

Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance¹

Nicholas Cook (Royal Holloway, Eghan, Inglaterra)

Nicholas.Cook@rhul.ac.uk

Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)

fborem@ufmg.br

Resumo: A tradicional orientação da musicologia e da teoria musical no texto atrasa a reflexão sobre a música enquanto uma arte da performance. A música pode ser compreendida tanto como um processo quanto um produto, mas é a relação entre os dois que define “performance” na tradição da “arte” ocidental. A partir de teorias interdisciplinares da performance (especialmente estudos sobre teatro, poesia, leitura e etnomusicologia), são levantadas questões e abordagens de pesquisa no estudo da música enquanto performance; considerando partituras como “*scripts*”, ao invés de “textos”, argumenta-se que pode-se compreender a performance como geradora de significado social.

Palavras-chave: teoria da performance, obra musical, texto, *script*, análise musical

Between process and product: music and/as performance

Abstract: The text-based orientation of traditional musicology and theory hampers thinking about music as a performance art. Music can be understood as both process and product, but it is the relationship between the two that defines “performance” in the Western “art” tradition. Drawing on interdisciplinary performance theory (particularly theatre studies, poetry reading, and ethnomusicology), I set out issues and outline approaches for the study of music as performance; by thinking of scores as “scripts” rather than “texts,” I argue, we can understand performance as a generator of social meaning.

Keywords: performance theory, musical work, text, script, musical analysis

1 - Um ídolo que cai

“O *performer*”, teria dito Schoenberg, “a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164). É difícil saber até que ponto deve-se levar a sério este comentário, ou o decreto de Leonard Bernstein (logo ele!) de que o maestro “deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a platéia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de *glamour*, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (BERNSTEIN, 1959, p.56). E há a tentativa de pôr toda a culpa em Stravinsky, que de certa forma transformou uma moda anti-romântica da década de 1920 em uma permanente e aparentemente auto-evidente filosofia da música, segundo a qual “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o *performer*] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”, de tal maneira que a música não deveria ser interpretada, mas sim executada (STRAVINSKY, 1947, p.127). Ou, se não em Stravinsky, então na indústria fonográfica, cuja ascensão criou um estilo de performance dirigido para uma infinita interabilidade, resultando, ao longo do século XX, em uma “mudança geral de ênfase. . . passando da caracterização de eventos musicais à reprodução de um texto” (PHILIP, 1992, p.230).

¹ Este artigo foi publicado primeiramente em inglês como “Music and/as performance” em *Music Theory Online*, v.7, n.2 (2001; <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html>)

Mas, na verdade, a idéia de que a performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, senão redundante, está inserida na nossa própria linguagem. Você pode “simplesmente tocar”, mas é estranho falar sobre “simplesmente interpretar (ou executar)” [*just perform*]: a gramática básica da performance é que você interpreta *alguma coisa* [*perform something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme “e” sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance.

Em grande medida, a inquietação que a musicologia compartilhou com outras disciplinas na década de 1990 girou ao redor da idéia (stravinskiana) de que a música era certo tipo de produto autônomo. No centro do palco, os assim chamados “novos” musicólogos se concentraram na impossibilidade de se compreender a música (ou qualquer outro produto cultural) como sendo verdadeiramente autônoma, independente do mundo dentro do qual é gerada e consumida. Correndo por fora, por assim dizer, a filósofa Lydia GOEHR (1992) desenvolveu uma crítica da obra musical reificada, que teve mais impacto sobre os musicólogos do que sobre os próprios filósofos. Para resumir, ela argumentou que a idéia de uma obra musical (uma entidade que, nas palavras de Stan GODLOVITCH (1998, p.85), parece ser “não exatamente deste mundo”) não é intrínseca à música enquanto prática cultural, mas sim um conceito estritamente histórico associado à Música “Erudita” Ocidental (daqui em diante abreviada como MEO) desde por volta de 1800. A idéia de se conceituar música enquanto performance, cada vez mais central à etnomusicologia, não foi tão bem representada na musicologia da década de 1990. Ou, pelo menos, não diretamente, pois, de certa maneira, já estava implícita na crítica da obra autônoma: se a transcendência e permanência das obras musicais não eram qualidades inerentes, mas efeito de uma construção social ou ideológica, então a música tinha de ser compreendida como uma prática intrinsecamente significativa, muito à maneira do ritual. Alguém poderia mesmo pensar sobre os músicos e platéias da MEO do século XX, como interpretando [*performing*] juntos a autonomia da música, por meio do ritual da sala de concerto, no mesmo sentido em que as cortes reais do século XVII interpretavam [*performed*] a monarquia.

Esta ênfase na dimensão performática da música também pode ser vista como o resultado lógico de uma série de desenvolvimentos e tensões dentro da própria disciplina. Um exemplo é a ampliação do repertório dentro de limites musicológicos mais flexíveis, refletindo (ou reforçando) tendências contemporâneas no campo da educação multicultural: a idéia da performance “de” alguma coisa, da performance reproduzindo uma obra auto-suficiente é, na melhor das hipóteses, problemática e, na pior, não aplicável ao jazz, rock ou à cultura *remix*. (Havia também uma noção, derivada em parte da etnomusicologia, de que a tendência da musicologia de abordar todas as músicas como produto, ao invés de processo, representava um tipo de hegemonia colonizadora, uma afirmação dos valores de uma arte superior sobre uma arte inferior). Uma outra entre estas tensões diz respeito ao que Glenn Gould desdenhosamente se referiu como “a estrutura de classes dentro da hierarquia musical” (PAGE, 1987, p.351-352). A subárea denominada práticas de performance ou práticas históricas [*performance practice*], cujo objetivo é viabilizar a performance historicamente informada, colocou o musicólogo no duplo papel de legislador e executor da lei; Richard TARUSKIN (1995, p.13) cita a definição

dada no (antigo) *New Grove Dictionary* (a prática histórica [*performance practice*] trata do “grau e tipo de desvio, perante um ideal precisamente determinado, que é tolerado. . . pelos compositores”), expondo a premissa aí implícita: “*Performers* são essencialmente [ênfase original] corruptores - desviantes, na verdade”. Quanto aos teóricos, o ideal da performance analiticamente informada foi defendida com algum vigor na década posterior a uma publicação de Wallace Berry, na qual o analista também é colocado no comando. BERRY (1989, p.10) falou sobre “o caminho da análise à performance”, mas o que é apresentado como uma simples sucessão cronológica, facilmente se transforma em outro exemplo da hierarquia da qual Gould reclamava. Não surpreende a preocupação que havia com a relação entre a teoria e a prática que isso parecia implicar.

É tentador dizer que tudo isso é bobagem e que o que é necessário é simplesmente um senso adequado de equilíbrio e respeito mútuo entre os músicos. Mas isto é ignorar a influência do que chamo de gramática da performance: um paradigma conceitual que vê o processo como sendo subordinado ao produto. E o fato deste paradigma estar profundamente enraizado na musicologia não surpreende: em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no *status* e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários. Entretanto, e não importa o quanto isso seja implausível, somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento. Além disso, a orientação tradicional da musicologia pautada na reconstrução e disseminação de textos de autoridade refletiu uma preocupação básica com as obras musicais enquanto obras dos seus compositores, compreendendo-as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível. Acontece que, a partir do que KIVY (1995, p.278) chama de “adoração ao compositor”, o *performer*, na melhor das hipóteses, se torna um intermediário, fazendo jus à citação de Leonard Bernstein e, na pior, como um “atravessador” (GODLOVITCH, 1998, p.81): como alguém que coloca uma margem de lucro em um produto sem contribuir em nada para ele e que, por conseguinte, deveria ser eliminado sempre que possível (como na citação de Schoenberg). Assim, a única aspiração legítima do *performer* seria uma “transparência, invisibilidade ou negação de sua personalidade” (GOEHR, 1996, p.11).

Mas a acusação não pára aqui. A idéia de que a música é um tipo de propriedade intelectual a ser entregue intacta do compositor para o ouvinte atrela a música a estruturas e ideologias mais amplas da sociedade capitalista. Matthew HEAD (2000, p.200) observa que as obras musicais funcionam como investimentos, gerando uma renda regular. Jacques ATTALI (1985, p.32 e *passim*) aponta que, por meio de partituras ou gravações, a experiência musical pode ser interminavelmente adiada e estocada. A música se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado de produtos industrializados, ao invés de definida pelos processos sociais ativos da performance participativa (CHANAN, 1994). Em suma, parece que nos esquecemos que a música é uma arte de performance e, mais do que isto, parece que não poderíamos pensar nela como tal, mesmo se quiséssemos, haja vista a forma como a conceituamos. TARUSKIN (1995, p.11) comenta que “é difícil trazer o conceito de obra ao nível da consciência” e, neste contexto, a performance surge como um tipo de ferramenta de desconstrução: escrevendo sob a perspectiva dos estudos sobre teatro (mas também considerando a música e a dança contemporâneas), Nick KAYE (1994, p.22) caracteriza

a performance como um “modo pós-moderno fundamental”, traçando o caminho no qual as práticas de artistas com Foreman, Cunningham ou Cage, calcadas na performance, subvertem “a ‘obra-de-arte’ isolada ou constricta” que é definitiva do modernismo, ou a dissolvem nas “contingências e instabilidades do ‘evento’ . . . penetrado por intercâmbios e processos instáveis e imprevisíveis” (KAYE, 1994, p.22, 32, 117).

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os *performers*, obviamente, mas também os ouvintes, pois, nas palavras de Robert MARTIN (1993, p.121, 123), “As performances. . . ao contrário das partituras, estão no coração do mundo do ouvinte. . . . [enquanto que] as obras musicais, no mundo dos ouvintes, simplesmente não existem”. Segue que “as obras musicais são ficções que nos permitem falar de uma maneira mais conveniente sobre as performances” (MARTIN, 1993, p.123), ou como coloca Christopher SMALL (1998, p.51), “uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o *performer* tenha algo para interpretar [*perform*]”. Subvertendo, assim, o ídolo da obra reificada, a inversão do paradigma da performance “de” se completa. Nas palavras quase evangélicas de SMALL (1998, p.11), “A música erudita representa um tipo de sociedade que não permite a participação mútua de todos os indivíduos porque é baseada em obras e não em interações”; em uma sociedade mais criativa e inclusiva “não haverá a obra musical, [mas] somente as atividades de cantar, tocar, escutar [e] dançar”. Com efeito, para Michel CHION (1994, p.103), a “nova realidade sonora” já chegou, trazendo consigo uma “maneira padrão de escuta. . . que já não é mais percebida como uma reprodução, como uma imagem (com tudo que isto geralmente implica em termos de perda e distorção da realidade), mas como um contato mais direto e imediato com o evento”. Neste admirável mundo novo há, na terminologia de Small, não música, mas “*musicando*” (“*musicking*”) e na de TARUSKIN (1995, p.24), não coisas, mas atos, ou, em suma, não produtos, mas processos.

2 - Reflexões posteriores

O problema com este tipo de re-conceituação da música é bastante óbvio. O paradigma da performance “de” é invertido, mas de resto nada muda. Ao invés de “fetichizar” o texto, para citar o termo de Jim Samson, “fetichiza-se”, então, a performance. Se quisermos discutir uma concepção com mais nuances da performance musical, precisaremos abrir mão de um pouco do terreno que acabamos de conquistar.

Em primeiro lugar, precisamos refinar a idéia de que uma obra musical é puramente um construto pós-1800 da MEO. Vários musicólogos têm reagido a Goehr, apontando como diversos aspectos do conceito de obra podem ser traçados na MEO anteriormente àquele período (por exemplo, WHITE, 1997); Michael TALBOT (2000) argumenta que a transição essencial não foi da ausência à presença do conceito de obra, mas uma transição do gênero para o compositor. Na mesma linha, o etnomusicólogo Bruno NETTL (1983, p.40) aponta que, se existem elementos universais em música, um sério candidato seria o fato de que “Alguém não ‘canta’, simplesmente, mas alguém canta *algo*”. Mas o que importa é o valor que se atrela a este “algo” durante os processos de performance e recepção. A experiência à qual se referiu Martin, na qual a obra é excluída, pode ocorrer, mas não dentro dos limites da MEO. Neste caso, não

importa o quanto você estiver concentrado em Rattle, é quase impossível ignorar o fato de que está sendo ouvida a *Nona Sinfonia* de Mahler (ou, se você não souber o que está ouvindo, é quase impossível não ficar imaginando o que é). Por outro lado, quando você ouve a *Material Girl* [cantada por Madonna] a obra ainda está lá (embora você possivelmente desconheça o fato de que foi escrita por Peter Brown e Robert Rans), mas os valores da performance vêm para o primeiro plano: o produto não é mais tão claramente distinguível do processo, e há uma idéia de que você poderia pensar que se trata de outra canção, se fosse cantada por outra pessoa. E a chamada música de “processo” dos pioneiros minimalistas dispersa ainda mais o produto dentro do processo (muito embora, paradoxalmente, esta música esteja pautada em um conceito bastante tradicional de identidade autoral). Neste sentido, há um *continuum* entre a experiência da música como processo e como um produto - um *continuum* que se torna diretamente perceptível, por exemplo, quando as frases características do [hino norte-americano] *The Star-Spangled Banner* surgem dentro do contexto improvisatório da performance de Jimi Hendrix em Atlanta,² como se os sons, por assim dizer, se condensassem em um objeto musical pré-existente e se re-configurassem mentalmente à medida que isso acontece. Contra este pano de fundo, o que poderia ser chamado de modelo “todos cantando - todos dançando” da performance começa a se afigurar como um estereótipo distintamente essencializante.

A MEO pós-1800 não é, de maneira alguma, um terreno monolítico. Numa espécie de apêndice ao seu livro de 1992, GOEHR (1996, p.6, 14) faz uma distinção entre “a perfeita performance da música” (como ela mesma diz, a abordagem que “leva o ‘da’ a sério”) e “a perfeita performance musical” que “celebra o mundo ‘inferior’ do humano, do efêmero e do ativo”. E seu ponto de vista, sublinhado por diversos participantes do *Talbot Symposium* (TALBOT, 2000), é que a tradição do “opus” do século XIX, associado acima de tudo a Beethoven, era complementada por outra tradição bastante distinta baseada no *performer*, associada a pianistas-compositores como Chopin e Liszt, mas que é ainda melhor exemplificada por virtuosos esquecidos como Thalberg, Tausig ou (Anton) Rubinstein. Se o paradigma da tradição do “opus” é a sinfonia de Beethoven, o da tradição do virtuoso é o tema com variações, geralmente baseado em melodias de óperas da moda, mas concebido como um veículo para a exibição artística; se a primeira tradição está associada a um texto único, de autoridade, reproduzido durante a performance, a segunda invoca a multiplicidade de textos que é regra no rock, por exemplo, mas que causa problemas aos musicólogos treinados na tradição filológica. Muitas das obras de Chopin e Liszt sobrevivem em diversas, mas igualmente autênticas,³ versões notadas (faz sentido aqui uma relação com a utilização jamaicana deste termo), versões estas que são traços de diferentes performances, igualmente autênticas. Se, para repetir as palavras de Small, *musicando* significa que “obras musicais existem para dar aos *performers* algo para interpretar [*perform*]”, então o *musicando* residiria no próprio âmago da obra musical.

Há também um outro ângulo sob o qual a complexidade da performance da MEO tem sido subestimada. Nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da MEO, e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo

² *Jimi Hendrix at the Atlanta Pop Festival*, um filme de Jean Pellerin e Jonathan Seay (BMG Video International, 791 279 [1992]), gravado em julho de 1970.

³ Para uma exemplar discussão sobre as variantes de Chopin, veja KALLBERG (1996, cap.7). Vale a pena acrescentar que mesmo um(a) instrumentista intimamente associado(a) com a tradição do “opus” como, por exemplo, Clara Wieck/Schumann, tratava os textos musicais com um tipo de flexibilidade que poderia bem estar associado com a tradição do virtuoso (GOERTZEN, 1998); o fato destas práticas, comuns no século XIX, não terem sobrevivido até a era das gravações nos deu uma falsa impressão sobre a diversidade de atitudes em relação ao texto notado em forma de partitura.

mais amplo de possibilidades. Mas uma maneira melhor de se pensar sobre isto é que, como coloca GODLOVITCH (1998, p.3), “as obras sub-determinam fortemente suas performances”. Há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura. Na música de conjunto, estes elementos que, apesar de sua relevância musical, não constam grafados, são negociados entre os *performers* (esta negociação corresponde a boa parte do que acontece nos ensaios). E, como observou KIVY (1995, p.131-133), há uma distinção de grau, mas não de princípio, entre, de um lado, as interpretações que acontecem, por assim dizer, nos interstícios da notação e, de outro, as re-configurações mais drásticas da partitura que são normais na performance de uma sonata para violino de Corelli (onde o *continuo* realizará o baixo cifrado e o solista poderá ornamentar a melodia a ponto desta não ser mais reconhecida) ou na interpretação de uma *lead sheet* de jazz: a arte da performance habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada (KIVY [1995, p.272] se refere a isto como o “hiato” entre texto e performance). De fato, pode-se argumentar que a música se projeta com mais força, enquanto arte da performance, justamente quando a obra é tão familiar, tão aprendida, que a performance em si se torna o principal foco da atenção do ouvinte. Se, como os críticos pessimistas comentam, o repertório orquestral reduziu-se a uns poucos e sempre repetidos cavalos de batalha, então o resultado disso é uma cultura altamente orientada pela experiência da música enquanto performance (isto explica a importância do marketing baseado na marca, que é adotado pela indústria da música clássica: não é tanto a *Sétima Sinfonia* de Beethoven que está sendo vendida, mas a diferença entre as interpretações de Harnoncourt e Eliot Gardiner).⁴ Se assim for, então há um surpreendente descompasso entre o modo como tal música é ouvida, em grande medida centrado na performance, e o modo através do qual a mesma é representada na literatura histórica e crítica, quase exclusivamente centrado no compositor ou na composição.

Uma maneira de encarar esta situação é ver a performance da música como uma arte coordenada [*tandem art*]: em outras palavras, há a arte do compositor e há a arte do *performer*. Para KIVY (1995, p.278), “da forma como a música de nosso passado histórico tem sido tradicionalmente interpretada [*performed*]. . . temos sempre *duas* obras de arte: a obra da música e. . . a performance (produto) em si”. Dois pontos merecem comentário aqui. Primeiro, ao se referir à performance tradicional, Kivy almeja um contraste com os princípios das práticas de interpretação historicamente informadas, que ele vê como um desmanchar da performance em texto (1995, p.280), diminuindo, assim, o espaço entre ambos e substituindo uma obra de arte por duas (o mesmo poderia ser dito sobre a música eletroacústica produzida em estúdios). O segundo tem a ver com a curiosa formulação de Kivy sobre a “performance (produto) em si”. Ele adota esta formulação porque enxerga performances como versões de obras, no mesmo sentido que arranjos são também versões de obras (1995, p.131). Ele acomoda, assim, a arte do *performer*, colocando a sua versão da obra lado a lado com a do compositor, e julgando o valor artístico de cada uma. É claro que isto implica em uma multiplicação de produtos; a performance não é valorizada em si, mas pela interpretação que incorpora, ou seja, como uma forma alheia do produto. Voltamos assim à música “e” performance, ao invés de música “enquanto” performance.

3 - Música enquanto performance

Keir Elam (citado por ASTON & SAVONA, 1991, p.104) escreveu, tendo a performance teatral como referência, sobre as “mútuas e cambiantes restrições entre dois tipos de texto, sendo que nenhum é anterior e nenhum é precisamente ‘imane’ dentro do outro, uma vez que cada texto é radicalmente transformado por suas relações com o outro”. A formulação de Elam cap-

⁴ Mais precisamente, pode-se dizer que o *marketing* dos selos e gravadoras domina as listas de novos lançamentos, ao passo que o *marketing* dos compositores e de repertório domina as listas de catálogo (e quase toda a música fora do cânone central).

tura com vivacidade a interação que é constituinte da música “*enquanto*” (ao contrário de “e”) performance, embora a caracterização da performance enquanto “texto” seja remanescente da “performance (produto)” de Kivy e característica de uma fase anterior da semiótica do teatro (a citação de Elam é de 1977). O paradigma contemporâneo dos estudos de performance, que se desenvolveu primeiramente no contexto dos estudos teatrais e da etnomusicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da performance, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público. Em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irreduzível ao produto; Charles BERNSTEIN (1998, p.21) expressa esta posição em relação à leitura de poesia: “O som. . . não pode nunca ser recuperado completamente enquanto idéia, conteúdo, narrativa, sentido extra-léxico”. Em muitos sentidos, a musicologia dirige-se, ainda que vacilante, para a adoção dos estudos de performance como paradigma, mais visivelmente talvez nos estudos sobre ópera (em que o conceito de “obra” operística em grande medida cedeu lugar ao conceito de “evento” operístico), replicando a ruptura dos estudos teatrais com os estudos literários de uma geração atrás.⁵

Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade). Esta observação deriva sua força do grau em que esta prática manifestadamente social da música tem sido conceituada em termos de uma comunicação direta e privada do compositor com o ouvinte. Devido a este modelo hierárquico de comunicação (que reflete o alinhamento tradicional da criação humana e divina), mesmo o exemplo cotidiano da parceria autoral tem sido problemático para o meio acadêmico musical. Alguns teóricos da música tentaram compreender o rock como sendo de autoria de uma única *persona* (“a banda”), ao invés de aceitar que esta música resulta da interação entre diferentes indivíduos - não apenas os instrumentistas e cantores, mas também, tipicamente, produtores, empresários e a equipe de A & R [*arts and repertoire*”; que descobre e promove talentos junto às gravadoras] (COOK 1996). Um paradigma dos estudos de performance viraria esta posição de pernas para o ar e enfatizaria o grau em que mesmo uma sinfonia de Beethoven, entendida como um elemento dinâmico dentro da cultura contemporânea (ao invés de, simplesmente, um traço do passado), representaria a obra como sendo não apenas do compositor, mas também dos *performers*, produtores, engenheiros de som, editores e críticos.

Enfatizar a dimensão irreduzivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor, mas sim constatar as implicações para o nosso entendimento do que vem a ser esta obra. Fazendo referência a uma das práticas musicais mais abertamente interativas que é a improvisação no jazz, Ingrid MONSON (1996, p.186) diz que “as características formais dos textos musicais são apenas um aspecto - um subconjunto, por assim dizer - de um sentido mais amplo do que é ser musical, o que inclui também o aspecto contextual e o cultural. Ao invés de ser concebida como se fosse basilar ou separável do contexto, a estrutura é tomada como tendo entre suas funções centrais a *construção* do contexto social”. Visto assim, o termo “texto” (com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do estruturalismo) é talvez, menos

⁵ Para uma viva impressão sobre o que está em jogo aqui, com particular referência a Shakespeare, veja TAYLOR (1989, cap.6).

útil do que uma palavra mais caracteristicamente teatral: “*script*”. Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na performance. Por outro lado, pensá-lo como um “*script*” é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana, cuja comunicação à platéia é uma das características da música de câmara (o aspecto da reprodução é geralmente mais perceptível na música sinfônica).⁶ É atentando a este sentido da performance que os críticos não-musicólogos muitas vezes ecoam as restrições ao conceito da obra musical que motivam a minha utilização do termo “*script*”; Paul Valéry comparou uma peça musical a uma receita (GOEHR 1996, p.11), R. G. Collingwood viu a partitura como um “esquema precário” de instruções para a performance (KIVY 1995, p.264), ao passo que GODLOVITCH (1998, p.82) se refere às obras grafadas como “modelos, rascunhos, esquemas ou guias que, quando consultados dentro dos limites da aprovação convencional, dão chance à música de acontecer ou de funcionar”.

As obras musicais sub-determinam suas performances; contudo, pensar na notação como “*script*” e não como “texto” não é simplesmente imaginá-la como se fosse menos detalhada (Como mencionei, a performance rotineiramente requer não tocar o que está grafado, e vice-versa; neste sentido, há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance, de forma que a noção de um maior ou menor detalhamento não vem ao caso). Mais importante do que isto é a relação implícita entre as instanciações da música. O modelo tradicional de transmissão musical, que vem da filologia, é o estema: um tipo de árvore genealógica na qual interpretações musicais sucessivas (quer sejam grafadas ou interpretadas [*performed*]) se distanciam verticalmente da visão original do compositor. A crítica das fontes procura reverter este caminho e reconstruir a visão original, ao passo que a performance historicamente informada objetiva traduzi-la em som. Mas o paradigma dos estudos de performance muda a direção deste modelo ortogonalmente: como expressa Richard SCHECHNER (1988, p.28), a ênfase recai sobre “explorações de relações *horizontais* entre formas afins, ao invés de uma busca vertical por origens improváveis”. Uma das mais óbvias implicações disto para a musicologia da performance é que as performances devem ser compreendidas não apenas em relação às obras “das” quais são performance, mas em relação às suas “formas afins”, ou seja, às outras performances; as gravações de Mengelberg da *Nona Sinfonia* de Beethoven, para dar um exemplo reconhecidamente extremo, parecem fazer sentido somente quando ouvidas tendo como pano de fundo um horizonte de expectativas formado por outras interpretações de sua época (É esta dimensão intertextual que torna tão difícil que sejam feitas generalizações legítimas sobre a história da performance, ao menos desde a invenção da gravação). Um desafio maior ainda, entretanto, é o colapso de qualquer distinção clara entre “obra” e “interpretação” implícito neste modelo.

Busoni, considerado por Samson como o representante arquetípico da cultura da performance, se recusava a admitir qualquer divisão ontológica entre partituras, performances e arranjos, porque os via igualmente como transcrições de uma idéia abstrata e platônica; como aponta John WILLIAMSON (2000, p.187), o resultado é não apenas uma obnubilação da distinção entre composição e performance, mas também uma “confusão dos papéis de editor, transcritor e compositor, na qual uma ‘obra’ pode ser uma

⁶ Generalizações com esta poderiam, é claro, se beneficiar de um refinamento histórico; como ilustração, PHILIP (1992, p.234) chama atenção para a música de câmara feita por quartetos de cordas dos anos de 1920 (com *vibrati* freqüentes e não-coordenados), muito mais independentes se comparados aos quartetos de hoje; cita também o correspondente musical vienense do *Musical Times*, que escreveu, em 1930 (PHILIP, 1992, p.233): “A palavra de ordem de Toscanini é a subordinação incondicional de seus homens [membros da *New York Orchestra*]; [enquanto que] aos homens de Viena [membros da Orquestra Filarmônica de Viena] é dada a liberdade de “cantar” o conteúdo de seus corações, de estarem co-ordenados ao seu líder, não subordinados”.

variante, complementação ou completa reconsideração de uma obra pré-existente”. A atual teoria da performance chega à mesma conclusão a partir de uma premissa simetricamente oposta: não há distinção ontológica entre as diferentes instanciações porque não existe um original. BERNSTEIN (1998, p.10) invoca o estudo de Alfred Lord sobre a épica de Homero para condenar a redução do poema ao texto: “Acredito”, escreveu Lord, “que, uma vez cientes dos fatos da composição oral, nós devemos parar de procurar um *original* para qualquer canção folclórica. Do ponto de vista da tradição oral, cada performance é *original*”. GODLOVITCH (1998, p.96) caracteriza a prática relacionada de contar histórias como o melhor modelo para a performance musical, não apenas porque enfatiza a apresentação, habilidade e comunicação, mas também porque “esta visão da relação entre obra e performance coloca a primeira no seu devido lugar musical, tornando-a primariamente um veículo, uma oportunidade para a performance no contexto mais amplo do fazer musical”. Esta formulação de Godlovitch, entretanto, seria mais precisa se a palavra “obra” fosse substituída por “texto” (ou melhor, “*script*”); afinal de contas, se não há um original, se não há uma distinção ontológica entre obra e performance, então, ao invés de uma simples obra localizada “verticalmente” em relação às suas performances, o que temos é um número ilimitado de instanciações ontologicamente equivalentes, todas existindo no mesmo plano “horizontal”. Novamente, o modelo da narração de histórias mostra o que está em jogo aqui: ao demonstrar que não existe esta coisa chamada “a” história de Cinderela, mas apenas um número indefinido de versões (afirmação que ecoa o julgamento de Charles Seeger de que “não se pode estabelecer uma entidade como ‘a canção de Barbara Allen’ a não ser por uma conveniência temporária”), Barbara Herrnstein Smith sugere que o único modelo viável para a obra musical são as “semelhanças familiares” wittgensteinianas. De fato, diversos musicólogos têm invocado semelhanças familiares neste contexto.⁷

Ou será que fomos rápido e longe demais? É realmente sensato afirmar que não temos um “original” no caso, por exemplo, da *Nona Sinfonia*, quando temos em mãos o texto de Beethoven? Há uma resposta um tanto o quanto rasa para esta questão e outra mais substancial. A resposta rasa é que o texto de Beethoven não existe, exceto como um construto interpretativo; há uma partitura autógrafa e várias cópias da mesma, assim como algumas partes cavadas autógrafas e várias não-autógrafas, mas todas elas se contradizem em maior ou menor grau (Herrnstein Smith acrescentaria que as edições críticas das sinfonias de Beethoven, que finalmente começam a aparecer, não substituem as anteriores: elas apenas acrescentam novos textos). A resposta mais substancial é que, enquanto estes textos têm um significado e autoridade dentro do campo compreendido pela *Nona Sinfonia*, não são ontologicamente distintos dos demais; afinal, não são os textos em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos, e é neste sentido que se poderia afirmar, sem paradoxo, que virtualmente toda música (mesmo a MEO) representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita. Em uma passagem que já citei em várias outras ocasiões, Lawrence ROSENWALD (1993, p.62) caracterizou a identidade da *Nona Sinfonia* como “algo existente na relação entre sua notação e o campo de suas performances”. Isto captura o sentido do que estou tentando dizer: que o texto de Beethoven tem um papel obviamente privilegiado, mas, ao mesmo tempo, não deixa de se relacionar horizontalmente, como diria Schechner, com as demais instanciações desta sinfonia. A obra, se este é o termo a ser usado, não existe “acima” do campo de suas instanciações, mas simplesmente equipara-se à sua totalidade (esta é, é claro, a razão pela qual a *Nona Sinfonia* ainda está em desenvolvimento).

Ao mesmo tempo, conceber a música enquanto performance, desta maneira, ao invés de vê-la como uma reprodução, através da performance, de algum tipo de objeto imaginário, não é desvalorizar a obra (como parece fazer Godlovitch quando a descreve como sendo

⁷ Veja a discussão sobre este assunto em COOK (1999c, p.209-212), em que se encontram referências a Smith e Seeger. Para um exemplo mais recente, veja MIDDLETON (2000, p.60).

primariamente veículo e oportunidade para performances). Na realidade, eu argumentaria o oposto. Dizer que a música é uma arte de performance é dizer algo que é auto-evidente; é somente a orientação literária da musicologia que torna necessário dizer isto em primeiro lugar. Neste contexto, como Kaye constantemente reitera, o fato de que a performance tende a minar a completude e a essência do objeto textual não é nada que devesse nos surpreender; o que deveria sim causar surpresa é a maneira como a performance, processo em tempo-real, rotineiramente deixa não algumas poucas e fragmentárias memórias (digamos, como um feriado), mas sim a sensação de que nós vivenciamos uma *peça* musical, um objeto imaginário que, de alguma maneira, continua a existir muito depois que seus sons desapareceram. “A crença de que os quartetos e sinfonias de Mozart e Beethoven estão acima da história não poderá nunca ser apagada” afirma Charles ROSEN (1994, p.89), porque “a autonomia foi neles inscrita”. O tom confiante de Rosen não deixa entrever a fragilidade dessa tentativa de se livrar a eternidade, por assim dizer, das garras da evanescência. É somente quando concebemos a performance como um processo que notamos o quão extraordinariamente atraente pode ser a ilusão central à MEO, a ilusão de que a música enquanto produto é uma condição possível.

Ainda assim, no final das contas, a distinção entre produto e processo efetivamente não se sustenta. Segundo SCHECHNER (1988, p.70-73), trata-se de uma questão de ênfase: algumas culturas enfatizam o texto dramático, outras, a performance teatral. Da mesma forma, a “perfeita performance da música” e a “perfeita performance musical” de Goehr podem ser vistas não como paradigmas opostos, mas sim como ênfases contrastantes, opostas sim, mas no sentido de ocupar posições distintas dentro de um *continuum* (A *elektronische Musik* de Stockhausen e a livre improvisação podem ser vistos como definidores dos extremos deste *continuum*). Da mesma forma, processo e produto podem ser vistos como se representassem ênfases diferentes dentro de um amálgama insolúvel. Andrew Benjamin (apud BERNSTEIN: 1998, p.9), em referência à poesia, fala sobre “a presença do texto. . . dentro da performance, mas igualmente a presença da performance dentro do texto”, o que também se aplica à música. Mas é no caso das gravações que produto e processo se entrelaçam mais extremadamente. A gravação (um produto comercial) afigura-se como traço de uma performance (um processo), mas, na realidade, consiste geralmente de um produto composto de vários *takes*, e do processamento do som, em diferentes graus de elaboração - em outras palavras, não é propriamente um traço, mas sim a representação de uma performance que, na realidade, nunca existiu.⁸ E, à medida que as gravações cada vez mais substituem as performances ao vivo como paradigma para a existência da música, chegamos mais perto da “nova realidade sonora” de Chion, que citei acima como sendo a mais pura forma de música enquanto processo. Todavia, o ponto de vista de Chion é que não há mais uma distinção entre apresentação e representação, o que significa que faria igual sentido descrever a gravação como sendo a forma mais pura de música enquanto produto. Levado a este limite, o conceito de performance, na personificação da tradição da MEO, perde sua substância. Processo e produto, assim, não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do trançado que chamamos de performance.

⁸ David R. SHUMWAY (1999, p.192) aponta que, apesar de a maior parte da música popular (incluindo o *rock*) ser uma criação de estúdio, críticos e públicos insistem em considerar gravações como performances reproduzidas; Gould via as gravações da Europa Central de música erudita como projetadas para criar uma ilusão de performance ao vivo de uma maneira ignorada pelos seus correspondentes na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, estes mais orientados pelo som de estúdio (PAGE, 1987, p.333-334). Em muitos gêneros da música popular e, questionavelmente, também na MEO, há um detalhe a mais: é a performance ao vivo que se torna uma reprodução da gravação, recolocando assim, de forma paradoxal a performance “do” paradigma.

4 - Estudando música enquanto performance

Mas o que significa isto na prática? No espaço que me sobra, não posso oferecer mais do que algumas direções ou ligações. A maneira mais óbvia de se estudar música enquanto performance é, simplesmente, estudar as performances que engrossam o legado das gravações, abrindo assim um arquivo de textos acústicos comparável, em extensão e significado, àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu. E isto já começa a acontecer, não apenas como resultado da ação de forças internas à disciplina, mas também em resposta a iniciativas de bibliotecas especializadas em gravações, ansiosas para estimular uma exploração acadêmica de seus recursos (o *National Sound Archive* em Londres é um caso em questão).

Muitos estudos desta natureza já foram conduzidos, alguns deles envolvendo a análise computacional de *timing* da performance, e algumas desvantagens já começam a aparecer. Pode-se trabalhar com um grande número de gravações, à maneira de Robert PHILIP (1992) ou José BOWEN (1996, 1999); esta abordagem reflete diretamente a idéia de música como um campo horizontal de instanciações e permite várias medidas estilísticas e a extrapolação estatística de tendências, mas uma abordagem essencialmente indutiva deste tipo não ilumina facilmente as qualidades específicas de interpretações específicas, como é característico à análise baseada em partituras (sofre, em suma, dos problemas tradicionais da análise estilística). A alternativa é procurar relacionar a interpretação da performance com a literatura analítica disponível sobre uma determinada composição (como em LESTER, 1995 e em COOK, 1995), efetivamente trabalhando da análise para a gravação. O perigo aqui é replicar o “caminho da análise para a performance” de Berry e, assim, interpretar a relação de uma maneira puramente vertical, para repetir o termo de Schechner.⁹ É provável que, à medida que este campo vai se desenvolvendo, sejam encontradas maneiras de se combinar o que poderíamos chamar de modos indutivo e dedutivo de análise da performance, mas um problema adicional permanece: o pressuposto, comum a autores tão diversos quanto SCHENKER (2000), STEIN (1962), NARMOUR (1988) e BERRY (1989), de que o papel da performance é, de uma maneira mais ou menos direta, expressar, projetar ou “revelar” estruturas composicionais. A validade universal desta ortodoxia não é auto-evidente, e tem havido algumas discussões sobre a idéia de que os *performers* também poderiam muito bem buscar uma performance que se opusesse, ao invés de ir ao encontro das estruturas.¹⁰ Mas, é claro que este tipo de inversão mantém o paradigma básico - o equivalente musical do que Susan MELROSE (1994, p.215) chama de abordagem “da página para o palco” - no mesmo lugar: a performance permanece como um suplemento. Conduzidos assim, os estudos em performance poderiam muito bem se consolidar como uma área especializada dentro da musicologia e da teoria musical, mas com pouco impacto sobre a orientação sufocantemente textualista da disciplina como um todo.

Uma rota mais direta para compreender música enquanto performance seria focar no funcionamento do corpo que realiza a performance, tanto em relação a ele mesmo quanto em relação às outras dimensões do evento da performance (ver, por exemplo, CLARKE e DAVIDSON, 1998). Novamente, o quadro de referência conceitual é crucial. MELROSE (1994, p.210) observa que abordagens estruturalistas da performance teatral deram importância ao corpo somente no grau em que o construíram enquanto “texto”

⁹ Se fosse fácil derivar uma análise a partir de uma performance, assim como é fácil encaixar uma performance em uma análise, então, pelo menos se replicaria somente a orientação, e não a direção de mão única do caminho de Berry, mas não é este o caso; para uma discussão sobre este assunto, veja COOK (1999a, p.48-49).

¹⁰ Para uma ilustração concreta, veja COOK (1999b).

(o mesmo poderia ser dito sobre algumas abordagens sobre *timing* na performance, que mencionei acima, particularmente aquelas que surgiram a partir dos estudos psicológicos sobre controle motor).¹¹ O paradigma contemporâneo da performance, em contraste, busca entender o corpo da mesma forma que compreende o som, como um terreno de resistência ao texto. Como BERNSTEIN (1998, p.21) coloca: “O som é a carne da linguagem, sua opacidade, à medida que o sentido marca seu assentamento material no mundo das coisas”. E em ambos os casos a performance é compreendida como fazendo uma “oposição fundamental ao desejo por *profundidade*” (KAYE, 1994, p.69), pois, nas palavras de Simon FRITH (1996, p.xi) “se nos emocionamos com um *performer*, nos emocionamos por aquilo que vemos e ouvimos *imediatamente*”. Ao invés de ver a relação entre obra e performance em termos de uma revelação transparente de estruturas subjacentes, como epitomizado pelo conceito schenkeriano da performance baseada no *middleground* [camada intermediária], uma variedade de termos surgem para tematizar a opacidade da relação: citação, comentário, crítica, paródia, ironia ou caricatura, por exemplo.¹²

Mas há ainda outro aspecto conceitual vital. MELROSE (1994, p.225) cita a observação de Ariane Mnouchkine de que “o objetivo da análise de texto é tentar explicar tudo. Ao passo que o papel do ator. . . não é de forma alguma explicar o texto”. Mas é justamente esta distinção que as abordagens teóricas da performance musical geralmente procuram negar. Afinal de contas, não se pode tocar a partir do *middleground* a não ser que se tenha um conhecimento de autoridade do texto. William Rothstein pressupõe que esta é a base de uma performance articulada quando ele diz (por meio da exceção que prova a regra) que algumas vezes é melhor esconder do que projetar a estrutura: nessas ocasiões, diz ele, “o *performer* adota *temporariamente* o ponto de vista de uma ou duas personagens no drama, por assim dizer, ao invés de assumir uma onisciência o tempo todo” (ROTHSTEIN 1995, p.238, *italico meu*). Por comparação, uma abordagem pós-moderna, como advoga Kevin KORSYN (1999, p.65), questionaria a possibilidade do que este autor chama de “um ponto central de inteligibilidade, uma posição privilegiada para o espectador” - ou neste caso, o *performer*. Como seria esperado, Korsyn evoca o conceito dialógico de Bakhtin para demonstrar seu ponto de vista, fazendo uma comparação entre música e o conceito do discurso novelístico bakhtiniano, como “*um sistema artisticamente organizado para colocar linguagens diferentes em contato umas com as outras*, um sistema cujo objetivo é iluminar uma linguagem por meio de outra” (citado por KORSYN, 1999, p.61). A imagem de linguagens diferentes sendo colocadas em contato entre si - uma imagem que impressiona por sua semelhança com a citação de Elam no início da seção anterior - nos oferece um fértil quadro de referência para a análise da performance musical e, mesmo, torna-se difícil pensar em uma área na qual os conceitos bakhtinianos de heteroglossia e discurso a duas vozes poderiam ser aplicados de uma maneira tão literal.

Esta não é uma observação propriamente original. Richard MIDDLETON (2000, p.73-76) se apropriou dos conceitos de Bakhtin para análise da música popular, ligando-os ao conceito de “*Signifyin(g)*”¹³ de Henry Louis Gates Jr.; Ingrid MONSON (1996, p.98-106) alinhavou a mesma conexão no tecido da referência intertextual que é a improvisação no jazz, acrescentando também

¹¹ E também estudos sobre dança como os de ADSHEAD (1988) e McFEE (1992), sendo que este último se estende extraordinariamente para compreender esta questão em termos da notacionalidade goodmaniana.

¹² Serge Lacasse apresenta uma taxonomia com referências específicas à música popular e introduz o útil conceito de “*transestilização*”: uma medida do grau de transformação envolvida em qualquer prática intertextual específica, de forma que, por exemplo, uma banda cover almeja um *degré zéro* de transestilização (LACASSE, 2000, p.54).

¹³ NOTA DO TRADUTOR: Ao cunhar o termo ‘*Signifyin(g)*’, Gates quis colorir o termo “Significado” com uma conotação específica da fusão cultural africana/norte-americana, semelhante ao hábito, por exemplo, do mineiro de omitir o final das palavras no português coloquial.

o conceito de “dupla consciência” [*double-consciousness*] afro-americana a este entrelaçamento.¹⁴ Estas abordagens não apenas conferem maior profundidade aos conceitos de paródia, ironia e os demais, mas também enfatizam com firmeza a qualidade da criatividade, da diferença na performance, a qual Gates invoca quando define “*Signifyin(g)*” como “repetição com uma diferença de signo” (citado e discutido em MONSON, 1996, p.103). É esta figuração semioticamente carregada de iteração como comentário, ventriloquismo e, mesmo, personificação que caracteriza as interpretações *cover* de Jimi Hendrix, em Monterey, como nas canções *Like a Rolling Stone* [de Bob Dylan] ou *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* [dos Beatles]. Não chega a surpreender o fato de que abordagens como estas, elaboradas para articular diferentes características da cultura afro-americana, se afigurassem adequadas para a análise do jazz e da música popular em geral. Entretanto, eu iria mais longe para sugerir que, assim como a disseminação das práticas musicais afro-americanas foi tão adiante a ponto de desenvolver uma *lingua franca* global, também os conceitos de “*Signifyin(g)*” e de dupla consciência podem ajudar a articular a criatividade que sempre esteve presente na cultura da performance da MEO, mas que há muito é reprimida pelos discursos dominados pelo texto da musicologia. Ou, para colocar isto de outra forma, pensar as performances no domínio da MEO como reproduções é menos útil do que pensá-las como exemplos monolíticos e culturalmente privilegiados de referência intertextual.

A questão da onisciência, da disponibilidade ou não de um ponto central de inteligibilidade, também tem um efeito direto sobre as relações entre o(a) estudioso(a) da performance e os fenômenos que ele(a) está investigando. A vertente dos estudos contemporâneos da performance que deixa isto mais claro, e que ainda não abordei diretamente, é a etnomusicologia. Por meio de sua orientação funcionalista (ou seja, sua insistência em compreender qualquer prática dentro da totalidade de seu contexto cultural), a etnomusicologia, desde o início, se distanciou do modelo de observação impessoal e síntese que caracterizava o campo de estudo que a havia precedido, a musicologia comparativa. Ao invés disto, a etnomusicologia enfatizou a necessidade dos trabalhos de campo, entendidos como um prolongado período de residência junto à cultura em questão. Durante este período, as práticas musicais são observadas no seu contexto cultural, adquirindo-se uma compreensão da visão local. Apesar disto, o objetivo continuava sendo, se não uma onisciência, então pelo menos uma compreensão de autoridade e objetiva da prática cultural.

Entretanto, abordagens mais recentes sobre o trabalho de campo questionam a disponibilidade de um ponto central de inteligibilidade, a exemplo de Korsyn; Michelle KISLIUK (1997, p.33) qualifica a proposição “de interpretar a realidade *no interesse* de seus ‘informantes’” como uma “falsidade” por parte da etnomusicologia e de outras etnografias. Assim, nas palavras de Jeff Todd TITON (1997, p.87), “o trabalho de campo não é mais visto como principalmente o de observar e coletar (embora, com certeza, envolva estas ações), mas o de vivenciar e compreender a música”. Ele continua: “O novo trabalho de campo nos leva a perguntar como é para uma pessoa (incluindo nós mesmos) fazer e conhecer a música como experiência vivida”. Resumindo, este trabalho de campo enfatiza a *participação* pessoal na geração de significado em performance que é a música. A produção de KISLIUK (1998) mais conspicuamente exemplifica como isto nos conduz a uma prática literária que está tão próxima da literatura de viagem ou da autobiografia quanto da tradicional literatura etnomusicológica, e que é sensivelmente consciente de seu caráter performático enquanto escrita. Como TITON (1997, p.96) coloca, citando Geertz, a abordagem da performance “nos força a encarar o fato de que somos primariamente autores, não repórteres”.

¹⁴ Para recorrer ainda mais a Bakhtin em relação ao contexto da análise de performance de uma maneira geral e, particularmente, no jazz, embora focando mais no conceito de “vocalização” de Bakhtin, veja Bowen (1993, p.143-144).

Aplicada a contextos musicológicos mais tradicionais, a abordagem etnográfica questiona concepções convencionais de relevância. Para o teórico do teatro Baz KERSHAW (1992, p.22), “um princípio fundamental da teoria da performance. . . é o de] que nenhum aspecto do ambiente da performance pode ser descartado como irrelevante perante seu impacto”. BERNSTEIN (1998, p.14) nos dá uma ilustração demasiadamente gráfica do que isto poderia significar, quando descreve “gagueira, suspiro, soluço, arroto, tosse, fala enrolada, micro-repetições, oscilações em volume, pronúncia ‘incorreta’, etc.” como “características semânticas do poema declamado. . . e não interrupções exógenas”. O ponto que Bernstein quer mostrar é que “uma das técnicas básicas da performance da poesia é o romper com os padrões racionalizáveis do som por meio de intromissões periódicas de elementos acústicos não recuperáveis pela análise monológica” (BERNSTEIN, p.13). Poder-se-ia dizer que, em música, o paradigma da performance “do” - o equivalente da “análise monológica” de Bernstein - depura tais dimensões da performance supondo a inexistência de uma referência direta à obra que está sendo interpretada [*performed*]. Uma abordagem etnográfica, em contraste, procura entender a performance de uma peça específica no contexto da totalidade do evento da performance, abarcando temas como o planejamento do programa, apresentação no palco, vestuário, articulação com textos escritos, etc. Até o momento, estudos deste tipo são mais comuns no contexto da música popular do que na MEO. Back cita um exemplo que possui paralelos com a escrita performática autocrítica de Kisliuk, e também, na medida em que evoca os “rizomas” culturais de Deleuze e Guattari, com o conceito da horizontalidade de Schechner. O objetivo é mostrar como as performances musicais de um índio apache estabelecido em Birmingham (EUA) funcionam como uma arena para complexas negociações de identidade cultural, refletindo “uma *consciência triplamente diaspórica* simultaneamente nascida da África, Ásia e Europa” (BACK, 1966, p.141).

Para o musicólogo, este trabalho pode ser simultaneamente estimulante e frustrante. Estimulante, devido à virtuosidade com que o significado cultural é interpretado nas dimensões multifárias do evento da performance. Frustrante, devido à sua falta de engajamento com as especificidades da música. Como poderíamos recolocar a música na análise da performance? A análise de Monson sobre a improvisação no jazz, discutida acima, nos oferece um modelo. Monson combina longas transcrições com comentários em forma de prosa, em contraponto com citações e discussões sobre o discurso dos *performers* (a principal limitação na apresentação de Monson é a distância entre som e transcrição: a musicologia da performance efetivamente requer uma integração envolvendo som, palavra e imagem, integração esta que é, em princípio, viabilizada pela tecnologia de hipermídia, mas que, na prática, é inibida pelos custos de implementação e de direitos autorais, distribuição e critérios de reconhecimento acadêmico). Outra vez, o tipo de comunicação interativa entre *performers* que Chris SMITH (1998) analisou em relação a Miles Davis também aplica-se à dinâmica de um quarteto de cordas tocando Mozart, para repetir meu exemplo anterior. Há aqui uma oportunidade para combinar abordagens etnográficas e teórico-musicais tradicionais, assim como a medição de *timing* por computador à qual já me referi, com vista a uma análise da relação entre o “*script*” grafado e a interação social (Se este tipo de trabalho é mais difícil com o repertório da MEO do que com a improvisação no jazz, devido ao perigo de uma recaída no paradigma da performance “de”, então um meio-termo poderia ser alcançado através da análise dos processos longitudinais através dos quais as interpretações da MEO se concretizam, ou seja, uma análise da prática de ensaio; este é um tópico que já atrai o interesse de teóricos da música, psicólogos e sociólogos, embora este interesse ainda ocorra predominantemente ao nível de solicitações de bolsas e trabalhos em andamento).

Analisar música enquanto performance não significa necessariamente analisar performances ou gravações específicas. John POTTER (1998, p.178-182) apresenta uma análise de uma

passagem da *Missa Victimae Paschali* de Antoine Brumel, análise esta que enfoca as íntimas negociações e interações entre os *performers*, e as maneiras como as mesmas nuançam a performance. “O tempo todo”, escreve Potter, “as vozes estabelecem padrões de tensão e relaxamento, totalmente conscientes umas das outras, procurando responder aos desejos das outras e, ao mesmo tempo, alcançar a sua própria satisfação” (POTTER, 1998, p.182). Ao final do primeiro compasso, uma dissonância específica “é apenas um momento passageiro, mas cria um momento de extremo prazer que elas [as vozes] podem desejar que se prolongue” (POTTER, 1998, p.180); e assim subverte-se o andamento; a terceira voz (com semínimas sucessivas no primeiro tempo do compasso seguinte) tem de re-estabelecer o andamento, mas, diante da suspensão ao final do compasso, é a voz do *superius* que controla as negociações do andamento entre os *performers*. “Não escolhi uma performance real”, diz Potter, “uma vez que o potencial de realização dos aspectos que quero apontar varia de performance para performance” (POTTER, 1998, p.178). Mas estes aspectos estão previstos [*scripted*] na música de Brumel; ou seja, podem ser recuperados a partir da partitura, desde que sejam interpretados à luz do conhecimento adequado à performance (Potter é um cantor profissional cuja experiência vai desde música medieval à ópera-rock *Tommy*).

E a análise das interações sociais entre *performers* apresentadas por autores como Potter e Monson nos leva a uma reflexão final sobre o potencial da análise da performance para uma musicologia culturalmente orientada. O objetivo subjacente a esta musicologia - entender a música como reflexo e geração de sentido social - é mais ambiciosamente expresso na posição de Adorno que a música “apresenta problemas sociais através do seu próprio material e de acordo com suas próprias leis formais - problemas contidos na própria música, nas células mais profundas de suas técnicas” (citado e discutido por MARTIN, 1995, p.100). A música, em outras palavras, se torna uma fonte para que compreendamos a sociedade. Entretanto, a análise da música por parte do próprio Adorno tem se mostrado uma fonte constante de frustração. Mesmo uma defensora dele, Rose Subotnik, descreveu o conceito de interface entre música e sociedade de Adorno como “indireto, complexo, inconsciente, não-documentado e misterioso” (Martin, 1995, p.115). Mas este problema desaparece se, ao invés de vermos as obras musicais como textos dentro dos quais as estruturas sociais são codificadas, as víssemos como *scripts* em resposta aos quais as relações sociais são levadas a cabo: o objeto da análise torna-se presente e auto-evidente nas interações entre os *performers* e no traço acústico que eles deixam. Chamar a música de uma arte de performance, então, não é somente dizer que nós a interpretamos [*perform it*]; é dizer que a música interpreta o sentido [*performs meaning*].

Referências Bibliográficas

- ADSHEAD, Janet (ed.) (1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books.
- ASTON, Elaine e SAVONA. George (1991), *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.
- ATTALI, Jacques (1985), *Noise: The Political Economy of Music*. Manchester University Press.
- BACK, Les (1996). Amount of Sat Siri Akal! Apache Indian, Reggae Music, and the Cultural Intermezzo. *New Formations*, 27: 128-47.
- BERNSTEIN, Charles (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- BERNSTEIN, Leonard (1959). *The Joy of Music*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- BERRY, Wallace (1989). *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- BOWEN, José A. (1993). The History of Remembered Innovation: Tradition and its Role in the Relationship between Musical Works and their Performances. *Journal of Musicology* 11: 139-73.
- BOWEN, José A. (1996). Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of Musicological Research* 16: 111-56.
- BOWEN, José A. (1999). Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford University Press: 424-51.
- CHANAN, Michael (1994). *Musica Prattica*. London: Verso.
- CHION, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- CLARKE, Eric; DAVIDSON, Jane (1998). The Body in Performance. In: Wyndham Thomas (ed.), *Composition-Performance-Reception: Studies in the Creative Process in Music*. Aldershot: Ashgate: 74-92.
- COOK, Nicholas (1995). The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony. In: John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press: 105-25.
- _____. (1996). Music Minus One: Rock, Theory, and Performance. *New Formations* 27: 23-41.
- _____. (1999a). Words about Music, or Analysis versus Performance. In: Nicholas Cook, Peter Johnson, and Hans Zender, *Theory into Practice: Composition, Performance, and the Listening Experience*. Leuven University Press, 9-52.
- _____. (1999b). Performing Rewriting and Rewriting Performance: the First Movement of Brahms's Piano Trio, Op. 8, In: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 4 : 227-34.
- _____. (1999c). At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli, and the Graces. In: *Music Analysis* 18, 179-233.
- FRITH, Simon (1996). Editorial. *New Formations* 27: v-xii.
- GODLOVITCH, Stan (1998). *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.
- GOEHR, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. (1996). The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance. *New Formations* 27: 1-22.
- GOERTZEN, Valerie Woodring (1998). Steeing the Stage: Clara Schumann's Preludes. In: Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press: 237-60.
- HEAD, Matthew (2000). Music with "No Past"? Archaeologies of Joseph Haydn and The Creation. *19th-Century Music* 23: 191-217.
- KALLBERG, Jeffrey (1996). *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- KAYE, Nick (1994). *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan.
- KERSHAW, Baz (1992). *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

- KISLIUK, Michelle (1997). (Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives. In: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press: 23-44.
- KISLIUK, Michelle (1998). *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. New York: Oxford University Press, 1998.
- KIVY, Peter (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- KORSYN, Kevin (1999). Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In: Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford University Press: 55-72.
- LACASSE, Serge (2000). Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool University Press, 35-58.
- LESTER, Joel (1995). Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press: 197-216
- MCFEE, Graham (1992). *Understanding Dance*. London: Routledge.
- MARTIN, Peter (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester University Press.
- MARTIN, Robert L. (1993). Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners. In: Michael Krausz (ed.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press: 119-27.
- MELROSE, Susan (1994). *A Semiotics of the Dramatic Text*. London: Macmillan.
- MIDDLETON, Richard (2000). Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool University Press, 59-87.
- MONSON, Ingrid (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago University Press.
- NARMOUR, Eugene (1988). On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. In: Eugene Narmour and Ruth Solie (eds.), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Stuyvesant: Pendragon: 317-40.
- NETTL, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NEWLIN, Dika (1980). *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press.
- PAGE, Tim, ed. (1987). *The Glenn Gould Reader*. London: Faber.
- PHILIP, Robert (1992). *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge University Press.
- POTTER, John (1998). *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge University Press.
- RINK, John (ed.) (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press.
- ROSEN, Charles (1994). *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. New York: Hill and Wang.
- ROSENWALD, Lawrence (1993). Theory, Text-setting, and Performance. *Journal of Musicology* 11: 52-65.
- ROTHSTEIN, William (1995). Analysis and the Act of Performance. In: John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press: 217-40.
- SAMSON, Jim (2000). The Practice of Early-Nineteenth-Century Pianism. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool University Press, 110-127.
- SCHECHNER, Richard (1988). *Performance Theory*, rev. ed. New York: Routledge.
- SCHENKER, Heinrich (2000). *The Art of Performance*, ed. Heribert Esser, transl. Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press.
- SHUMWAY, David R. (1999). Performance. In: Bruce Horner and Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden, Mass.: Blackwells, 188-98.
- SMALL, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.

- SMITH, Chris (1998). Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance. In: Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press: 261-89.
- STEIN, Erwin (1962). *Form and Performance*. London: Faber.
- STRAVINSKY, Igor (1947). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Oxford University Press.
- TALBOT, Michael (2000). The Work-Concept and Composer-Centredness. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?* (Liverpool University Press), 168-186.
- TAYLOR, Gary (1989), *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. London: Hogarth Press.
- TARUSKIN, Richard (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- TITON, Jeff Todd (1997). Knowing Fieldwork. In: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press: 87-100.
- WHITE, Harry (1997). 'If It's Baroque, Don't Fix It': Reflections on Lydia Goehr's "Work-Concept" and the Historical Integrity of Musical Composition. *Acta Musicologica*, 59: 94-104.
- WILLIAMSON, John (2000). The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool University Press, 187-204.

Nicholas Cook, eleito Membro da *British Academy* em 2001, é Pesquisador Associado e Professor no Departamento de Música da *Royal Holloway - University of London*, onde coordena o grupo de pesquisa *CHARM* (Centro de História e Análise da Música Gravada). Foi editor do *Journal of the Royal Musical Association*, co-editor do *Cambridge History of Twentieth-Century Music* (2004) e, atualmente, é Editor Associado do *Musicae Scientiae*. Lecionou em universidades de Hong Kong, Sydney e Southampton. Sua produção acadêmica é interdisciplinar, incluindo livros e artigos relacionados com estética, sociologia, psicologia e análise das músicas erudita e popular. Entre seus livros publicados pela Oxford University Press, estão *A Guide to musical analysis* (1987); *Music, imagination, and culture* (1990); *Beethoven: Symphony No. 9* (1993); *Analysis through composition* (1996); *Analyzing musical multimedia* (1998); *Rethinking music* (1999; co-edição com Mark Everist) e *Empirical musicology: aims, methods, prospects* (2004; co-edição com Eric Clarke) e *Music: a very short introduction* (1998), este último publicado em mais de 10 idiomas. Seu mais recente livro é *The Schenker project: culture, race, and music theory in fin-de-siècle Vienna*. Atualmente, escreve o livro *In Real Time: Music as Performance* e pesquisa análise da performance em gravações das *Mazurkas* de Chopin.

Fausto Borém é Professor da Escola de Música da UFMG e pesquisador do CNPq. Coordena os grupos de pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical), criou e edita a revista *Per Musi*, implantou o Mestrado em Música na UFMG. Publica trabalhos nas áreas de performance, composição, musicologia, etnomusicologia e educação musical. Como contrabaixista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior.