notação é capaz de garantir a identidade da obra, tornado-a um objeto ontológico, repetível em cada performance. Tal problema é questionado por Caron (2011) em sua distinção de ontologia e morfologia. A ontologia corresponde às condições de identificação da obra, independentemente de suas performances. Segundo o autor:

A possibilidade de identificação se apóia por sua vez na capacidade de uma obra de se atualizar de forma reconhecível em cada uma de suas performances, ou seja, de ser repetida. Esta premissa toda se baseia (...) em uma certa atitude com relação à *notação musical* enquanto garantidora de uma identidade para a obra musical (2011, p.1-2).

Em relação a morfologia, o autor propõe que esta “versa sobre o aspecto perceptual da música e as transformações sofridas de performance a performance e a maneira como essas transformações ocorreram” (2011, p.2). Assim, pode existir uma circularidade entre morfologia e ontologia: “A pergunta ontológica poderia de fato ser respondida se encontrássemos nessa cadeia de performances os elementos constitutivos da obra, separando-os dos contingentes” (CARON, 2011, p.2). Porém a presunção de que a ontologia poderia identificá-la integralmente se tornaria um paradoxo pois:

O ontólogo precisa se reportar a uma prática musical efetiva para conceituar o que seria, afinal, a obra musical. Mas em sua tentativa de dar uma definição única de tudo o que este conceito denota, ele toma como um absoluto um determinado momento histórico de uma prática: a obra musical se torna, eternamente, o que ela é em um momento histórico. (CARON, 2011, p.18).

A partir de tal circularidade proposta por Caron destacamos que não há como garantir uma estabilidade da obra através do texto, assim como, a complexidade do ato performático não assegura um resultado semelhante a partitura, ou tal semelhança é, no mínimo, utópica. Segundo Costa:

Trata-se de uma ‘pretensão’ (ao invés de um fato), pois uma identidade perfeita entre partitura e resultado sonoro é, na prática, e na melhor das hipóteses, irrealizável devido à complexidade da resposta do ato performático (2017, p.3).

O posicionamento do intérprete como sujeito reproduzidor pode ser associada à lógica do comentário estabelecida por Foucault. O comentário é um procedimento de controle do discurso que “permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado” (FOUCAULT, 1999, p.25-26). De certa forma, o que a ética do intérprete reproduzidor busca é legitimar sua prática a partir de um discurso posto *a priori*. Para exemplificar, Foucault cita a prática dos Rapsodos:

Um desses modelos arcaicos nos é dado pelos grupos de rapsodos que possuíam o conhecimento dos poemas a recitar ou, eventualmente, a fazer variar e a transformar, mas esse conhecimento, embora tivesse por finalidade uma recitação de caráter ritual, era protegido, defendido e conservado em um grupo determinado (...); Entre a palavra e escuta os papéis não podiam ser trocados (1999, p.39-40).

Sob a ótica das questões debatidas aqui, a lógica do comentário deve ser abordada cuidadosamente. De fato, a prática performática não diz o texto musical, porém o intérprete utiliza-se de tal discurso para validar sua ação. Neste sentido, conceito de obra de Foucault pode ser esclarecedor: “A obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (FOUCAULT, 2008, p.27). Sob um ponto de vista das relações de poder, se considerarmos a prática interpretativa como um discurso em relação a um objeto (projeto composicional), de acordo com Foucault “cada um desses discursos, por sua vez, constituiu seu objeto e o elaborou até transformá-lo inteiramente”. (2008, p.37).

Cook propõe o conceito de obra como *script*: “uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real” (COOK, 2006, p.12). O que o autor apresenta é uma

possibilidade de investigá-la através de seus registros performáticos, mais especificamente pelas gravações. Segundo Cook “A maneira mais óbvia de se estudar música enquanto performance é, simplesmente estudar as performances que engrossam o legado das gravações (...)” (2006, p.15). Tal conceito deve ser olhado, também, com cautela: ao mesmo tempo que o autor procura emancipar a noção de obra do texto musical, a gravação pode tornar-se uma espécie de substituta, ou seja, o carácter ontológico citado por Caron a respeito do congelamento de um momento histórico voltaria a ser problemático.

Ao defendermos uma prática emancipatória do performer, devemos considerá-la como deriva: “(...) não pode ser comparada a um sistema fechado, mesmo em termos ideais. A obra é necessariamente movente” (COSTA, 2016, p.108). O conceito de obra musical que legitima o papel reprodutor do intérprete, ao contrário, parte de um pressuposto de essência ontológica. De acordo com a perspectiva de Goehr:

Esses conceitos funcionam de forma estável porque são tratados como se fossem dados e não “apenas” como conceitos que surgiram e cristalizaram-se artificialmente em uma prática. O fato de serem tratados como dados não significa que sejam. Eles tornaram-se ancorados em uma prática por meio de um tipo de permanência ficcional ou hipotética. (1992, p.104).

Antes desse viés de obra musical, os textos de Wegman (1996) e Treitler (1989) indicam uma concepção de prática significativamente diferente.

## **2. A notação musical antes da noção moderna de obra musical**

Treitler (1989) aponta que notação, em seu início, não foi uma tentativa de fixar um objeto musical, mas um guia para lembrar os cantores e instrumentistas de determinados aspectos performáticos. O autor sugere que:

(...) Nós somos levados a conclusões de que no começo da notação musical era mais uma questão de se referir a algo ou indicar algo do que representar, a referência era mais a atos de performance do que a objetos musicais. (...) O moderno conceito de “obra” como um objeto musical independente do intérprete e do ato performático não tinha lugar. (TREITLER, 1989, p.201).

Ainda assim, de acordo com Wegman “A cultura musical do século XV colocou mais significância estética no evento musical, e o ato de ouvi-lo, do que em sua notação, ou ato de lê-la” (1996, p.452-3).

Uma tentativa de estabelecer uma relação direta entre texto e fenômeno sonoro pode ser observado somente a partir do século XVI com Johannes Tinctoris. Referindo-se a este, Wegman afirma que:

Pensar na música como uma “coisa” é um paradoxo: coisas possuem permanência e extensão espacial, e para o som isso é impensável a não ser que ele fosse representado pela tinta no papel, assumindo assim substância e forma (WEGMAN, 1996, p.439).

Além disso, os ideais humanistas de integridade pessoal e fidelidade ao original passa a atribuir o fenômeno musical a um sujeito que o cria. Josquin Des Prez torna-se importante nessa transição. Se anteriormente a composição era vista como um trabalho de artesão, a partir de Josquin “Há uma evidente mudança a personalidade do artista: a obra é vista sobretudo como criação de seu autor. O compositor move-se para o primeiro plano: os cantores devem respeitar suas intenções (...)” (WEGMAN, 1996, p.468).

O século XV apresenta dois fenômenos básicos que ampara os princípios estéticos dos próximos séculos: A escritura passa a participar da obra de uma maneira importante e a autoria passa a ser um significativo critério de valor estético. Ainda sim, os textos de Wegman (1996, p.452-453) e Treitler (1989, p.201) apontam na direção de que música, nos séculos anteriores ao XVIII e XIX, era considerada mais em sua ação performática do que em sua proposição notacional.

### **3. O intérprete a partir da indeterminação**

A Partir da segunda metade do século XX, as propostas de feições indeterminadas desenvolvidas por John Cage, Christian Wolff, Earle Brown e David Tudor busca defender um processo criativo do performer. Sobre tais propostas, Costa afirma que “Não haveria nesse repertório (...) uma relação imediata entre aquilo que se propunha enquanto notação e aquilo que se apresentaria, ao final do processo, como resultado musical” (COSTA, 2016, p.43). Supostamente em tais obras, por oferecerem um território relativamente aberto para decisões do instrumentista, este poderia apresentar um processo criativo próprio. Surgem então outros problemas relativos a atuação do intérprete. Falleiros, ao se referir a proposta *Aus den Sieben Tagen* (Dos sete dias) de Stockhausen, afirma que “A idéia de Stockhausen (...) é a de evitar os procedimentos musicais convencionados, para assim, obter do intérprete, algo do mais imprevisível para a música” (2012, p.100). A consequência é decepcionante para o compositor, que acaba verificando, nos resultados das ações performáticas, o acesso do uso de

clichês e procedimentos pré-configurados. Além disso, a ideia de que o intérprete realmente possui um processo criativo é, nesse contexto, relativa. Segundo Falleiros (2012, p.153-154): “Stockhausen atuava como regente do seu grupo e mantinha o controle sobre o resultado sonoro (...) os músicos que participavam de seu grupo, constantemente recebiam instruções dele”. O que ocorre é que em propostas de feições indeterminadas, as estratégias de invariância<sup>1</sup> não são demonstradas via notacional, mas ao direcionar seus próprios performers, tais estratégias tornam-se explícitas. O mesmo problema é relatado no trabalho de Costa (2016, p.70). Referindo-se as composições indeterminadas de John Cage, o autor afirma que:

Os resultados empíricos desse tipo de proposta nos são especialmente interessantes, pois os intérpretes, uma vez libertos da função de responder de forma objetiva e inequívoca a uma partitura acabada, eram levados a reavaliar a performance, na melhor das hipóteses, problematizando a forma; na pior, negligenciando completamente a proposta, substituindo-a por clichês de improvisação que o compositor considerava intoleráveis, como está muito bem documentado. (COSTA, 2016, p.70).

#### **4. Repercussões práticas – abordagens de pesquisas e suas possíveis elucidações**

Algumas pesquisas (LÔBO, 2016; MACHADO E ISHISAKI, 2013) pretendem debater a respeito do papel do significativo do performer na obra. A abordagem colaborativa, propõe um possível vínculo entre compositor e intérprete que aparenta ter um intuito de colocar em igualdade suas atuações. Machado e Ishisaki (2013) destaca um processo colaborativo na composição da obra *Arcontes*. Parte-se de ideias técnicas/gestuais propostas pelo instrumentista para criar a forma e os planejamentos da composição. O trabalho de Lôbo (2016) aborda a performance da obra *Caminho Anacoluto II-Quasi-Vanitas* de Marcílio Onofre. O autor investiga de que maneira o trabalho colaborativo entre estes dois sujeitos podem gerar ferramentas que os auxiliem, porém Lôbo destaca que “Embora o processo de colaboração possa ajudar tanto o compositor quanto o intérprete, ele não é um fator determinante para a criação de uma obra musical” (2016, p.18). Na perspectiva colaborativa o intérprete passa a ser responsável por oferecer ao compositor os recursos técnicos de determinada idiomática musical para planejamento da composição.

Já a abordagem da pesquisa artística, presente no trabalho Domenici (2012), critica o foco dado na pesquisa em performance musical com justificativas unicamente musicológicas ou analíticas. A autora propõe uma investigação performática sob o ponto de vista tácito e explícito do intérprete. De acordo com ela:

Embora o conhecimento teórico e musicológico seja crucial para a construção da performance, este é apenas parte do processo e, sobre tudo na ação performática, tal conhecimento jamais é dissociado dos campos físico, afetivo, social e ecológico (DOMENICI, 2012, p.175).

É importante sua crítica aos discursos de autoridade presentes nas justificativas das performances, sendo tais discursos atribuídos a um compositor que se encontra distante do performer. Ao tentar re-situar seu papel Domenici busca observar a obra a partir dos conteúdos da ação performática. Segundo ela não há como o artista-pesquisador se ausentar de seu papel como sujeito criativo: “Fazer pesquisa artística implica muitas vezes no risco da exposição – não há como abordar a experiência de maneira removida, (...)” (DOMENICI, 2012, p.183).

O trabalho de Costa (2016) respalda pesquisas recentes a respeito de obra musical enquanto acontecimento sonoro. Aqui, o papel do performer é prioritário no decurso morfológico da obra. O que de fato surge a partir da emergência de uma composição são as estratégias de invariância.<sup>1</sup> Tais mecanismos atuam de modo a sugerir um território que dependerá das ações performáticas para se estabelecer. Neste sentido, se “a obra musical só existe enquanto performada e percebida por ouvintes, isto é, só existe enquanto fruto de intervenção externa (...)” (COSTA, 2016, p.108), ela não se sustenta como sistema fechado equivalente a suas estratégias de invariância. O trabalho de Costa (2016) respalda a pesquisa de Bragagnolo (2017). Aqui pretende-se abordar a ação performática como independente do projeto composicional. Ao analisar a sonoridade de uma execução da peça *Ressonâncias* de Maria Rezende, parte-se de pressupostos construídos na própria performance. Seu objetivo é:

Investigar a sonoridade enquanto construção, partindo do pressuposto de música enquanto som, entendendo que a partitura existe como elemento substancial somente a partir do momento em que passou pelos filtros do performer e se transformou, de fato em música (BRAGAGNOLO, p.223, p.2017).

Neste trabalho a autora utilizou dos registros do piano, uso de pedais e dois toques pianísticos contrastantes como os elementos performáticos escolhidos na análise da peça. Houve uma forma resultante para a ação performática, porém tal forma se deu de maneira autônoma das informações do projeto composicional. Defende-se que:

(...) corroborando com a ideia de que qualquer peça, mesmo que escrita de maneira tradicional e com estratégias de invariância elevadas, não deixa de ser um sistema aberto. Essa abertura diz respeito principalmente à performance, que é o fator

decisivo para a existência da obra enquanto acontecimento sonoro de fato (BRAGAGNOLO, p.251, 2017).

## 5. Considerações finais

Nossa reflexão nesse artigo foi baseada em uma revisão bibliográfica de abordagens teóricas e práticas recentes que se direcionam a debater uma postura emancipatória do performer. Neste sentido, os trabalhos com abordagem colaborativa não apresentam indícios de uma ação performática independente. As decisões da obra continuam sob a autoridade do compositor e a obra continua como um dado *a priori*. Se a pesquisa de Domenici (2012) abrange os aspectos exclusivamente performáticos como fatores de maior relevância para ação do performer, o trabalho de Bragagnolo (2017), embasado pelas reflexões de Costa (2016), possibilita uma emancipação de tal sujeito frente ao projeto composicional. Dessa maneira, é tensionado o acordo interpretativo entre proposta e ação e invertido sua relação de hierarquia, possibilitando ao performer uma autonomia de seu projeto artístico.

Se a noção de obra musical apresentada por Goehr (1992, p.206), também tensionada pela autora, dá suporte a posturas do intérprete como sujeito reproduzidor, por meio das reflexões sobre morfologia (CARON, 2011; COSTA, 2018) compreendemos a incoerência de uma ação performática estritamente correspondente ao projeto composicional. A obra musical, então, não se caracterizaria como um dado *a priori*, seu carácter mutável é exclusivamente limitado aos espaços geográficos e temporais. Dessa maneira, uma visão da obra musical a partir da circularidade entre morfologia e ontologia (CARON, 2011) faria mais sentido para explicar os diversos resultados musicais que encontramos nas práticas performáticas.

Então, defendemos uma concepção de obra como deriva: “A obra musical teria certa autonomia morfológica frente a seu autor e mesmo a seu projeto original, pois se adaptaria, adquirindo eventualmente formas não previstas”. (COSTA, 2016, p.103). Assim, os papéis dos sujeitos envolvidos em seu desdobramento modificam-se significativamente. O compositor lançaria determinadas estratégias que poderá ou não marcar os limites morfológicos de uma obra musical, porém: “cabe ao intérprete ocasional, mediado pelas circunstâncias, definir como se configurará seu resultado musical” (COSTA, 2016, p.155). É possível atentar-se a um afastamento de tais estratégias, a proposta do compositor seria apenas uma proposição inicial de ação em que o performer poderá se desviar ao decorrer de sua prática. Se isso ocorre, é possível compreender se o papel de intérprete ainda faz sentido em

uma ação performática emancipada, devido a isso tomamos o termo intérprete apenas em momentos em que seu papel se relacionaria a uma ética reprodutora.

Torna-se necessário relatar o limite de investigação dessa pesquisa. Nossas reflexões mencionam uma literatura que se refere, quase exclusivamente, à música de concerto (do século XIX até as práticas contemporâneas) em que o debate a respeito de obra musical, assim como a dicotomia compositor x intérprete é presente. No entanto, não podemos tomar tal debate como paradigmático em outras práticas musicais que não são mediadas pelo conceito de obra e nem por tais dicotomias. Nesse sentido o problema torna-se conceitual: investigamos as práticas nos baseando em determinados conceitos que tornam-se limitados conforme mais práticas musicais são vinculadas à estes. Se lidamos com essas dicotomias conceitualmente, é necessário uma investigação mais profunda sobre aonde poderemos chegar com elas ou se são úteis para o que queremos investigar. Apesar de não ser o objetivo desse artigo, uma discussão mais significativa a respeito das dualidades podem ter consequências importantes no debate teórico de obra musical (e seu possível território) e se faz sentido pensar o papel conceitual de intérprete a partir de uma ação performática que não se incomoda em se distanciar do projeto composicional.

### Referências:

- BRAGAGNOLO, Bibiana; GUIGE, Didier. Análise da sonoridade em Ressonancias de Maria Rezende: uma abordagem a partir da performance. *OPUS*, v.23, n.3, p.222-253, 2017.
- COSTA, Valério F. *Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. 1º Edição. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- \_\_\_\_\_, Valério F. Disparadores morfológicos como critério para análise formal. In: ANPPOM, 27º, 2017, Campinas.
- \_\_\_\_\_, Valério F. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. *DEBATES / UNIRIO*, n.21, p.155-178, 2018.
- CARON, Jean-Pierre. Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2011.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per musi – Revista acadêmica de música*, Universidade Federal de Minas Gerais, v.14, n.1, p.5-22, 2006.
- DOMENICI, Catarina. O intérprete (Re) Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para piano Expandido, Interfaces e Imagens – Centenário John Cage”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n, 2, p.171-187, 2012.
- FALLEIROS, Manuel S. *Palavras sem discurso: Estratégias criativas na livre improvisação*. São Paulo, 2012. 274 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5º Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- \_\_\_\_\_, Michel. *A arqueologia do saber*. 7º Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOEHR, Lydia; *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

ISHISAKI, Bruno Y. M; MACHADO, Marco A. C. A colaboração entre compositores e intérprete no processo criativo de *Arcontes*. *Revista do Conservatório de Música da EFPel*, Pelotas, n.6, p.71-102, 2013.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. *Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II-Quasi-Vanitas de Marcílio Onofre*. João Pessoa, 2016. 83f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

RITTERMAN, Janet. On Teaching performance. In: JOHN, Rink (Org.). *Musical Performance: a guide to understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002. Capítulo 5, p. 75 – 88.

TREITLER, Leo. The Beginnings of music-writing in the west: Historical and Semiotic aspects. *Language & Communication*. v.9, n.2/3 p.193-211, 1989.

WEGMAN, Rob C. From maker to composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500. *Journal of the American Musicological Society*, v.49, No.3, p.409-479, 1996.

## Notas

<sup>1</sup> De acordo com Costa (2016, p.80-81) “Esta poderia ser definida como o conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça”.