

Música e Performance

Marília Laboissiere

*Musique, un matériau sonore très complexe
est chargé de rendre appréciables et
perceptibles des forces d'une autre nature,
durée, temps, intensité, silences, qui ne sont
pas sonores en elles-mêmes (...). Le son n'est
qu'un moyen de capture pour autre chose;
La musique n'a plus pour unité le son*¹

(DELEUZE, 1987, p.2).

A música, como todas as produções artísticas, tem sido no decorrer dos tempos, motivo de estudos, reflexões e conceitos, numa constante procura de explicações, principalmente voltadas para a sua significação, tomando como eixo desses questionamentos, a sua interação com o homem, seu mundo vivencial e sua experiência.

O que é música? O que representa os signos musicais? como se processa a interpretação musical? o que antecede a factualidade sonora? até que ponto se recupera o original?

São questionamentos que presentes e discutidos, recebem respostas conceituais tais como por exemplo a questão *o que é música*, que pode ser vista como linguagem, expressão de sentimentos, arquitetura dos sons, formas sonoras em movimento, a arte da sensação, a fala das emoções....

Pelas diferentes respostas possíveis, constata-se que música e interpretação comportam diferentes avaliações ao seu entendimento, proporcionando um amplo espaço para a circulação do pensamento em busca de explicações à sua complexidade. O conceito de música tradicionalmente

¹ Tradução: Música, um material sonoro muito complexo e encarregado de tornar apreciáveis e perceptíveis forças de uma outra natureza, duração, tempo, intensidade, silêncio, que não são sonoras por elas mesmas. O som é somente um meio de captura de uma outra coisa. A música não tem mais por unidade o som.

ensinado como sendo a arte das emoções ou o de que a interpretação é uma leitura fiel à obra em questão, não tem mais unanimidade, possibilitando assim outros dizeres, como “uma arte do tempo, uma idéia sonora, onde o homem manifesta seu mundo social, sensível e cultural”.

Neste sentido, a *performance*, embora seja um tipo de fato cultural que se estende a todo o universo da arte, cria-se 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 instrumentos e mecanismos dessa atividade.

Assim, podemos ver a interpretação musical, não exatamente somente como resultado sonoro, mas também **como processo**, um movimento que deixa ver o vão, o entre o possível da obra e a captação estética, entre a leitura e a poética do gesto performático, entre o comunicar e o sentir. Intensidades que a delineiam envolvendo elementos e caminhos que são alimentados por relações constitucionais das imagens que direcionam a materialidade sonora que se procura atingir, por meio de gestos.

Pode se pensar que a beleza (relativa) de determinadas linhas melódicas tenha a conotação de sentimentos ou possíveis representações, entretanto não se pode confundir organização formal dotada de um agrado específico com sentimento. A obra em si se olhada como *pura forma* não tem nenhum objetivo a não ser delinear idéias e comunicar formas sonoras em movimento, que ao serem expostas e apreendidas vão se incorporar ao nosso eu e se constituir em uma determinada sensação. Assim, não se pode ignorar o que está além dos signos, sua representação ligada ao sujeito e a constituição de sua malha relacional circulando por caminhos extra *sensibilidade, técnica e talento*, observando outros elementos aí envolvidos e seus valores para o intérprete de acordo com o contexto em que atua, merecendo, então, direcionar um especial olhar para a *inserção do sujeito neste processo*.

O texto musical, como potencialidade significativa que é, adquire vida pela interferência do sujeito num ato simbólico, interpretativo, traduzindo um pensamento estrutural de forma e conteúdo em um outro pensamento ativo e dinâmico - a sua execução musical. O sujeito/intérprete se inscreve num determinado acontecimento, impulsionando a performance a formatar um sentido, como se este fosse transparente, e onde ele, intérprete, o reconhece como idéia natural, sua, se inscrevendo no jogo de possibilidades. Possibilidades estas, favorecidas pela *incompletude da obra*, lembrando que ela, a obra, traz sempre um espaço aberto que é preenchido pelo ima-

gínario do seu intérprete. É desse modo que ela fala e é ouvida com a sua sintaxe de semântica própria, estabelecendo o *jogo do dito e do não dito*, respondendo pela sutil multiplicidade de sentidos que investe o discurso musical alimentado por uma cadeia seqüencial de relações manifestas como realidade na consciência do sujeito/intérprete.

A *interpretação musical é mediação, é acontecimento* entre a obra e o sujeito que, como ser cultural, sensível e consciente, percebe a matéria significante e lhe dá uma forma. Isto porque o intérprete enquanto indivíduo sócio-cultural, tem um modo particular de pensar, agir e expressar ligado ao seu mundo vivencial, a sua interação ético/estética direcionando sua sensibilidade e conferindo cor à expressão, possibilitando a abertura do seu ser aos fenômenos que o cerca, ao que acontece em torno de si, determinando sua singularidade na interpretação. Tudo o que circunda o homem, nele deixa as suas marcas. Assim entendendo a interpretação musical como um processo, o intérprete trabalha com a mediação, pela interação entre entidades e não por uma conexão direta intérprete/obra. Se assim não fosse, todas as leituras seriam iguais, e os indivíduos como computadores, sem cérebro e sem mente, programados para significados estáveis e diretos.

Ao voltar a atenção para o *campo perceptual da música*, deparamo-nos com a *intencionalidade*, que pressupondo uma mobilização interior, marca e mapeia em parte objetivos antes que a ação seja solicitada, buscando no próprio texto musical, referências que emergem de questões do *saber, do ser, e do valor*, como uma procura do novo, lembrando, que ao homem, nada é verdadeiramente neutro, nada é isento de valores.

Tomando por base a estrutura formal da música, cuja referência é ela mesma, e sua força maior, a qualidade, o interprete se inscreve nesta relação conformando o seu estilo no movimento interpretativo da materialidade sonora, dando-lhe sentido, expressando gosto estético, mostrando naquele momento a verdade interpretativa obtida daquela obra musical. Eis porque ao considerar que os sentidos não se fecham e nem são claros como parecem ser, a música é um espaço aberto, uma expectativa, onde o silêncio como respiração da significação, reduto do possível permite que ela seja completada por cada intérprete em particular, conferindo à interpretação, traços tão peculiares.

Envolvendo a todo o momento, a relação *homem, pensamento, mundo* na determinação do acontecimento, marcada pela temporalidade a *interpretação musical* como uma atividade que é dinâmica no tempo e na memória, não oferece respostas *a priori*, mas potencializa a emergência de

proposições reais, tornando vivas e audíveis forças que se encontram na virtualidade, sem modelos e sem imagens previsíveis. Isso nos remete a Deleuze (1987:2) pra quem a música é um material muito complexo e encarregado de tornar apreciáveis e perceptíveis forças de outra natureza, duração, tempo, intensidade, silêncios, que não são sonoras por elas mesmas. O som é um meio de capturar uma outra coisa, e a música não tem exclusivamente por unidade o som.

Assim, ao buscar o desvelamento da essência, qualidade de um mundo original, constituindo o ser que nos faz concebe-lo em um determinado texto, à interpretação, não cabe uma única verdade, embora ao executar um texto musical, o intérprete vive a ilusão da unidade do sentido da obra e da completude do seu expressar, a coisa a traduzir e sua própria tradução. Como bem diz Eni Orlandi em seu livro “As Forma do Silêncio” (1992:16), o texto é somente um vestígio do possível e a interpretação, por mais que se tente, não será nunca total, mas sempre relativa as relações que se estabelecerem entre a *obra e o intérprete*, impossibilitando a recuperação de uma fidelidade total por mais que se aproxime das indicações formais. Nesse sentido, quando se diz da exigência da *fidelidade, autenticidade* quanto a interpretação de uma obra, isto implica monopólio sobre a verdade e sobre os desejos do compositor, insinuando que caso você não compartilhe desse ideal estaria fazendo uma *performance* inautêntica e inadequada.

Embora haja correntes que puguem a restrita fidelidade às idéias do compositor, se por um lado ira se rever todos os detalhes, não podemos saber exatamente o que o compositor queria dizer e como ele fazia, mesmo tomando por ponto de partida o instrumento, a análise do material e informações históricas. A música sendo em parte subjetividade, a sua maneira de executar, não possibilitaria essa autenticidade pois o momento interpretativo é outro e o instrumento também. Por outro lado, a obra musical não faz contato direto com o intérprete, mas estabelece sim, um contato mediado e indireto, implicando que os parâmetros como espelho, uma outra execução, ou ainda idéias teóricas, não têm em si uma exatidão indicativa, mas somente como um indicativo, *mostra um caminho* para a sua comunicação poética.

Verdade é que na dinâmica que caracteriza o momento performático, ao buscar a autenticidade interpretativa, o artista está quase sempre comprometido com um ato de imitação, fazendo uma suposição baseada na intenção do compositor, mas que, no *aquí agora*, esta lidando com produto do passado, impregnando-o com uma visão de mundo atualizado e inserin-

do nesta formulação de sentido, sensibilidades emprestadas, alheias à do compositor, dando o intérprete, a sua versão. Não é o intérprete um *robot*, para não revelar em seus atos um pouco do que ele é.

Ocorre que no interior de sua própria zona de demarcação, cada artista possui uma perspectiva, seu território, que não pode jamais ser exatamente idêntica à de um outro, quaisquer que sejam os laços e as semelhanças existentes entre os variados níveis da manifestação artística e de intérpretes. Como diz Glenn Gould, “seja o processo imitativo consciente ou não, declarado ou involuntário, os fatores artísticos de reordenação e de redistribuição fornecem a garantia estatística de que nunca dois artistas serão completamente idênticos” (1991:230). Isto porque, um “olhar mergulhado” na notação simbólica da música e nas subjetivas relações ocorrentes, levam o intérprete à sua própria expressão, evidenciando que a interpretação musical não conta com a participação direta de um segundo (indivíduo), e ao mesmo tempo não admite colaboradores, sendo sempre uma seleção lógica particular.

Apoiando no pensamento deleuzeano de que a principal tarefa do artista é recriar figuras estéticas (potencialidade existente na música que provoca um interagir entre a interioridade do *performer* e a obra musical) talvez pudéssemos dizer que aquilo que o grande inovador em arte faz, não é recriar, no sentido de fazer de novo aquilo que foi perdido, mas está criando a força do perceber aquilo que é, recriando para e por ele, algo manifestado pela diferença interna que habita em cada um. Eis então porque ao atualizar uma obra musical, o intérprete o faz filtrando-a pela sua própria maneira de ser e de experiências, possibilitando tantas diferentes interpretações quanto forem os intérpretes e quantas forem as incursões realizadas, impossibilitando que ela se caracterize como unívoca como se fosse possível estabelecer uma significação direta, sem mediação.

De uma maneira geral, na interação sujeito/texto musical, a obra possibilita vários focos de concentração, reafirmando que o texto musical é um lugar de dispersão do sujeito, impossibilitando uma imagem única e a não sujeição à linearidade. O intérprete em contato com a obra é atravessado involuntariamente por várias relações subjetivadas sem direcionamento único determinado, como o suposto original da obra. A interação da expressividade entre o mundo social e particular de cada performer, delinea o espaço de incompletude que a obra oferece. Ela soa como um enigma do real sentido do texto, levando-nos ao entendimento de que, *interpretar uma obra musical* é vivencia-la num momento único, de uma expressão

única, de um tempo único, de um único interprete, impossível de se repetir, diferente para cada intérprete em cada momento expressivo, numa leitura poética. Como conceitua Barthes (1990:272), um “corpo se forma como que ocupando um espaço físico, criando-se um mundo particular, uma leitura sensível com envolvimento, imagens, um constante pulsar, capacitando o corpo ser o único a ouvir essas pulsações, transformando as moções (movimento) do corpo em movimento da alma, que revelam qualidades que se presentificam como imagens no imaginário”.

Neste sentido, a música constituída de formas e estruturas, sons e silêncios, gestos e presença, numa constante multisensorialidade, é potencialidade que nos envolve plenamente num processo significativo. De uma parte fundamentada sobre forma e estrutura, e de outra, sobre a força contida no material que a encerra, a música nos é dada vivenciá-la no seu envolvimento com dimensões teóricas, estéticas, filosóficas, individuais, sociais, históricas na sua significação. Neste transitar, fundamentos da semiótica propostos por Peirce (1884) e Deleuze (1997), têm sido aplicados com propriedade a música, dando-nos explicações à sua ação, pensando-a numa constante *intersemiose*, (ação signica e suas relações significativas) como representação, como acontecimento num movimento incorpóreo de relações entre a obra e o intérprete, comprovando que a interpretação desvela outros universos no seu percurso significativo, diferentes ‘presenças/ausências” de ordem ético/sócio/cultural permeadas pela sensibilidade. Na interpretação se faz presente a diferença que habita cada um de nós, onde o intérprete se presentifica deixando sua marca, impossibilitando que se faça na *performance* uma cópia do original da obra, mas sim tornando-a única e irrepitível, um ato singular.

Certo é que na leitura de um texto musical, *se podemos* fazer a descrição objetiva de seus elementos, *não podemos* determinar precisamente sua dinâmica nem sua imagem sonora a construir, já que os signos musicais são códigos necessários, mas não suficientes para uma interpretação, certificando-nos de que a *interpretação* exige um ir além códigos e deduções sonoras.

Isso nos leva também a comprovar que verdades conceituais são, no decorrer dos tempos relativas, sofrendo transformações de acordo com as “necessidades” de cada época, sociedade e do indivíduo em particular. Assim, diferentes conceitos como aportes e singularidades comprovando a mutabilidade, instabilidade e imprevisibilidade da música, são verdades presentes na interpretação musical, marcando a repetição pela diferença,

na sua temporalidade existencial, isto porque não há gesto músico-performático que possa escapar à rede da *diferença* (DELEUZE:1988). Significa dizer que o lugar da origem, do original, da coisa em si é sempre diferente daquela que agora se constitui, exatamente pela interação do intérprete. Como qualidade que é, na relação música/intérprete há todo um universo a ser desvelado, envolvendo interioridade, transformação e organização, tudo se constituindo no imaginário, na interioridade de cada um.

Assim, pode-se concluir que o nosso mundo mental como a máquina de realizações perceptivas e construtivas, é um universo aberto a múltiplas afecções, sempre numa relação dialógica, transitando entre o objetivo e o subjetivo, entre o real e a realidade, o razão e a emoção, num delinear diferenciado como sentido. E nessas relações a tarefa da obra é “dar informações” e a do intérprete é a de “tomar decisões”. Posições sem regras restritas e sem previsões fechadas, tomando por base o indicativo da partitura com limites regidos pela ordem e pela liberdade. Isto significa que, por mais que se tracem caminhos numa performance, o alcance total do previsto é duvidoso, já que cada momento é um momento único na interpretação que se edifica, envolvendo um intérprete capaz de criar de acordo com sua liberdade (uma liberdade com regras, princípios e limites impostos até mesmo pela obra). Liberdade esta que se vê refletida no que chamamos de espontaneidade da interpretação e diretamente ligada a potencialidade da figuras estéticas, assegurando o acontecimento que encaminha o sentido.

Confirma-se assim que a interpretação é um continuum expressivo, com probabilidade de sentidos, e como diz Orlandi (1996:163) “o sentido é errático e o sujeito (intérprete), itinerante; que ele perpassa e é perpassado pela diferença; habita e é habitado por muitos discursos, por muitas formações discursivas”, ou seja, que a interpretação emerge por diferentes caminhos e sentidos, um trabalho “silencioso” da mente organizando-se entre a obra, este objeto simbólico e o homem, na sua leitura. É a mágica do intrínseco e extrínseco, do lógico e sensível, do objetivo e subjetivo, de campos de força, de potencialidade, sua qualidade lida como um objeto icônico, que interagem com o intérprete. É o que vai permitir constituir para cada um seu mundo exterior, representando uma soma de juízos, de valor, correspondendo aos nossos instintos e nossas condições de existência, uma espontaneidade como resultado que emerge por fim da captação da leitura dos sentidos da obra musical, lidos como imagens e expressos nos gestos interpretativos..

Desta maneira, o acontecimento que constitui a interpretação musical não se reduz a um trabalho de decodificação ou codificação sígnica. Este é plural, delineando seu percurso quanto a sua representação, desenvolvimento e transfiguração, numa construção relacional que, segundo o pensamento de Eco (1993: 35): “estão dizendo algo diferente do que parecia dizer e a verdade passa a se identificar com o que não é dito ou com o dito de forma obscura e deve ser compreendido além ou sob a superfície de um texto”, pois que ainda que a obra seja olhada nos seus mais diferentes ângulos, não há como estabelecer uma verdade interpretativa absoluta, já que com a interferência do “pessoal” ela será sempre aproximativa, embora para o intérprete aquela seja a “sua” verdade.

Pode-se concluir que na música o intérprete não só procura conhecer os processos da realização musical como também se inscreve nela e que mesmo sendo ela receptível a múltiplos sentidos (singulares a cada um), existem bordas que, em cada obra, embora não totalmente definidas, indicam o caminho “para algo” como um direcionar interpretativo. ‘Algo’ que envolvendo questões essenciais, prontas para receber a necessária abordagem analítico-interpretativa, o conhecimento teórico, o técnico, o musicológico, não podem substituir a experiência musical pois, é através desta, que emergem valores não explícitos, carregados de expressividade. Como diz Barthes (1990)., o signo traz em si um sentido cultural que recebe um reconhecimento particular por parte do sujeito (intérprete) e que, em função deste particular, é suscetível de criar prazer na busca de sua significância mais íntima.

Vemos então que o “objeto” música é ativo, e o sentimento reativo, portanto uma tradução que como realização recriativa desvela em parte este mundo relacional anulando exterior/interior, em prol de um “algo novo” que aparece. Uma particularidade específica da música, quando estão sendo trabalhados signos da arte, o mundo das impressões ou das qualidades sensíveis, onde tudo se passa como se a qualidade envolvesse a alma de um objeto diferente daquele que ele agora designa, conforme aponta Deleuze (1987:41) e onde esse falar diferenciado e possível, sempre diz respeito a sensação. Sensação, como marca da interação obra/intérprete um **sermusica**, único e inseparável, um incorporal que se define por si mesma. É quando se tem o intérprete como um não absoluto indivíduo com seus pensamentos determinados por condições pré-existentes, gerais e inevitáveis traduzidos em gestos, mas caracterizando o “outro” nascendo no desenrolar do tempo,

onde uma interpretação pura e simples no sentido restrito da palavra reafirma que não há sujeito isolado do objeto.

Certifica-se assim, que ao redimensionar do conceito interpretativo como **recriação** vemos presente a *intersemiose*, onde o intérprete interagindo com a obra busca o desconhecido, o diferente que habita sua interioridade, onde não há simplesmente imitações, mas um bloco de ressonâncias inseparável e insubstituível que aporta a sensação. Uma leitura poética que comunicando fluxos sonoros, agregando sentido, abre portas para que o interprete revele parte do seu ser, parte do que é, edificando sob a forma estrutural um novo aporte significativo – O SEU.

É dessa maneira que o gesto musical, edificando uma significância para cada um em particular, evidencia que há uma existência interior da musica para o intérprete, a certeza do mundo da voz do som e do silêncio, respondendo a uma única pergunta: **“Quem sou e como sou perante uma obra musical, permitindo-me e fazendo desta música a sua recriação?”**

Bibliografia

BARTHES, R. (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DELEUZE, G.(1987). *Proust e os signos*. Trad. A Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense – Universitária. 4^a ed.

_____. (1987). Entrevista . *Trafic*. Paris.

_____. (1988). *Diferença e Repetição*. Trad. Roberto Machado e Luis Orlandi. Rio de Janeiro: Graal.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs* (vol 2) Trad. Ana Lucia Oliveira. São Paulo: 34.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1997). *O que é filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr e Alberto A Muñoz. São Paulo: 34, 2. ed.

OSTROWER, F. (1987). *Criatividade e processo de criação*, Petrópolis: Vozes, 7 ed.

PEIRCE, C. S. (1984). *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny S. da Mota, Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix.

ECO, U. (1993). *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes.

GOULD, G. (1991). Contrafação, imitação e processo criador. *Novos Estudos*, USP, CEBRAP, São Paulo: n.30 p.226-239, julho.

ORLANDI, E. (1996). *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis:Vozes.

_____. (1992). *As formas do silêncio*. Campinas: UNICAMP.