

# A Performance como um Processo de Recriação

Marília Laboissière<sup>1</sup>

*A arte é um bloco de sensações presentes ...e dão  
ao acontecimento o composto que a celebra.*  
(Deleuze, 1997)

Uma das mais importantes características da produção cultural de fins do séc. XIX aos nossos dias é a que se refere à questão da *interpretação musical*, ampliando sobremaneira o conceito de performance (expressão e realização). A reflexão dessa temática vem instigando e promovendo, hoje, uma relativa dose de estudos aproximados a outras áreas como literatura, filosofia, semiótica, antropologia e mesmo a psicanálise.

Assim é que a performance, embora seja um tipo de fato cultural que se estende a todo o universo da arte, cria por si só um espaço onde o conhecimento do processo interpretativo tem papel saliente, na medida em que ele nos auxilia a entender o que acontece nesse movimento, e quais os instrumentos e mecanismos dessa atividade. O conceito de música como arte do sentimento tradicionalmente ensinada tem, hoje, novas colocações, atualizando-se como um processo semiótico. Sua resposta significativa pode ser vista como resultante das relações estabelecidas entre o sujeito (ser sensível e sócio cultural) e o fato musical, tendo-se em conta que a partitura musical é simplesmente um indicativo de sua estrutura sonora.

Decorrente da potencialidade da obra, ao ser constituída de *figuras estéticas*, nos é possibilitada a constituição de novos universos significativos num processo relacional e incorporativo, no qual a música e o homem se tornam únicos e inseparáveis na existência interpretativa daquele momento. Ainda que se estabeleça uma escuta sensível ou intelectual, esta incorporação sempre processará um mun-

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC.SP/ IRSCE.Fr) é Profª. da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG).

do particular com diferentes intensidades e sentido para cada um de nós.

Ao mesmo tempo em que lidamos com questões sobre a natureza da própria linguagem musical, “o momento interpretativo (é) caracterizado por mudanças que subvertem muitas coisas e perturbam muitos espíritos”.<sup>2</sup> Ainda que tais mudanças se dêem no domínio da estética ou no plano dos modos de expressão, essas transformações produziram uma revisão geral tanto dos valores básicos como dos elementos primordiais da música.

Na interpretação musical há fidelidade absoluta? cópia ou uma recriação?

Nesta perspectiva, emerge o conceito de que a interpretação musical é uma atividade recriadora cuja origem é o processo significativo, na medida em que a música, arte de produção, *performance* e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores, sociais, ideológicos, históricos e outros, caracteriza-se como interpretação pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, o que significa dizer, pela “impossibilidade de se recuperar qualquer origem como uma essência, ou qualquer outra imagem de estabilidade perene”<sup>3</sup>

É quando o processo performático se caracteriza como um processo das relações possíveis entre leitura da obra musical e interpretação, interpretação e recriação, erigidos sobre um pressuposto onde o intérprete se define como um *recriador*. A partir do reconhecimento de que há pelo menos um outro autor a habitar o texto musical no processo interpretativo, acaba-se por desmistificar o tradicional esforço de fidelidade absoluta ao original. A presença do *performer* “como agente da diferença e da possibilidade de sobrevivência do original (também) torna visível o desejo de conquista e de apropriação implícito em qualquer ato tradutório”<sup>4</sup>. Para tanto, faz sentido a hipótese de Arrojo em relação ao texto literário (cuja função poética legítima sua aproximação à música), quando ela se contrapõe ao

---

<sup>2</sup> Igor Stravinsky, *Poética Musical em Seis Lições* (Rio de Janeiro: Zahar, 1996), 19.

<sup>3</sup> Rosemary Arrojo, *Construção, Desconstrução e Psicanálise* (São Paulo: Imago, 1993), 9.

<sup>4</sup> Arrojo, *idem*, 80.

logocentrismo, corrente que prega a proteção dos significados originalmente inseridos no texto por seu autor.

Considerando que as teorias interpretativas que emergem da tradição musical escrita do Ocidente, “adotam” o texto musical (objeto da performance) o receptáculo de sentidos “estáveis”, identificado com as intenções do compositor, a tarefa do *performer* seria, através da análise musical, “descobrir” os significados “originais” da escritura a fim de expressá-los; uma atividade que propõe proteger os sentidos originalmente concebidos pelo compositor. A essa tradição, entretanto, opõem-se particularmente algumas correntes do pensamento contemporâneo que, apesar de não serem especificamente musicais, acabam por subsidiar a atividade performático-musical, como o sentido de territorialização de Deleuze/Guattari<sup>5</sup> e o artista como produto social, de Ostrower.<sup>6</sup>

É possível, assim, fazer uma releitura do processo interpretativo - da relação intérprete-texto, fundamentando na *semiótica* (ciência que explica os processos significativos - descrita pela configuração de sua rede sígnica), tendo em conta a percepção que se caracteriza pela *qualidade, relação e mediação* no sentido de Peirce (1839-1914)<sup>7</sup>, e existência de *instaurações humanas* na matéria musical, *devires, incorporações, impacto de qualidade sonoras* e suas combinações, como pensado por Deleuze (1925-1995)<sup>8</sup>, que trás consigo influências do pensamento de Spinoza e Nietzsche.

E também considerando o que dizia Nietzsche, que o homem não é um descobridor de “verdades” originais ou externas ao seu desejo, mas um criador de significados que se plasam através das convenções que nos organizam em comunidades, que compreendemos o *performer* como um **recriador**, na medida em que ele, como sujeito,

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *O que é filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr e Alberto A Muños, 2. ed. (São Paulo: s.i., 1997), 34.

<sup>6</sup> Fayga Ostrower, *Criatividade e processo de criação*, 7 ed. (Petrópolis: Vozes, 1987).

<sup>7</sup> Charles Sanders Peirce, *Semiótica e Filosofia*, Trad. Octanny S. da Mota, Leônidas Hegenberg. (São Paulo: Cultrix, 1984)..

<sup>8</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil Platôs* ( vol 2) Trad. Ana Lucia Oliveira . (São Paulo: s.i., 1995), 34.

não pode escapar dos desejos e das circunstâncias que o constituem: seu tempo, sua formação, sua ideologia, sua psicologia, seu momento histórico, seu inconsciente, seu repertório estrutural, enfim. E é isso que torna a relação do *intérprete* com o texto, mais “criativa” e “produtora”, e menos “conservadora” e “protetora” como diz Arrojo.<sup>9</sup>

Afinal, o sentido do texto musical se cria a partir de um ato de interpretação provisória, com base na ideologia sonora, nos padrões estéticos e nas circunstâncias históricas que constituem a comunidade à qual pertence o intérprete e que, somadas aos padrões individuais do *performer*, estão sempre permeadas pela sua sensibilidade. O sentido não existe no abstrato, mas sim, formado num contexto. Por mais objetiva que se pretenda a interpretação, não podemos ignorar o que está além dos signos musicais, o que significa dizer que não podemos ignorar a malha relacional na constituição do sentido musical, sua expressividade, tudo circulando por caminhos que representam valores para o intérprete, de acordo com o contexto no qual ele está inserido. O *performer*, na medida em que dá vida ao texto, vai além da mera sujeição à partitura, da mera cópia, alçando outras dimensões, impregnando seu trabalho de sabores próprios, construindo desse modo um novo saber, trabalhados continuamente na ante-sala mental da realização musical, tecendo a relação *performer*/texto musical. É quando se tem diferentemente de uma simples reprodução dos indicadores formais da obra, uma ação que se molda, constituída tanto pela intencionalidade e material disponível quanto por uma série de correlatos que acrescentam algo não especificamente visível à interpretação musical.

Na esteira das reflexões, a questão que agita o processo performático é que, quando formulamos pensamentos, e de acordo com sua natureza, as *imagens* surgem, não como formas definidas mas como posicionamentos e construções, portando em si elementos tanto de ordem cultural quanto social e artística. Certo é que essas imagens resultam de informações advindas da experiência e de movimentos interiores que, dados pela percepção e estando diretamente

---

<sup>9</sup> Arrojo, Op cit., 18.

ligados ao nosso mundo vivencial como fatores determinantes de nossas concepções e conceitos, são atuados e atuantes na formulação da nossa realidade. Portanto, essas imagens mentais, permeadas de qualidades sensíveis, a despeito de pertencerem ao senso comum, permitem o emergir do caráter particular que habita a interpretação, seja no evento performático ou na escuta, em razão de o pensamento não ser uma ação estável, mas flutuante, mutável e sensível.

Num fluxo temporal de movimentos ludicamente organizados, numa interação constitutiva com o intérprete, a música é, então, a procura de uma fronteira constantemente deslocada, como dizia Berio<sup>10</sup>, um processo imposto pela força de seus signos, de sua materialidade e do *performer* na procura do sentido; sentido esse que será visto como produtor de *agregados sensíveis* (em termos deleuzeanos) e/ou instaurador de *representações* (no sentido peirceano). A despeito da percepção do estilo igualar a percepção da forma que o acompanha conforme coloca Ehrenzweig<sup>11</sup> o pensamento recorta de maneira individual essas influências e traça seu próprio caminho, expressando uma verdade parcial onde os universais se mesclam à singularidade que se impõe.

Essas reflexões mergulham o intérprete no processo performático, como ser consciente, sensível, criativo, pensante, repertoriado num determinado contexto cultural e social, afetando e sendo afetado pelo mundo que o circunda, alimentando a sua performance com sua própria maneira de ser. E, a despeito do atendimento ao gênero, estilo e forma da obra, ele injeta a sua recriação de sentidos que resultam do seu repertório cultural e musical, marcando uma singularidade que não permite estabelecer uma significação *a priori*.

Centrando-se na interpretação, pode-se então considerar que não existe uma verdade interpretativa única ou uma cópia fiel. A cada interpretação que se realiza, novos componentes subjetivos são incorporados, reafirmando a co-participação do intérprete, o que caracteriza, assim, um *processo recriativo*. Neste processo são detectadas

---

<sup>10</sup> Luciano Berio, Entrevista sobre Música, realizada por Rossana Dalmonte. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981), 8.

<sup>11</sup> A. Ehrenzweig, *A ordem oculta da arte*, (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977), 113.

ressonâncias entre interpretação musical e princípios semióticos, idéias filosóficas e estéticas, que, sustentando a interpretação e o conceito do intérprete como um *recriador*, evidencia como a *mutabilidade, instabilidade e imprevisibilidade* da música se “adaptam” às necessidades de cada época e de cada indivíduo no delineamento do processo interpretativo e da sua parcial liberdade.

Constata-se, neste pensamento, que a interpretação musical é um processo deflagrado por uma cadeia de relações, cuja construção de sentido alimentada por incorporações ou transformações, onde o texto musical não é visto como linear, unidimensional, mas um núcleo de saber codificado, espaço aberto a diferentes significações, sobre o qual o intérprete constrói sentidos. É resultado de um campo de forças que, atuando na inteligibilidade do som procurado, ao lado da sensibilidade interior de cada um, “falará” de uma qualidade sonora única, *definindo singularidades do performer, a sua recriação*.

## Bibliografia Consultada

- Arrojo, Rosemary. *Construção, Desconstrução e Psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993.
- Berio, Luciano. Entrevista sobre Música, realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Mil Platôs*. Trad. Ana Lucia Oliveira. 2 vols. São Paulo: [FALTA EDITORA], 1995.
- . *O que é filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr e Alberto A Muños. 2ª. edição. São Paulo: [FALTA EDITORA], 1997.
- Ehrenzweig, A. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- Ostrower, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1987.
- Peirce, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny S. da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1984.
- Stravinsky, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.