

O objeto da pesquisa em performance musical: entre a partitura e o ato performático

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Caio Victor de Oliveira Lemos
Instituto de Artes da UNESP

Resumo. Frequentemente, na pesquisa em performance musical, não é feita uma distinção clara sobre os alcances e limites da notação musical e do ato performático enquanto objetos distintos. Neste texto, discutiremos peculiaridades distintivas entre os dois objetos bem como a imbricada inter-relação que estabelecem, dentro do contexto da música de concerto ocidental, e apontaremos algumas consequências dessas considerações à pesquisa em performance. Para isso, a partir de Mancini (2019), e calcados na semiótica tensiva de Zilberberg, investigaremos essa relação através da dupla articulação da atividade interpretativa e persuasiva do performer e, ao final, avaliaremos brevemente o proveito da discussão para a pesquisa em performance musical.

Palavras-chave. Performance musical. Notação musical. Ato performático. Semiótica musical. Estatuto do performer.

The Research Object in Musical Performance: Between the Score and the Performance Act

Abstract. It is frequent, in musical performance research, that no clear distinction is made on the reaches and limits between musical score and the performance act. In this work, we discuss the distinctive peculiarities of both objects as well as the intertwined relation they establish within the context of Western classical music. We will then point out some consequences of this relation to research in performance. To do so, we base our investigation on Mancini (2019) and on Zilberberg's tensive model and discuss the relation between score and performance through the double articulation of the interpretative and persuasive activities of the performer and we conclude by briefly evaluating the productivity of the discussion to musical performance research.

Keywords. Musical Performance. Music Notation. Performance Act. Musical Semiotics. Performer Status.

1. Introdução

Diferentemente da notação musical, na qual predomina a fixação dos parâmetros considerados relevantes pelo compositor, as performances musicais acompanham mais 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).

Naturalmente, os processos composicionais também são dinâmicos. Todavia, se entendermos a notação musical como resultado do fazer do compositor, têm-se que ao notar

também opera-se a cristalização de certos parâmetros sonoros em detrimento de outros. Com isso, a notação não acompanhará a movência dos valores compartilhados por uma dada comunidade, que certamente influenciaram a composição no passado e que incidirão nas performances futuras da obra. Em outras palavras, o que queremos deixar sublinhado aqui é que, apesar da inter-relação existente entre a notação e sua realização, trata-se de objetos distintos. Como mostramos em nossa dissertação:

O enunciado do compositor é a partitura, portanto, é o sujeito da enunciação desse enunciado, enquanto o enunciado do intérprete musical é a realização musical, assim, é o sujeito responsável por esse outro ato de linguagem. O fazer do intérprete pressupõe a leitura do enunciado do compositor, porém, são vozes de sujeitos distintos que se manifestam igualmente por meios distintos. Isto é, são enunciados diversos que, logicamente, possuem categorias enunciativas também distintas. (LEMOS, 2017, p. 69-70)

É importante que tracemos a distinção entre esses dois objetos mostrando suas características, limites, categorias, diferenças, etc., o que não significa negar, no que diz respeito à música de concerto ocidental, a inter-relação que possuem, assim como considerar a pertinência de outros elementos também correlacionados com o ato performático (ambiente, situação, instrumento, etc). Todavia, essa ressalva é feita aqui visto que a pesquisa em performance, apesar de recente no meio acadêmico, possui já um histórico de confusão entre os termos, e, em alguns casos, tem-se ainda a perpetuação de uma ideologia em torno da partitura que foi fortemente estabelecida no início do século XX. Contudo, após tantos trabalhos que se debruçaram sobre a música enquanto ato performático, por autores como, por exemplo, John Rink (2013), Nicholas Cook (2006), Catarina Domenici (2012), Almeida (2011), entre tantos outros, fica insustentável, nos dias de hoje, perpetuar esse equívoco na distinção dos objetos.

Assim, John Rink em seu texto *Análise e (ou?) Performance*, após iniciar a discussão sobre os termos apresentados no título de seu trabalho, expõem cinco princípios norteadores para sua discussão, sendo que um deles ilustra e sintetiza muito bem a questão debatida até aqui, a saber, “A partitura não é a ‘música’; a ‘música’ não se restringe à partitura” (RINK, 2013, p. 25). Assim, a partitura funciona como um filtro onde os elementos considerados relevantes pelo compositor são selecionados e os contingentes descartados, ou seja, a partitura não se propõe a prescrever um evento sonoro/visual plenamente articulado em todos os seus detalhes (MAMMI, 1999). Almeida vai ainda mais longe ao dizer que são

justamente nesses elementos, que escapam à partitura, que surgem “as atribuições mais preciosas” na realização musical

É justamente da precariedade da notação musical, de seu caráter sumário, que emergem as atribuições mais preciosas da interpretação e performance musical, concorrentes ao preenchimento e adensamento daquilo que a notação segmenta. (ALMEIDA, 2011, p. 66)

É significativo ressaltar que mesmo os elementos considerados pertinentes e selecionados na notação pelo compositor, apesar do caráter estático do suporte (notação) e a despeito de todas a variabilidade imponderável inerente à situação de performance, também se presta a múltiplos modos de leitura que, como já dissemos acima, estão em constante movimento e transformação. Sobre isso, Zampronha argumenta que “o signo [aqui entendido como a notação] não existe enquanto entidade independente e estável, ele é o próprio processo dinâmico de representação” (ZAMPRONHA *apud* ALMEIDA, 2011, p. 69). Com isso, o próprio processo de leitura e interpretação da notação também se apresenta como dinâmico e movente, refletindo valores tanto do sujeito como de seu contexto sociocultural. Almeida ilustra esse processo da seguinte maneira:

Toda obra, independentemente de sua data de composição, possui uma contemporaneidade. Isto porque a obra é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance. É, portanto, uma contemporaneidade que se funda na contemporaneidade do intérprete, na contemporaneidade do ouvinte e na contemporaneidade do contexto atual que preserva a relevância artística da obra e de sua performance hoje. (ALMEIDA, 2011, p. 69)

O autor ainda adverte para o risco de tomar-se uma visão superficial sobre essa imbricada relação entre notação e performance ao postular a partitura como elemento estável e a performance como instável. Como vimos pela citação acima, a partitura mostra-se também instável ao possibilitar modos de leitura que seguem em constante mudança. Da mesma maneira, a performance pode apresentar-se como segundo texto com pretensão de “fixar” os elementos não prescritos na partitura.

São exemplos os exageros das chamadas tradições ou escolas interpretativas, as quais apregoam maneiras supostamente corretas de se interpretar este ou aquele compositor, e buscam a restrição – e não a potencialização – das multiplicidades de interpretação, tendo como efeito questionável a fixação de verdadeiros maneirismos interpretativos. (ALMEIDA, 2011, p. 70)

Neste texto, interessa então entender a natureza de cada um desses objetos – partitura e performance –, considerando seus atores, categorias, movimentos e demais elementos envolvidos, bem como explicitar a inter-relação entre os dois, sob o risco de perpetuarem-se na pesquisa em performance equívocos teórico-metodológicos, como: (i) atribuir à partitura a capacidade de prescrever todos os elementos presentes no ato performático, isto é, tratando o ato performático como algo excedente; (ii) negar a materialidade do ato performático, como se fossem equivalentes os modos de fruição do objeto notado e da realização musical; (iii) impor um estatuto hierarquizado entre os atores da cena performática (compositor, performer e ouvinte/espectador); (iv) desconsiderar elementos para além dos sons musicais presentes no ato performático, tanto sonoros quanto visuais.

2. Inter-relação entre partitura e performance

Como vimos até aqui, a partitura e a performance são objetos distintos que partem de enunciações também distintas estando, no entanto, estreitamente interligados. A notação feita pelo compositor visa a performance; enquanto o performer, em sua realização, parte da partitura como texto-base. Andrew Benjamin faz elaboração semelhante sobre a poesia onde diz sobre “a presença do texto... dentro da performance, mas igualmente a presença da performance dentro do texto” (*apud* COOK, 2006, p. 14). A seguir, vamos aprofundar a discussão em torno dessa imbricada relação entre partitura e performance musical.

Em nossa dissertação (LE MOS, 2017), com o intuito de investigar o estatuto do performer, empreendemos discussão parecida ao elencarmos alguns dos principais termos utilizados para descrever sua atividade, tratando indiretamente também questões sobre a inter-relação partitura/performance. Dessa forma, após contrastar definições como *reprodutor*, *recriador*, *tradutor*, entre outras, com o objetivo de descrever a atividade do intérprete, constatamos que tais definições mostram-se muitas vezes pertinentes ao debate, todavia, dentro de um âmbito teórico sem valor operacional.

Assim, investigamos a atividade do performer a partir da perspectiva enunciativa, estabelecendo suas categorias e utilizando a semiótica discursiva enquanto arcabouço teórico-metodológico, e demonstramos que, enquanto enunciador o performer é, conseqüentemente, também um criador. Mancini faz formulação muito parecida sobre o tradutor, utilizando como base epistemológica a semiótica tensiva, ao dizer que “o percurso de criação do tradutor, mesmo que conte com guias mais definidas, não deixa de ser um ato de enunciação, um ato de criação, portanto” (MANCINI, 2020, p. 20). No mesmo texto, a autora faz investigação muito pertinente sobre tradução e adaptação intersemiótica, sendo que muitas das considerações e apontamentos

são diretamente aplicáveis e abrem perspectivas significativas para nossa discussão, isto é, a inter-relação entre partitura e performance, bem como sobre os fazeres do compositor e do performer. É relevante que Mancini aponta caminhos para operacionalizar as problemáticas apontadas, ou seja, apresenta modelo teórico-metodológico para proceder com a problemática apresentada. Vamos então retomar e discutir alguns dos pontos desse texto, intitulado “A tradução enquanto processo”, cotejando com considerações feitas por autores da área musical enquanto postulação teórica.

Acreditamos que a primeira questão já foi suficientemente debatida até aqui, isto é, conceituar a partitura e a performance como objetos distintos que se implicam mutuamente e, com isso, considerar que compositor e performer são enunciadores diferentes de enunciados também distintos. Para citar Cook, “há a arte do compositor e há a arte do performer” (COOK, 2006, p. 10). Entretanto, o lugar do performer conjuga duas modalidades, a interpretação da partitura e a própria realização musical, isto é, olha para um texto visando outro. Considerando esse entre-lugar do intérprete musical, Mancini, ao descrever a dupla articulação de modalidades do fazer tradutório, parece descrever assertivamente também o fazer do performer. Nas palavras da autora, esse lugar “faz com que o fazer tradutório seja, em si, um termo complexo que congrega e complexifica duas modalidades do fazer: o fazer interpretativo e o fazer persuasivo” (MANCINI, 2020, p. 19). Dessa forma, a autora continua:

O papel do tradutor [e nós diríamos: do performer] se constitui, portanto, entre esses dois fazeres que tensionados estabelecem o fluxo de criação que, se por um lado, mantém a autonomia do ato enunciativo, por outro, determina a operação das escolhas que o tradutor faz dos elementos do texto de partida a serem recriados sob novas coerções. (*Ibid.*)

Percebe-se então que mais que uma inter-relação entre notação e performance, onde um termo pode implicar em maior ou menor grau no outro, têm-se uma efetiva interdependência entre ambos. Do ponto de vista da fruição estética, não faz sentido tratar um sem considerar o outro. Assim, se, como aponta Nogueira, “a partitura [...] não é um texto-objeto poético pronto para ser fruído no seu próprio modo de existência” (NOGUEIRA, 1999, p. 65), do mesmo modo, apesar da relação entre audiência/enunciatário e performer/enunciador que se estabelece na realização musical, é inegável que sua enunciação se ancora em um texto-base (a partitura): fator de extrema relevância para a própria construção de sentidos, não só pelo mérito do compositor de ter escrito a obra, mas também pelas relações que a partir daí se farão. Em outras palavras, ao relacionarmos um compositor a uma obra estamos também associando esse enunciado a outros enunciados, compositores, obras, contextos, etc.; significa estabelecer uma relação de diálogo com outras referências.

Com isso, temos uma relação bem específica na performance musical apesar de muitos pontos de contato com o processo tradutório, como vimos acima a partir de Mancini. Isso porque diferentemente do processo tradutório, onde o texto-base para a tradução já possui

uma independência enunciativa enquanto objeto de fruição estética, como a tradução de um poema de uma língua à outra por exemplo, na performance, a notação musical não goza do mesmo estatuto, reiterando a citação de Nogueira, quando diz que a notação musical não é um texto-objeto pronto para ser fruído no seu próprio modo de existência (NOGUEIRA, 1999, p. 65). Nem tampouco trata-se de uma adaptação, como a partir de um livro fazer um filme, visto que a partitura prescreve elementos que o compositor deseja presentes na performance (como altura, ritmo, andamento, por exemplo), ou seja, a partitura visa a performance. Cabe ao *intérprete interpretá-los* e não adaptá-los. Isto faz com que a partitura e a performance sejam enunciados ainda mais irmanados do que os objetos envolvidos no processo tradutório e no processo adaptativo.

O performer, então, dentro de seu fazer complexo (interpretativo e persuasivo) interpretará o projeto enunciativo do texto-base (partitura) e traçará suas próprias estratégias persuasivas (visando sua audiência) considerando as coerções e também possibilidades inerentes à realização musical, levando também em consideração o contexto pretendido, como sala, público, situação, etc. Assim, o performer se coloca, como o tradutor de Mancini, “na posição de um Janus que deve tirar da sua interpretação da obra de partida as escolhas que darão forma à obra de chegada.” (MANCINI, 2020, p. 17).

O performer em seu processo interpretativo pode conceber/interpretar o projeto enunciativo original (partitura) a partir de diversos modos de leitura e tem à disposição também um grande número de recursos para evidenciar a sua concepção do texto notado em sua realização musical. Em outras palavras, em um primeiro momento irá entrever o que Mancini descreve como o arco tensivo da obra. Nas palavras da autora:

O arco tensivo é o desenho da interface sensível de uma obra, um perfil que se constrói a partir da alternância entre momentos de impacto (mais fortes ou mais tênues) e momentos brandos (em graus de atonia), isto é, entre saliências (acentos) e “passâncias” (inacentos), que se alternam em ascendências e descendências de maior ou menor grau. (MANCINI, 2020, p. 25)

Na citação acima, a autora descreve o arco tensivo a partir de conceitos advindos da perspectiva tensiva de Zilberberg. Dada a generalidade dos conceitos da semiótica tensiva, abre-se a possibilidade de aplicação em qualquer ato enunciativo, não apenas o exclusivamente musical. Todavia, muitos desses conceitos são inclusive emprestados da área musical o que facilita sua adaptação e aplicação dentro da pesquisa em música. Como aponta Tatit (1998), o entendimento e aplicação dos termos apresentados na teoria de Zilberberg na área musical se dá quase que prontamente:

a semiótica tensiva, ao incorporar grandezas contínuas, tornou possível uma espécie de “musicalização da semiótica”, não somente pelo fato de possibilitar a análise de componentes fundamentais à linguagem musical, mas também por trazer à luz o quanto todas as linguagens têm um pouco daquilo que na música reconhecemos de imediato, como o componente rítmico, as variações de andamento, a produção da espera e da surpresa, acelerações e desacelerações, e a propagação das intensidades. (CÉSAR, 2012, p. 6-7)

Assim, retomando a proposta de Mancini sobre o arco tensivo, o que o performer buscará ali são elementos como forma musical, ponto(s) culminante(s) da obra, contraste de partes, entendimento fraseológico, motivos redundantes, entre inúmeros outros. Após analisar esses elementos e considerar os níveis de pertinência de cada um deles em sua leitura/interpretação, o performer agora traçará estratégias para enfatizar os elementos citados em sua performance a partir dos recursos que tem à sua disposição na hora da performance, como por exemplo contrastes dinâmicos, mudanças de timbre, concepção do(s) andamento(s), utilização de agógica, etc.

Vale ressaltar que esse processo de leitura/interpretação do texto, geralmente, permite muitas isotopias, modos de leitura. Contudo, isso não significa que qualquer leitura seja possível. Sobre isso, Zampronha na esteira de Peirce diz: “o sentido musical de uma obra é construído indutivamente na relação entre as múltiplas possibilidades de entendimentos que a obra possui e entendimentos singulares realizados individualmente pelos ouvintes” (ZAMPRONHA, 2004, p. 75) e mais adiante diz sobre o suporte, ou enunciado como vimos apresentando neste texto, isto é, a parte material a que se tem acesso, “ao mesmo tempo em que possibilita a realização de certas conexões, impossibilita outras” (Ibid., p. 79). Em consonância com pensamento de Zampronha, Eco elabora ideia muito semelhante:

Um texto ‘aberto’ continua, ainda assim, sendo um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. [...] Mas um texto é um organismo, um sistema de relações internas que atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras. (ECO *apud* MANCINI, p. 30)

Nesse ponto da discussão, percebe-se que algumas noções frequentemente discutidas na área musical, como fidelidade ao compositor (lê-se fidelidade a partitura) ou livre execução do intérprete (ABDO, 2000), configuram-se mais como efeitos de sentido possíveis, dentro de um continuum de possibilidades, do que polos extremos e excludentes em que o performer precise se ancorar como cavalo de batalha. A noção de fidelidade, por exemplo, está totalmente imbuída de escolhas subjetivas, como nos aponta Arrojo:

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, aquilo que consideramos constituirlo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já dissemos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (ARROJO *apud* MANCINI, p. 18)

Esses efeitos de sentido encontram ancoragem analítica na semiótica tensiva proposta por Zilberberg, como aponta Mancini. Assim, como indica a autora, sobre o exposto acima, “a noção de fidelidade, pensada a partir de um escalonamento de identidades, pode variar no continuum entre forte e tênue, também desafiando o binarismo no qual se assenta” (MANCINI, 2020, p.31).

Nessa mesma perspectiva, noções como visibilidade ou invisibilidade do performer não descrevem características inerentes ao sujeito mas sim apresentam pontos extremos dentro de estratégias discursivas a disposição do intérprete em sua realização musical, como mostramos em nossa dissertação (LE MOS, 2017) ao compararmos duas performance com diferentes intérpretes executando a mesma obra. Assim, em uma mesma peça o performer pode inclusive se valer das duas possibilidades, ora evidenciando as marcas que salientem a presença do enunciador, ora apagando essas mesmas marcas e, com isso, dando efeito de objetividade à obra, como se ela se explicasse por si só.

4. Considerações finais

Ao traçarmos distinções entre o objeto graficamente notado (partitura) e o objeto realizado (performance), vimos que na partitura, o pesquisador direciona-se à condição de um devir performático, isto é, escapa-lhe a materialidade sonora situada contextualmente e todas as outras condições inerentes ao ato performático. Da mesma forma, tomar a performance musical como objeto, coloca a realização em relação ao texto-base que lhe serviu de suporte interpretativo. Assim, ao traçar a atividade do performer aliado a dois fazeres, interpretativo e persuasivo, vimos mais que uma inter-relação: notação e performance apresentam-se como interdependentes no contexto da música de concerto ocidental. No entanto, a depender da problemática da pesquisa musical, o enfoque pode residir mais em um que no outro. Ainda assim, é importante estabelecer claramente seus alcances e limites, bem como a condição de interdependência que estabelecem, sob o risco de perpetuar-se na pesquisa equívocos de abordagem teórico-metodológica.

Referências

- ABDO, Sandra Neves. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica.” Per Musi: Revista de Performance Musical, vol. 1, 16–24, 2000. Belo Horizonte. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf Acesso em: 31 maio 2021.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. “Por uma visão da música como performance.” Opus, vol. 17(2), 63–76, 2011. Porto Alegre. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201/181> Acesso em: 31 maio 2021.
- 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, 139-173, 1993.
- CÉSAR, Marina Maluli. *O tempo na interpretação musical: uma escuta tensiva*. 117 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). FFLCH, Universidade de São Paulo, 2012
- COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance.” Per Musi: Revista de Performance Musical, (14), 5–22, 2006. Tradução Fausto Bórem, Belo Horizonte. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf Acesso em: 31 maio 2021.

- DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. *Anais do II SIMPOM 2012* — Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, vol. 1, p. 169–182. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012b. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2608/1936> Acesso em: 25 jun. 2021.
- LEMOS, Caio Victor de Oliveira. O Estatuto Enunciativo do Intérprete Violonista. São Paulo, 2017. 134f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/151465/le-mos_cvo_me_ia.pdf Acesso em 14 set. 2021.
- MAMMI, Lorenzo. *A notação gregoriana: Gênese e significado*. Revista Música, vol. 9/10, 21–51, 1998/1999. São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749/64619> Acesso: 24 jun. 2021.
- MANCINI, Renata. A Tradução enquanto Processo. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, nº 3, p. 14-33, set-dez, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p14> Acesso em: 31 maio 2021.
- NOGUEIRA, Marcos. Condições de interpretação musical. *Debates*, (3), 57–80, 1999. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4163/3809> Acesso em: 31 maio 2021.
- RINK, John. Análise e (ou?) Performance. In: CHUEKE, Zélia (Org.). *Leitura Escuta e Interpretação*. Org. e tradução. Curitiba: UFPR, 2013. 17 – 48.
- TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. Annablume. 1998.
- 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. 75 – 84.