

Considerações acerca da objetividade e do caráter fenomênico nos estudos da performance musical.

COMUNICAÇÃO

Aline Azevedo Costa

Universidade Federal de Minas Gerais – alineazevedo@ufmg.br

Paulo Vinícius Amado

Universidade Federal de Minas Gerais – pauloamado@ufmg.br

Resumo: Este trabalho propõe uma breve reflexão acerca das características dos estudos da performance musical: inicialmente reconhecendo que grande parte dos trabalhos que lidam com este assunto a mencionam de forma substantiva – enquanto objeto de estudo acabado e, conseqüentemente, repetível – o texto propõe também uma abordagem fenomênica e processual, considerando-a mais como ferramenta de estudo do que propriamente como objeto deste.

Palavras-chave: Música; Performance Musical; Objetividade; Processo; Fenômeno.

On the objectivity and phenomenal character in musical performance studies.

Abstract: This paper proposes a short reflection on the characteristics of the studies of musical performance: initially acknowledging that most of the works dealing with this subject mention it in a substantive way – such as an object of study finite and, therefore, repeatable – the text also proposes a phenomenological and procedural approach, considering it more as a study tool than as an object of this.

Keywords: Music; Musical Performance; Objectivity; Process; Phenomenon.

1. Introdução

A partir de pouco mais que uma busca por estudos da área de música das últimas três décadas, tendo, com isto, o interesse primeiro de investigar a recorrência ou destaque de algum assunto, nota-se que esta procura aponta para elucubrações que, mesmo não univocamente, tratam da ideia de ‘performance musical’ e do estudo de suas características: é inegável, então, a aparição desta expressão em diversas fontes e publicações, em geral, como o mote e tema de pesquisas alinhadas a vários dos ramos de conhecimento relacionados à música. Pode-se, assim, inferir a existência de trabalhos – e, de antemão, destacar alguns exemplos de interesse aqui – caminhando pelos terrenos que vão da ‘musicologia tradicional’ (SEINCMAN, 2001) à ‘nova musicologia’ (SMALL, 1998 e COOK, 2006), passando também pelos ramos da etnomusicologia (SEEGER, 2008 e TURINO, 2008), sociologia da música (GREEN, 1997) e pedagogia musical (SWANWICK, 2003), além, claro, dos mais incisivos estudos da performance musical¹.

Na esteira desta investigação, contudo, chama a atenção também a possibilidade de se atentar para a variedade de abordagens e metodologias de estudo adotadas na tentativa de compreensão do que amplamente se convencionou chamar de performance em música: neste

ponto, evidencia-se o quão diversificado tem sido o aparato teórico-procedimental utilizado nesta gama de trabalhos². E é neste ponto que aparece algo que, conforme se acredita, pode ser de grande interesse: a consideração da possibilidade de um trabalho que se assenta no justo exercício de uma aproximação para com os fundamentos filosófico-cognoscitivos de tais estudos por via de algumas das características – mais ou menos explícitas – dos questionamentos que incitam a elaboração de tantos materiais³.

Em outras palavras, a discussão que se pretende com este texto – na medida do que cabe também no restrito de poucas páginas – passa pela consideração dos caminhos racionais-metodológicos que, de alguma maneira, influenciam e conduzem tanto as (às) indagações quanto as (às) afirmativas até aqui levantadas acerca da performance musical. Trata-se aqui, portanto, de esboçar os apontamentos iniciais de um estudo que tem como base a tentativa inicial de procurar outra forma de compreensão dos mencionados trabalhos, buscando, para tanto, a alternativa de um exercício que passa também pelo destaque e análise dos constructos lógico-discursivos apreensíveis, até então, no ramo de estudos do fazer performático-musical em amplo sentido. Conforme se crê, torna-se pertinente uma reflexão um tanto mais detida sobre outro caráter daquilo que, como descrito no parágrafo inicial, seria uma espécie de levantamento de fontes e referências a respeito do tema diretivo: demanda-se, portanto, o entendimento deste estudo como etapa crucial na compreensão também das formas de construção do conhecimento acerca do assunto, ou, mais sucintamente, como base de um necessário exercício epistemológico⁴.

Dadas as possibilidades, limites e os objetivos deste artigo, convencionou-se expor o assunto utilizando a menção a dois extremos das ferramentas metodológico-científicas em voga a respeito da performance musical. Na ponta primeira, de índice cronológico mais antigo (ainda que muito atual em termos de aplicação e defesa de resultados), encontramos os estudos onde a performance de músicos é – de um modo ou de outro – objeto de estudo diretivo, com completude de sentido em si mesma, considerando, se muito, a relação intérprete-obra. Objetividade, objetificação, tangência e mensura são elementos cruciais, segundo se constata, para a apreensão dos aspectos neste primeiro quadro onde a busca se dá sempre direcionada, o máximo possível, para a possibilidade do dado verificável, a correta conceituação e a informação mais clara e plausível sobre o elemento sonoro em estudo.

No outro extremo, que, entretanto, não se caracteriza como ‘hemisfério’ outro e intocável de estudos ou como antítese total ao exposto acima – prefere-se, pois, notar aqui seu caráter complementar e agregador às reflexões sobre o tema – tratam-se dos trabalhos cuja orientação a respeito do fazer musical performativo se pensa mais pelo seu indício enquanto

processo (SMALL, 1998 e COOK, 2006) e seu estatuto transitório, complexo e não acabado em termos de significados e, sobretudo, representação. Encaixam-se neste meio⁵ trabalhos onde o binômio ‘performance musical’, e seu estudo correspondente, caberia mais no conjunto das ferramentas de pesquisa do que propriamente como objeto – algo, pois, que é indício de uma considerável mudança paradigmática.

Põe-se em evidência, assim, a consideração do caráter fenomênico e contingente da ação performática de um músico, além do que se busca ainda o trazer para a descrição e estudo da performance musical elementos outros que não os sonoros, as ‘obras’ e os instrumentos. Isto se soma também à noção da existência na performance de um nível de semanticidade ampla, intercultural e intra-humana (se é que se distinguem, de fato, as esferas latentes destes dois últimos adjetivos). Mencionam-se, nesta esfera, as concepções que deixam perceber que o conteúdo musical é, em muitos dos casos, não referencial ou pelo menos distante das expectativas convencionais calcadas num ideal corriqueiro de ‘semioticidade’: abre-se, em música, o âmbito de uma semanticidade outra, um processo global de significação quase que alheia – ou pelo menos bem distante – do restritivo da convenção e uso diretivo de signos (ZUMTHOR, 2000).

Expostas estas definições iniciais, permita-se, como passo seguinte uma análise um pouco mais detida das propriedades formativas e das implicações histórico-musicais de ambas as vertentes que constituem, respectivamente, o assunto das duas próximas seções.

2. A ideia de Performance-Objeto

Imagine-se, como exercício, realizar uma pequena incursão ao século XVII e primórdios do século XVIII, indo não muito além daquilo que paira num imaginário próximo, ou seja, permanecendo no círculo musical eurocidental – esse conhecido de tradição, em grande parte, por registros da ordem de publicações e iconografias. O que se perceberá, grosso modo, é que nestes tempos a música era entendida ainda como algo em constante mutação, e que os, a bem da verdade, escassos registros escritos não eram mais que rastros do que só podia realizar-se de forma completa na performance⁶. Havia ali, portanto, uma distinção um tanto marcada entre um objeto que representa a música e a sua realização, entre uma menção condensada e apreensível monoteticamente e um ato essencialmente politético⁷ e em cuja espaço-temporalidade⁸ se guarda o germe de compreensão justamente da unicidade e do irrepetível (HAYNES, 2007). Parece, entretanto, ser a partir da virada do século XVIII para o XIX que se processa uma espécie de reviravolta na relação dos estudiosos com a música: o ideário a respeito passa a ter como base os parâmetros de objetividade, de mensura e

tangência, e as questões musicais devem ser então verificáveis e concernentes às regras gerais que marquem as conclusões. O que se nota aí, portanto, é uma realidade de superavaliação de um método que se atém unicamente ao material audível e que seria fruto de “implicações epistemológicas [advindas de um pensamento de base histórico-empirista] e que se mantêm em algumas pedagogias musicais que acreditam haver um mundo externo de matéria e movimento que pode ser descrito em termos físicos [...]. Se há um conhecimento legítimo, ele se localiza no objeto [sonoro musical]” (CAZNOK, 2003: 115).

Desta postura diante da “arte dos sons” (ROSSEAU, [1768] 1975) – para manter um jargão próprio do referido contexto – surgem, por exemplo, o conceito de obra musical, que, conscientemente ou não, parece buscar equiparar música e objeto (GOEHR, 2007)⁹, tanto num sentido amplo e, diga-se, epistêmico, quanto no que concerne mencionar a música a partir de coisas usadas para fazer-se música, coisas estas que, guardadas, teriam o poder também de preservar um conhecimento musical (e do musical) para as gerações futuras. O mesmo valeria para a aproximação com a “música” de outras culturas, isto é, com qualquer música enquanto elemento acústico teoricamente compreensível e representável de algum modo: algo que revela certa arbitrariedade na aproximação que se tem na interpretação dos termos constituintes do binômio significado-representação – uma intrincada confusão remetendo a elementos concernentes às ideias de forma e conteúdo, conceito e coisa¹⁰, como se “falar de” fosse fazer e dominar o pretense objeto.

Esta mesma forma de objetificação também se observa na relação estabelecida entre alguns estudos da performance musical. Analiticamente situada, segundo o método da verificação e da dúvida – algo o mais cartesiano possível – a performance é de certo modo ‘suspensa’, apartada de possíveis interferências e colocada numa posição acessível ao pensamento que lhe seja puramente direcionado. A realização sonora correspondente a uma obra musical é tida como algo acabado, elemento substantivo possível de se exibir reiteradamente e com a mesma carga adjetiva, com características perenes e pouco flexíveis, uma vez considerados, evidentemente, seu registro, mais comumente os de cunho gráfico e audiovisual, e o domínio do intérprete sobre aquele ‘texto’. Parece ser comum, aqui, imaginar a possibilidade de repetir a interpretação de ‘uma música’, executar a ‘mesma obra’, ou seja, proporcionar uma nova aparição de um objeto já conhecido e exibido anteriormente, havendo nisso uma força da tradição que equipararia, inclusive, os significados musicais e o sentido do fazer musical – amplo destaque a uma dita camada de determinados “significados inerentes” (GREEN, 1997). Como variáveis cabe, se muito, a menção às interferências do intérprete, um

exercício de subjetividade orientada, dada a escolhas e encerrada em ensaios e pesquisa diretiva – tudo significando algo em possibilidade de dialogar com as convenções.

3. Performance-Acontecimento ou Performance-Fenômeno

Dados estes limites da abordagem acima – diga-se, empirista – é de se notar que, variando-se os questionamentos a respeito da performance musical, será necessário mudar também o tipo de pesquisa empreendida para o alcance da resposta. E quanto a questionamentos, muitas das características performáticas podem servir de ensejo. Um primeiro ponto para se atentar, em termo de especificidades de uma performance em apreciação, diz respeito, conforme se acredita aqui, a elementos da interação entre músico e plateia, e entre o fenômeno sonoro e quem o ouve. Nesse sentido, a reflexão deve caminhar na direção de uma compreensão da performance enquanto instante comunicativo-musical, pondo em evidência também a origem e a destinação humanas de um acontecimento que se organiza ao redor da música (SEEGER, 2008). Os objetivos com a performance ou a amplitude do seu alcance e da interação entre os entes envolvidos ganham destaque, por exemplo, no estudo de Thomas TURINO (2008) – etnomusicólogo americano que cunhou, a este respeito, os conceitos de “performance para apresentação” e “performance participativa”, respectivamente, a performance em que se estabelece mais marcadamente a distinção e limite entre plateia e audiência, e a performance em que a diferenciação entre músico e ouvinte se faz mais tênue ou com outras nuances rituais ou convencionais (algo muito comum no universo musical popular em geral).

Outra questão que se torna crucial à compreensão de tal assunto, ainda que quase pelo mesmo turno da anterior, alicerça-se sobre a constatação de que na realização musical desenrolada num determinado ambiente – qualquer que seja este – sempre concorrerão como constructos do fenômeno musical, além evidentemente da execução músico-sonora, intervenções imprevisíveis, das mais corriqueiras às mais inusitadas. É essencial ter em mente que performance não é apenas o resultado sonoro de uma execução musical, e sim todo o contexto de lugar, do momento, da recepção. Por isso, diga-se de passagem, o que se pode ‘guardar’ em um CD ou DVD não corresponde a guardar uma performance em sua integralidade e completude – muito da unicidade daquele momento de performance não encontra signos de registro mesmo que em formato audiovisual e mesmo que se toque a mídia repetidamente para uma mesma plateia, não se tratará ali da mesma música ou da mesma performance cristalizada: os significados terão mudado, as interferências serão outras, as memórias suscitadas na audiência serão modificadas. Estabelece-se um intrincado jogo

envolvendo as noções de expectativa, tradição, significado, variabilidade e mudanças e o fenômeno musical se enriquece e complexifica numa medida tal que muito dificilmente – se não nunca – será exata: mas sempre circunstancial e única. José Eduardo Costa Silva, descrevendo a cena de um concerto exemplifica bem esta ideia da performance para além da execução sonora de uma música:

Os músicos afinam seus instrumentos. A música está no edifício antes mesmo de ser tocada. [...] Escuta-se o músico como causa do som. [...] Porém, no edifício há outros sons além daqueles [...]. Há os sons dos presentes: os bochichos, as campainhas dos celulares, os rangidos das poltronas, as respirações ofegantes. Essa cacofonia não é semelhante àquela que está no fosso. Sobretudo, porque sabemos que ela não promete a forma e a unidade determinada da música. Dela se espera o auto-aniquilamento; da outra, espera-se a música. (SILVA, 2013: 01-02)

Estas, dentre outras considerações que demandariam mais páginas, tornam urgente uma noção ampliada de performance que considere a maior riqueza de seu índice significativo, expressivo, processual e fenomênico:

A [performance] não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido. A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação. (ZUMTHOR, 2000: 75).

Ora, elemento tão diversificado quanto expressivo, a música, praticamente na totalidade das vezes e em todas as circunstâncias culturais que se têm notícias, só se deixa compreender, de fato, pelo seu ato em si, seu momento de feitura, carregando uma considerável vocação enquanto elemento esquivo a qualquer forma de retórica conceitual (BARBEITAS, 2011). Ela é, portanto, mais verbo do que substantivo, menos conceito e mais processo (SMALL, 1998), mais ação e menos objeto.

4. Considerações Finais

Pelo exposto, o estudo da performance é um instigante exercício de coordenação de muitas variáveis e um convite ao estabelecimento de uma investigação cujo arcabouço cognitivo e ferramental será constantemente incitado à revisão dos apontamentos soerguidos e dos próprios meios de consecução de tais resultados. Trata-se de uma empreitada que visa – e aqui se segue, de imediato, o léxico fenomenológico – o retorno à própria música, à sua

essência ou “ecceidade” (MERLEAU-PONTY, 1999), a recuperação da realidade da performance musical enquanto fenômeno e processo, tratando mais de descrever este ‘como’ complexo e comunicativo (aliado, muitas vezes, ao ‘quando’, ao ‘por que’ e ao ‘quem’), e evitando a sedução de um entendimento objetificante calcado numa ‘análise sintática’ dos constructos de uma manifestação musical. Demanda-se, pois, nesta esfera de estudo, a constatação e o respeito a um nível de semanticidade que se instaura em ato e no qual os significados soerguem-se intrinsecamente vinculados ao próprio fazer.

Referências

BARBEITAS, Flávio Terrigno. Música, linguagem, conhecimento e experiência. *Revista Terceira Margem*, n. 25, p. 17-39. Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2011.

CASNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 2007.

GREEN, Lucy. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. Oscar Dourado (trad.). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 04, p. 25-35, 1997.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A Complete Dictionary of Music* [1768, Paris]. English Translation by W. Waring. London, [1771, 1779] 1975.

SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dionísio no Templo das Musas*. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Rio de Janeiro, 1998. 152f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the Phenomenology of Music. Ed. F. Kersten. In.: *In Search of Musical Method*. Ed. F. J. Smith. New York: Gordon and Breach, 1976. (p. 5-71).

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.

SILVA, José Eduardo Costa. Por Uma Descrição Fenomenológica da Música. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013, Natal/RN. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, 2013.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

¹ Certamente, uma categoria de estudos muito em voga. Corroborar esta afirmativa o fato de que em alguns programas de pós-graduação em música do Brasil figura a linha de pesquisa em “Performance Musical”, assim justamente denominada e descrita. Além disso, várias instituições contemplam, na graduação em música, as chamadas “Oficinas de Performance”, em geral, disciplina obrigatória dos cursos. A notável atenção dedicada ao tema também se percebe, e pode-se dizer que um tanto ‘intertextualmente’, pelos trabalhos e discussões que compõem este II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical.

² Indo um pouco mais adiante nesta análise – considerando-se ainda que o grosso das demandas cognoscitivas elencadas neste meio – é de se inferir, e já desde o princípio, a perspicácia de muitos destes estudos e a inegável eficiência dos estudiosos na consecução de dados e respostas adequadas aos seus respectivos questionamentos.

³ Cumpre mencionar, sobremaneira, a origem desta indagação: ela é o elo existente entre duas pesquisas atualmente desenvolvidas no programa de pós-graduação em música da Universidade Federal de Minas Gerais, uma sobre a questão da música dentro do que seria o “museu-acontecimento” (conforme conceitos de Tereza SCHEINER, 1998) e outra a respeito da expressividade musical no contexto de “rodas de Choro”. Ambos os trabalhos, a despeito de uma quase evidente disparidade temática, têm na consideração do estatuto fenomênico da performance musical uma das bases de compreensão e sustentação cognoscitiva, daí, inclusive, o surgimento do presente trabalho, escrito em conjunto.

⁴ Menciona-se, desta maneira, o desenvolvimento de uma espécie de revisão que se define por um processo mais drástico onde a atenção não se volta somente para os fatos e conclusões delineados em estudos e publicações anteriores, mas, posicionando-se um passo atrás destes, detém-se também sobre os referenciais e métodos empregados para alcançá-los. Passa a existir, assim, desde o momento da triagem de um material precedente, uma reflexão que se projeta para o ato de produção do mesmo, para uma dimensão onde se permite tentar deduzir suas respectivas orientações teórico-procedimentais e perceber em que medida as formas de estruturação do raciocínio chegam a influenciar os resultados obtidos.

⁵ E novamente caberia aqui alguma breve menção às já mencionadas pesquisas desenvolvidas no programa de pós-graduação donde egressam os presentes autores.

⁶ Como se sabe, a partitura tal como se conhece hoje é algo bastante recente na historiografia da música, conforme, por exemplo, HARNONCOURT, 1998 e DART, 2000. Isso pra não se mencionar também as diversas questões de mudanças conceituais e as divergências de concepção vistas em cada um dos Estados Nação que se formavam à época em estudo.

⁷ Usando aqui termos vindos de SCHUTZ (1976), onde monotético refere-se a objetos de experiência que podem ser apreendidos “de uma só vez” e politético refere-se a experiências que só podem ser percebidos em etapas que se sucedem.

⁸ Utilizando, aqui, o conceito conforme dado por Antônio JARDIM (2005) em seu livro *Música: vigência do pensar poético*.

⁹ No original em inglês: *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*

¹⁰ Interessante, já a respeito dessa tensão entre forma e conteúdo, o estudo de *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice MERLEAU-PONTY, 1999.