

Limiares de erro no atendimento das demandas da obra: uma análise da performance do *Ícone* de Jean-Pierre Caron

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance

Valério Fiel da Costa
UFPB

fielacosta2@gmail.com

Resumo. O presente trabalho é uma reflexão sobre os limites formais do atendimento a demandas da obra musical quando esta se apresenta relativamente aberta. Apresentamos a noção de limite de tolerância morfológica compreendendo que a performance que se orienta pela observância das demandas da obra assim o faz de forma tanto objetiva (partitura) quanto subjetiva (contexto). Para ilustrar o funcionamento de tal processo, apresentaremos um estudo de caso: uma análise da performance da peça para orquestra *Ícone* de Jean-Pierre Caron, pelo grupo paraibano Artesanato Furioso e dos debates entre o compositor e o diretor do grupo a respeito da aparente trivialização as regras da partitura. Concluimos defendendo uma postura ativa e criativa, ao mesmo tempo disciplinada do ato performático capaz de, no atendimento estrito às demandas da partitura, assumir um projeto artístico próprio e contundente.

Palavras-chave. Artesanato furioso, Performance ativa, Tolerância morfológica, Forma aberta.

Title. Thresholds of Error in Responding the Demands of the Work: an Analysis of the Performance of Jean-Pierre Caron's *Ícone*.

Abstract. The present work is a reflection on the formal limits of fulfilling the demands of the musical work when it is relatively open. We present the notion of morphological tolerance limit understanding that the performance that is guided by the observance of the demands of the work does so both objectively (score) and subjectively (context). To illustrate the functioning of such a process, we will present a case study: an analysis of the performance of the orchestral piece *Ícone* by Jean-Pierre Caron, by the Paraíba group Artesanato Furioso and the debates between the composer and the director of the group regarding the apparent trivialization of the rules of the score. We conclude by defending an active and creative posture, at the same time disciplined of the performative act capable of, in strict compliance with the demands of the score, assuming its own and forceful artistic project.

Keywords. Artesanato furioso, Active performance, Morphologic tolerance, Open form.

Introdução

Pensamos que o debate sobre a forma no ambiente da Obra musical, entendida como algo original, repetível e discreto,¹ deveria ampliar-se para alcançar casos intermediários entre esta e a hipótese de “abertura total” proposta, por exemplo, pela improvisação livre ou fenômenos correlatos. Postulamos que a dicotomia da obra musical “fechada OU aberta”, tendo a partitura como mediação causal entre algo planejado e algo a se manifestar, apresenta uma dificuldade na medida em que, ao considerarmos o modo como se dá a ação performática no tempo e no espaço (portanto em termos de acontecimento), não é possível conceber uma proposta absolutamente repetível ou que atenda a um critério de perfeita conformidade entre texto e resultado sonoro. Por outro lado, uma abertura máxima, que prescindiria de qualquer menção a objetos repetíveis ou idiosincrasias de contexto, também apresentaria suas dificuldades, pois, na prática, estas acabariam servindo como itens morfológicamente relevantes, contribuindo para a sua caracterização formal.

Ao postular tanto a perfeita conformidade texto-resultado quanto a plena imprevisibilidade do ato livre improvisatório, como características plausíveis do fenômeno musical, somos levados a desconsiderar a complexidade do ato performático em si na sua deriva morfológica típica: por um lado impondo ao contexto, no caso de propostas de definição formal de pretensão teleonômica,² todo tipo de flutuação formal derivada das particularidades da ação performática: perfil dos participantes, características técnicas do local de performance, propostas *ad hoc*, “falhas”, flutuações na escuta, etc; por outro lado, mesmo em propostas onde deliberadamente se evita a menção a qualquer normatividade ou planejamento prévio, acabam emergindo resultados característicos do contexto performático que funcionam, na prática, como fatores de invariância.

¹ A filósofa da música Lydia Goehr, no seu livro *Imaginary Museum of Musical Works* entende Obra musical como: “o uso de material musical resultando em unidades de pertença pessoal completas, discretas, originais e fixas (GOEHR: 1992, p. 206). Algo a princípio sem precedentes, concebido por um autor, que é diferente de outras entidades de mesma ordem e que pode e deve se manifestar sempre da mesma forma quando executada.

² De telos = origem + nomos = lei: “lei de origem” ou “projeto original”. A partitura tradicional considerando que: “tal formato está apoiado na ideia de que o texto musical contém em si, a obra, nos seus mínimos detalhes. 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” (FIEL DA COSTA, 2017, p3).

Se é possível conjecturar a “abertura” na proposição invariável e “invariância” na proposição aberta, é forçoso considerar que a obra musical se expressaria, na prática, em termos de um equilíbrio instável entre norma e liberdade, mesmo quando uma expectativa morfológica recaí sobre uma dessas tendências, mesmo que haja ênfase na abertura ou no fechamento. Poderíamos falar numa *pretensão de abertura*, ou numa *pretensão de fechamento* antes de concluir por uma ou por outra, portanto.

Uma abordagem analítica que vise abarcar o fenômeno musical como um todo; em outras palavras, que considere o fenômeno musical em termos de seu acontecimento, poderia servir como ferramenta útil para o enfrentamento do problema da definição do objeto a abordar diante de uma manifestação musical qualquer. É a partir de tal ponto de vista que propomos, no presente artigo, realizar um estudo de caso com foco na realização de uma partitura de caráter instrucional (ou textual), aparentemente aberta, numa situação de performance específica. Esperamos colher de tal empreitada algumas reflexões pertinentes a respeito dos limites da noção de obra musical levando em consideração a ação performática, o contexto e suas idiossincrasias.

Tolerância Morfológica e Veículos Poiéticos

Já vimos há algum tempo discutindo o status morfológico da obra musical em termos de uma rede de aproximações em torno de um *nexo*. Tal abordagem parte do pressuposto de que, ao orientar-se pela partitura, o intérprete busca satisfazer uma demanda e, via de regra, acaba produzindo (ou deveria produzir) algo cuja compatibilidade com o projeto original seria tanto objetiva – o vínculo morfológico direto entre proposta (partitura) e resultado – quanto subjetiva, dependente do hábito de fruição do contexto, onde sujeitos orientados por uma expectativa quanto àquilo que deveria soar, avaliam o quanto determinada proposta se mantém dentro de um limiar morfológico aceitável, uma espécie de “limiar de erro”, que o intérprete se esforçaria para não ultrapassar (FIEL DA COSTA, 2016).

Assim, o mote de aferimento de que o ato performativo foi exitoso, do ponto de vista do atendimento às demandas da obra, não seria a perfeita compatibilidade entre dado partitural e resultado sonoro, mas resultados que se apresentam dentro de uma região de tolerância morfológica, em torno de objetos ideais. A ação performática deveria sua complexidade, sua possibilidade de se reconfigurar, de manifestar um projeto artístico, sem abandonar o compromisso com uma forma pré definida, a essa região de tolerância morfológica inerente ao

processo de manifestação da obra no tempo e no espaço. A partitura funcionaria aqui, portanto, como um disparador, como um estímulo inicial para se produzir a obra, cuja manifestação sonora no mundo seria constantemente modelada e remodelada pela ação performática, produzindo um rastro morfológico capaz de permitir a emergência de itens invariantes.

Como a emergência de tais itens invariantes independe da presença da partitura, como ocorre, por exemplo, em inúmeros contextos de transmissão oral ou de improvisação, abre-se a possibilidade de se conceber um projeto morfológico independentemente do formato ou abertura de sua proposição inicial (de sua eventual partitura ou projeto). O modo como “o mundo” expressa sonoramente determinada proposta substitui aqui a menção a uma origem ideal, fixa e obrigatória.

Se a obra musical permite tal flexibilização, se é possível satisfazer suas demandas sem prejuízo da manifestação de um projeto performático local, então o intérprete, interessado em exercer certa liberdade no manejo da obra, deve colocar como demanda importante o cuidado com um certo limiar morfológico a partir do qual a descaracterização das demandas do projeto original poderia comprometer o projeto em si. Se decido performar determinado projeto, mais do que simplesmente me perguntar sobre a partitura e seu vínculo imediato com um resultado, convém compreender os limites morfológicos que satisfazem o projeto como um todo, de modo a abrir espaço para a eventual manifestação de soluções performativas contextuais interessantes. Tal abordagem propõe a obra musical em termos de um *veículo poiético*, ou seja, um suporte predefinido, morfológicamente orientado, a partir do qual se pode criar alguma coisa própria, em ato. Em outras palavras, a obra enquanto algo a ser usado como base para a aplicação de um projeto artístico do performer.

É preciso dizer isso, colocar as coisas nesses termos, pois eventuais objeções são frequentes, uma vez que vivenciamos uma *práxis* performativa na qual, via de regra, se busca preservar tanto quanto possível a integridade morfológica das obras musicais, sobretudo quando nos referimos à tradição ocidental clássica. Tal abordagem muitas vezes surge como algo incontornável e, de fato, ao darmos relevo a uma perspectiva que visa a obra enquanto *meio* para atingir um fim (o acontecimento musical, no caso), pode-se perguntar: se o intuito é a descaracterização formal de uma proposta original, então porque lançar mão da mesma e não de qualquer outra, ou mesmo de nenhuma, visto que a intenção é flagrantemente autoral ou arbitrária? A ideia de margem de tolerância morfológica vem aqui em socorro da integridade da obra, propondo uma atualização na definição se seus contornos formais. Em outras palavras,

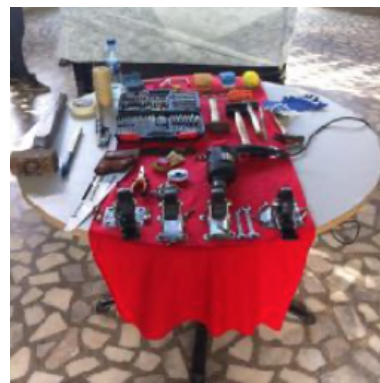
é possível dizer a obra, de maneira inovadora, através do prisma de uma ação performática ativa e criativa, sem que com isso se sacrifique o projeto original ou mesmo sua morfologia.

No presente trabalho vamos analisar um caso de interpretação de obra musical de caráter textual, de morfologia relativamente fixa, realizado fora do âmbito de influência direta do compositor por um grupo de intérpretes engajados no trabalho de leitura ativa e criativa da obra musical. Vamos também dar relevo ao debate subsequente a respeito dos resultados, entre o diretor da performance em questão e o compositor, uma vez que houve discordância entre suas visões.

Ícones: Iconoclastia, Iconoplasma e o Ícone de Jean-Pierre Caron.

A performance em questão se deu na tarde de 12 de agosto de 2016 na Capela Ecumênica da UFPB, quando músicos (alunos de graduação e mestrado) vinculados ao Projeto de pesquisa em performance e criação musical Artesanato Furioso, vinculado ao Programa de Pós Graduação em Música – PPGM/UFPB, destruíram, em performance, o madeirame de um piano de armário (Figura 01) usando ferramentas tais como marretas, martelos, chaves de fenda, furadeira, etc. (Figura 02).

Figuras 01 e 02 – Piano de armário e ferramentas usadas durante a performance de *Ícones*. Em primeiro plano, as 4 rodas que foram instaladas na traseira do instrumento.

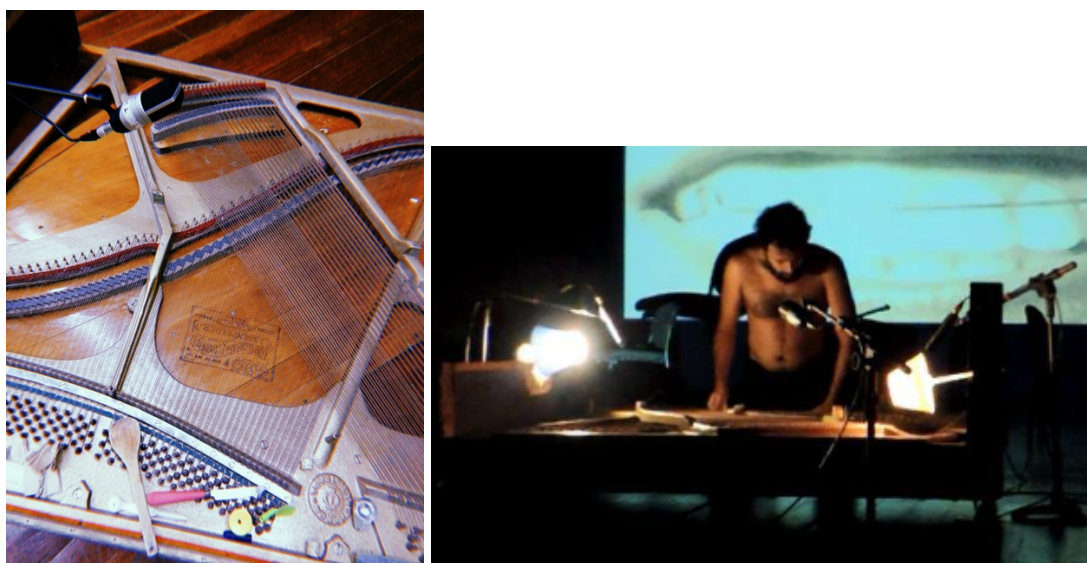


(fonte: acervo do autor)

Esta performance se chamou: *Ícones: Iconoclastia, Iconoplasma e o Ícone de Jean-Pierre Caron*. O “ícone” em questão seria o próprio piano: instrumento consagrado pela tradição musical europeia; o ato de “iconoclastia”: a destruição violenta de seu madeirame expondo suas cordas; a “iconoplasma” (a criação de um novo ícone), se deu pela transformação

do piano vertical (de armário), num *string piano*³ horizontal, com a instalação de rodas na traseira do instrumento (Figuras 03 e 04). A metáfora: libertar o instrumento *belo* que estava aprisionado pelo corpo inerte e *feio* de um piano velho que tinha sido jogado como lixo no corredor do Departamento de Música: uma crisálida que libera uma borboleta, mediante um ato de violência calculada. Uma espécie de parto por via cesariana.

Fig. 03 e 04 – *String piano* em situação de concerto (21/11/2018) e imagem da performance da peça *Berenice* de Nyka Barros com o percussionista CH Malves (17/08/2016). Ambas na Sala Radegundis Feitosa da UFPB.



(fonte: acervo do autor)

Maiores detalhes sobre a performance em si, sua preparação e logística, podem ser encontrados no trabalho do pesquisador paraibano Daniel Luna (2021).⁴ Como dito, o processo consistiu na transformação, em performance, de um piano de armário, totalmente inoperante, num *string piano* perfeitamente funcional. Assim que a fase de desbaste do madeirame foi concluída e as rodas devidamente instaladas, o piano foi cuidadosamente colocado na posição horizontal e, como forma de batismo do novo instrumento, o grupo passou a executar a peça do compositor carioca Jean-Pierre Caron: *Ícone* (2006). A partitura de *Ícone*, apesar de

³ O piano executado diretamente nas suas cordas se tornou célebre através do trabalho do compositor estadunidense Henry Cowell em peças como *The Banshee* (1912). No caso em questão, com a retirada das teclas, martelos e da madeira expondo as cordas, foi criado um *string piano* “*strito sensu*”.

⁴ Em MENEZES, D. L. “O Projeto Artístico do Artesanato Furioso: uma proposta de estudo da morfologia musical por meio do processo performático”. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/22336>.

instrucional, indica diretamente aquilo que deve ocorrer, como os intérpretes devem proceder e como deve soar o resultado: Figura 05.

Figura 05 – Instruções para a performance da peça *Ícone* (2006-2009) de Jean-Pierre Caron

Ícone, para orquestra

partituras:
– Saturar um espaço sonoro dado.

comentários à partitura

1. Entende-se por espaço sonoro qualquer intervalo delimitado por uma frequência x e uma outra frequência mais alta ou mais baixa.

O espaço sonoro em questão deve ser previamente selecionado levando em consideração as extensões dos instrumentos que compõem a orquestra.

2. A ordem "saturar" deve ser entendida como uma tentativa de ocupar todas as frequências encerradas entre os limites pré-estabelecidos (agudo e grave). Para favorecer a execução desta ordem, os instrumentos utilizados na orquestra devem ser, em sua maioria, passíveis de emissão de microintervalos.

2.1. Os músicos devem ouvir a textura que está soando, procurando preencher espaços vazios nesta, ou seja, espaços que não estejam já ocupados por um som. As frequências propostas pelos instrumentos devem ser sustentadas por períodos mais ou menos longos, após os quais ele poderá trocar de nota, sempre obedecendo à lógica enunciada acima.

3. A ordem proposta na partitura é de realização impossível. O espaço musical compreendido dentro de um intervalo frequencial pode sempre ser dividido, acarretando a existência de novos espaços vazios:

O espaço não pode ser saturado.

Do ponto de vista do músico executante, a obra deve ser uma experiência desta impossibilidade. Do ponto de vista do ouvinte, um cluster de longa duração com trocas timbrísticas internas.

A obra deve durar o suficiente.

2006/2009

Fonte: acervo do autor

O *Ícone* é uma peça relativamente bem conhecida no meio da música experimental do eixo Rio-São Paulo e já teve diversas apresentações em mostras e festivais da área, nas quais o autor esteve presente dirigindo e participando da execução. A instrução em si propõe um dilema morfológico: inicia com uma demanda objetiva: "Saturar um espaço sonoro dado" e conclui alertando o leitor sobre a impossibilidade de realizar tal empreitada: "O espaço [sonoro] não pode ser saturado". Mais do que um efeito paradoxal ou recurso conceitual, a peça de Caron propõe uma performance que, na medida em que se busca um resultado inalcançável, porque "o espaço musical compreendido dentro de um intervalo frequencial pode sempre ser dividido"

(CARON, 2009), acaba por deixar atrás de si um resultado sonoro que só poderia ser obtido devido à observância estrita às regras do texto. Ao tentar preencher os espaços vazios dentro da massa sonora ativada, os músicos acabarão produzindo como resultado relativamente invariável, um “cluster de longa duração com trocas timbrísticas internas” (Idem, ibidem). O autor também recomenda, na sua instrução 1, que a tessitura geral do grupo instrumental seja usada como limite frequencial para a execução da peça. A performance pode ser realizada por qualquer grupo instrumental, por instrumentos eletrônicos e mesmo sons gravados.⁵ Desse modo, a configuração instrumental do contexto acaba modulando o resultado geral de cada performance no que diz respeito à sua fatura espectral: uma versão envolvendo instrumentos de sopro de metal, ou cordas friccionadas, ou sons eletrônicos, ou vozes, etc. terá uma fatura específica, porém, sem necessariamente abandonar ou relativizar o comportamento morfológico típico da proposta. Para que o resultado seja mais próximo possível de um ideal de densidade sonora, o autor demanda ainda, na instrução 2, a presença de instrumentos “passíveis de realizar microintervalos” (CARON, 2009).

O autor enfatiza na instrução de *Ícone* que esta seria uma peça para orquestra. Obviamente o conceito de orquestra aqui não deve se confundir com o formato europeu de grande formação instrumental, mas qualquer grupo formado por vários instrumentos capazes de produzir os resultados sonoros demandados pela instrução principal. De qualquer modo, a realização desta peça por um grupo tangendo e friccionando as cordas de um piano demandaria alguma adaptação.

Ícone para *string piano*

O *string piano* é um instrumento de sons discretos (cordas tensas) como uma harpa ou saltério: não é possível acessar frequências intermediárias entre as cordas apenas articulando-as. Estas devem ser tangidas ou percutidas para vibrar e isso implica em interrupções frequentes do fluxo sonoro. Tal efeito não é absolutamente contraditório com as instruções da peça, mas compromete a ideia de fluxo e a exigência de que as trocas entre frequências se deem após longa sustentação das notas (instrução 2.1). No intuito de realizar a peça da melhor forma possível, considerando a especificidade do suporte instrumental disponível, o grupo Artesanato Furioso elaborou uma estratégia de densificação sonora baseada 1) na execução do *string piano* por um

⁵ Como ocorreu na versão *Ícone sobre Ícone* (ENCUN Campinas) <https://soundcloud.com/j-p-caron>, onde a gravação de uma versão antiga da peça foi sobreposta à nova performance. (N.P.)

grupo de 6 pessoas que realizariam trinados e trêmulos usando os dedos ou algum tipo de plectro, 2) adição de sons eletrônicos produzidos em tempo real a partir de sons captados por microfones de piezo conectados à tábua harmônica do instrumento, 3) acionamento de apitos de pássaro durante a performance, como uma espécie de “naipe” à parte, espécie de reforço ao preenchimento frequencial e um modo de acrescentar sons sustentados mais parecidos com o resultados anteriores de performances da peça.

O áudio desta performance foi publicado pelo grupo Artesanato Furioso em sua página no portal *Soundcloud*⁶, plataforma na qual constam ainda duas versões anteriores da peça, dirigidas pelo próprio compositor, em sua respectiva página⁷. Assim, é possível comparar ambas e verificar suas diferenças morfológicas. Tais diferenças foram objeto de um debate entre Jean-Pierre Caron e o diretor do evento, onde foram elencadas certas incompatibilidades entre a proposta original e o resultado proposto. Este debate se deu por troca de mensagens de e-mail e ficou registrado.⁸

Análise Morfológica e observações do Compositor

As principais objeções do compositor giraram em torno da relativa inobservância de algumas regras do texto e no impacto morfológico verificado. Entre estas, destacamos:

1) *O excessivo uso do ruído* dificultara a percepção do emprego das regras definidas na partitura, tanto no que diz respeito ao comportamento sonoro geral (uma massa turbulenta de sons complexos), quanto na conduta individual dos intérpretes (que não se mantinham tempo suficiente numa determinada nota antes de migrar).

Quando discutimos na primeira parte deste artigo a ideia de margem de tolerância morfológica e a possibilidade de usar a obra como um veículo poético, deixamos claro que a manutenção em performance de um limiar morfológico é relevante tanto em termos objetivos quanto subjetivos (obediência às regras da partitura + satisfação da expectativa do contexto imediato quanto ao resultado). O sacrifício de tal limiar implicaria no sacrifício da identidade da obra com ela mesma em termos de resultado e poria (ou deveria por) em cheque a conexão entre proposta e resultado. Poderíamos denunciar, inclusive, uma certa arbitrariedade da ação

⁶ <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso>

⁷ Ícone, versão 2012: <https://soundcloud.com/j-p-caron/cone-2012-version> e Ícone sobre Ícone (sobreposição de versão anterior da peça sobre nova performance, realizada durante o XIII ENCUN de Campinas em 2015): <https://soundcloud.com/j-p-caron/icone-sobre-icone-icon-over-icone>

⁸ Arquivo do autor.

performática ao insistir em usar como referência o nome e a assinatura do compositor para respaldo simbólico da respectiva ação. É o que o próprio compositor sugere quando afirma: “eu diria até mesmo que houve um esforço de trivialização das regras” (CARON, mensagem de 14 de Agosto de 2016), observando que, uma vez instaurada uma massa sonora complexa demais, numa espécie de tentativa de saturação instantânea do espaço sonoro, o processo de construção da textura via escuta e troca lenta de sons sustentados se tornara não apenas impraticável, como também irrelevante.

2) *O acúmulo de epifenômenos sonoros* de difícil identificação, principalmente de caráter percussivo, que impunham ao resultado sonoro um regime morfológico de estratificação contínua e irregular. O ambiente excessivamente ruidístico dificulta o discernimento dos gestos individuais que a proposta busca estimular. Numa versão ideal da peça, a despeito da densidade da textura sonora geral, é sempre possível identificar os gestos de mudança de notas dentro do fluxo, há (ou deveria haver) uma certa transparência no processo que nos permite ouvir as tentativas de preenchimento do espaço vazio, sempre inesperadas, sempre irregulares, espalhadas pelo recinto.

Tais críticas foram ponderadas pelo diretor que explicou alguns detalhes da situação de performance (apresento uma síntese das razões por trás da versão “tumultuosa” do grupo). 1) como o grupo tinha acabado de realizar uma performance extremamente visceral de desbaste do piano, todos estavam muito afetados pela adrenalina e isso redundou numa gestualidade agressiva; 2) o string piano, ao contrário do suporte orquestral, fornece ao grupo um mapa de frequências de manejo visual: é possível “enxergar” as regiões de frequência disponíveis observando os espaços do piano que não estão, em determinado momento, sendo articulados por ninguém. Assim, o papel da escuta na escolha do material foi reduzido e as trocas de notas se deram mais cedo do que o ideal; 3) A articulação das cordas se deu através de manipulação direta com as mãos ou com plectros de plástico e, no intuito de obter notas sustentadas, optou-se por produzir *tremolos* e trinados, o que resultou numa massa sonora extremamente complexa que acabou se tornando a sonoridade padrão da performance; 4) havia uma certa disputa por parte dos músicos que manipulavam os sons eletrônicos: enquanto um deles tentava produzir uma saturação ainda maior usando processamento em tempo real ou liberando microfônias, o outro tentava evitar isso usando filtros e *limiters*. O efeito geral é de uma potencialização ainda maior da complexidade do evento.

À Guiza de conclusão:

A análise da relação entre uma referência partitural e um resultado sonoro extrapola o problema da abertura x fechamento (se a obra permite liberdade ou exige conformidade ao texto). Antes de cogitar um juízo pautado na necessidade da manifestação da identidade morfológica plena entre disparo e resultado ou a negação de tal relação, convém compreender o contexto no qual foi plasmada a ação performática, não necessariamente para entender porque as coisas deram certo ou errado – buscando verificar se o limiar de tolerância morfológica foi extrapolado – mas para entender qual teria sido o peso das decisões do ato performativo na definição daquilo que escutamos ao final do processo. Numa perspectiva como essa, mesmo que reconheçamos que houve extrapolações, exageros, um certo nível de descumprimento de regras, ainda assim é possível considerar funcional e esclarecedora a conexão entre o fator de disparo (a partitura) e a ação performática. A diferença é que aqui assumimos que tal relação pode carregar consigo uma complexidade própria que é capaz de pôr à deriva o processo em si, porém sem redundar na desintegração total da proposta.

A questão: “a performance realizada vale como versão de Ícone?” deveria ser superada pela observação de que o resultado alcançado só poderia ter sido obtido graças ao modo como, num contexto específico, a partitura de Jean-Pierre Caron foi executada. Além disso, consideramos que houve um esforço genuíno de observância das regras, que a versão impunha adaptações para funcionar e que, como é afirmado pelo diretor de performance: “não houve trivialização da norma, mas uma tentativa real (e radical) de atendê-la. O que ocorreu, para além disso é que o resultado sonoro escapou de um formato auto-explicativo” (FIEL DA COSTA, mensagem de 15 de Agosto de 2016), ou seja diminuiu-se a sua transparência, mas isso se deu mais por uma característica do suporte instrumental utilizado do que por uma simples negligência na ação. Ou ainda, ao se referir ao material em si e seu comportamento:

A falta de controle ou descompromisso frente ao *script* é apenas aparente aqui: os objetos ativados não almejavam a permanência proposta pelo *script* apenas por não figurarem como frequências bem determinadas. Na verdade, são blocos de frequência articulados de diversas maneiras, mas que são reiterados de acordo com o que é previsto, ou seja, itens estáticos que preenchem determinada faixa de frequência e que migram conforme a percepção dos intérpretes quanto a espaços vazios. (FIEL DA COSTA, mensagem de 15 de agosto de 2016)

Ou seja, num contexto bastante específico, no limite inviável para a execução de uma peça com as características e demandas de *Ícone*, tomou-se a decisão de apostar numa versão radicalmente diferente das demais, porém sem abrir mão do rigor na observância das regras do texto. Através de uma ação performática ativa, criativa e, ao mesmo tempo disciplinada e sem concessões, o mesmo disparador pode engendrar resultados bastante diferentes do esperado pelo autor sem a necessidade de se declarar a ruptura com a obra.

Referências

CARON, Jean -Pierre. *Ícone*, orquestra (formação variável). Acervo particular do compositor. Partitura manuscrita. 2006-2009, 1f.

FIEL DA COSTA, V. Disparadores morfológicos como critério para análise formal. In: Congresso da ANPPOM, XXVII, 2017, Campinas-SP, *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. p1-8.

FIEL DA COSTA, V. *Morfologia da Obra Aberta*: Esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Prismas, 2016. 231p.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon, 1992. 325p.

ÍCONE (2012 VERSION). Jean-Pierre Caron (Compositor). Intérpretes: Claudio Cabral (guitarra), Magno Caliman (guitarra), Marcos Campello (guitarra), J.-P. Caron (viola amplificada e voz), Paulo Dantas (sax tenor), Rafael Fortes(sax tenor), Henrique Iwao (eletrônica), Rafael Sarpa (voz), Carlos Eduardo Soares (guitarra), Felipe Pacheco Ventura (violino amplificado), Felipe Zenicola (baixo elétrico) Local de publicação: <https://soundcloud.com/j-p-caron/cone-2012-version>.

ÍCONE SOBRE ÍCONE (ICON OVER ICON). Jean-Pierre Caron (Compositor) Intérpretes: J.-P. Caron (viola amplificada, sons gravados e voz), Igor Souza (violino e voz), Daniel Brita (trombone), Paulo Dantas (guitarra), Aquiles Guimarães (flauta), Sergio Abdalla (guitarra), Magno Caliman (guitarra). Local de publicação: <https://soundcloud.com/j-p-caron/icone-sobre-icone-icon-over-icone>

ÍCONE (J-P CARON) POR ARTESANATO FURIOSO. Jean-Pierre Caron (Compositor). Intérpretes: CH Malves, Candice Didonet, Matteo Ciacchi, Oseas Bernardo, Vítor Ço e Valério Fiel da Costa (string piano e apitos de pássaro); Esmeraldo Pergentino e Rafa Diniz (eletrônica). Local de publicação: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso>

MENEZES, Daniel, L. *O projeto artístico do artesanato furioso: Uma proposta de estudo da morfologia musical por meio do processo performático*. João Pessoa, 2021. 343 f. Dissertação (Mestrado em Música). CCTA, UFPB, João Pessoa, 2021.