

Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor

Alexandre Zamith
Doutorando no Instituto de Artes/UNICAMP
alexandrezamith@uol.com.br

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente, ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis conseqüências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? (Zumthor, 2007: 106)

Sumário:

O presente artigo efetua um olhar sobre a performance musical ocidental a partir das idéias de Paul Zumthor referentes a recepção, leitura, obra, texto, vocalidade e nomadismo, as quais reconhecem a performance como momento decisivo à configuração da obra. A partir disso, estabelece ressonâncias entre os pensamentos de Zumthor e de importantes músicos dos séculos XX e XXI, tais como Pierre Schaeffer e Luciano Berio, acerca do aspecto múltiplo que a performance, dentre outras coisas, confere à obra musical.

Palavras-Chave: Zumthor, performance, recepção, leitura, notação

Introdução

A performance na música ocidental tem sido assunto cada vez mais acatado pelas reflexões sobre criação, transmissão e recepção musicais, tendo se tornado ao mesmo tempo mais movedição em decorrência da crescente complexidade que envolve a atuação do intérprete atual. Tal complexidade foi reconhecida por Luciano Berio, que alertou para uma situação inexorável do intérprete musical contemporâneo na qual se apresenta seu verdadeiro virtuosismo: o de não se restringir a um código musical único, específico e fechado, já que se defronta com um amplo acervo de obras que abarca diferentes períodos da cultura musical ocidental documentada. Diferente do instrumentista do século XVIII, o qual se valia de um código coletivizado e compartilhado por compositores, instrumentistas e ouvintes, o intérprete de hoje se depara com a necessidade de transitar por uma multiplicidade de poéticas – especialmente quando adentra no repertório dos séculos XX e XXI – e de imprimir variados graus e ordens de interferência na configuração sonora da obra, de acordo com a liberdade que esta lhe oferecer.

Tendo em vista tais aspectos, o presente texto pretende apresentar novas vias de acesso à questão da interpretação musical, partindo, para tanto, do pensamento acerca da performance proposto por Paul Zumthor em duas de suas obras – *Performance, Recepção e Leitura* e *Escritura e Nomadismo* – e efetuando um reconhecimento das proximidades entre o pensamento do autor e os de importantes nomes da música contemporânea.

Performance segundo Paul Zumthor

A idéia de performance proposta por Paul Zumthor é das mais frutíferas para uma reflexão atual sobre transmissão e recepção artísticas, seja pela consideração que faz quanto às tecnologias de mídia, pela sua abrangência interdisciplinar e pelo reconhecimento da diversidade de manifestações artísticas, seja pelos seus pontos de vista que levam em conta mais percepções sensoriais do que deduções.

Um dos aspectos centrais do pensamento de Zumthor é a não oposição entre performance e recepção. Ao contrário, performance é, para o autor, um momento da recepção: “momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (Zumthor, 2007: 50), ato presente e imediato de comunicação poética que requer a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um ouvinte, voz e ouvido, envolvidos em um contexto situacional do qual todos os elementos – visuais, auditivos e táteis – se lançam à percepção sensorial em um ato de teatralidade.

Sendo materialização de uma mensagem poética, cada performance atualiza as virtualidades desta mensagem, cristaliza e individualiza uma forma. Aliás, o vínculo entre forma e performance é reconhecido por Zumthor desde a análise deste termo: “Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização” (Zumthor, 2007: 33).

Zumthor parte de um modelo original de performance – o da situação de oralidade pura, tal qual oferecida por diversas culturas tradicionais ao estudo etnológico – e reconhece uma pluralidade de situações culturais que se afastam gradativamente deste modelo, até atingir a nossa situação ocidental, a qual implica na existência de um texto escrito que permite a leitura solitária e silenciosa. Com isso, Zumthor delinea uma gradação que estabelece três níveis de performance: o nível mais elevado é o da performance completa, acompanhada de uma visão global da situação de enunciação e da mais forte oposição entre texto e obra; o segundo nível suprime elementos de mediação, sejam visuais ou táteis (é a situação da transmissão mediatizada, bem como da escuta acusmática); o terceiro nível é o da leitura individual e silenciosa, a qual proporciona o grau mínimo de performance, bem como a menor diferenciação entre texto e obra. Ou seja, quando lemos silenciosamente um texto, vivenciamos sim uma performance, ainda que frágil, na qual o intérprete que comunica o texto e o ouvinte que recebe a mensagem são um único indivíduo – o leitor – e os elementos sensoriais não se revelam concretamente, e sim insinuam uma fugaz presença por meio do desejo por serem restaurados.

“Do texto, a voz em performance extrai a obra” (Zumthor, 2005: 142). Esta afirmação nos apresenta outro aspecto essencial do pensamento de Zumthor, o qual já foi sugerido no parágrafo anterior: a distinção entre *texto* e *obra*, o primeiro sendo uma seqüência de enunciados e a segunda tudo o que é poeticamente comunicado, *hic et nunc*¹. “É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais) (...)” (Zumthor, 2007: 75-76). Texto, obra, autor/produtor, intérprete/transmissor, ouvinte/receptor, leitura, recepção coletiva, leitura silenciosa: todos estes elementos estão freqüentemente presentes na chamada música ocidental de concerto, ou melhor, em suas situações de performance. E é justamente a performance musical que pretendemos visualizar a seguir, a partir dos pontos de vista de Zumthor expostos.

A performance musical e a performance segundo Zumthor

A performance, para Zumthor, está profundamente ligada ao que ele considera por vocalidade, à poesia vocal, recitada ou cantada, partindo de um modelo que, como vimos, é o da oralidade pura. Assim, a questão que primeiro se coloca neste estudo é saber se suas idéias são

¹ *Hic et nunc* (lat. Aqui e Agora). A expressão foi utilizada por Zumthor e pode sugerir uma aproximação entre o pensamento do autor e o de Walter Benjamin acerca da aura – o Aqui e Agora da obra – a qual, segundo Benjamin, é perdida em qualquer reprodução. Portanto, torna-se necessário estabelecer algumas distinções essenciais entre o pensamento destes dois autores. Se a obra é pensada por Benjamin enquanto objeto estabelecido, portador de uma aura única e irreproduzível, Zumthor a pensa como acontecimento. Do que concluímos: o *Aqui e Agora* de Benjamin é fixo e eterno, o de Zumthor – móvel e efêmero – é o de cada performance.

transladáveis a expressões artísticas que não se valem necessariamente da voz, como é o caso da música ocidental de concerto. O próprio Zumthor nos facilita o caminho:

No uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas conseqüências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer. Conseqüências, em parte, de natureza terminológica: procuramos nos entender sobre uma definição bem ampla do conceito, sem, no entanto, desnaturá-lo. Conseqüências de natureza comparativa, por sua vez, porque é forçoso partir do conhecido rumo ao desconhecido. O conhecido é a performance estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser re-empregado, sem prejudicar a coerência do sentido, na análise de outras formas de comunicação. Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a idéia da presença de um corpo (Zumthor, 2007: 38).

É justamente a corporeidade – o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é expansão – que Zumthor estabelece como característica da vocalidade e elemento essencial a toda performance. O caminho que propomos, portanto, para a visualização dessas idéias em música é metaforizar a noção de voz, pensando no som – e especialmente no som da música instrumental, que requer um investimento físico na sua produção e emissão – como sendo a voz expressiva do músico. Trata-se de uma aproximação não tão difícil (não é à toa que as linhas instrumentais foram, por muito tempo, denominadas e tratadas como *vozes...*), não apenas pela coincidência de que tanto a voz quanto os sons instrumentais são manifestações do mundo sonoro que estabelecem uma identidade tímbrica², mas também porque ambos comportam qualidades simbólicas essenciais. Basta observarmos como a afirmação de Zumthor de que a voz “é o lugar simbólico por excelência” (Zumthor, 2007: 67) ressoa no pensamento de Luciano Berio, para quem os instrumentos musicais “produzem sons que são tudo menos neutros (...) são depósitos concretos de uma continuidade histórica e, como todas as ferramentas e edifícios, possuem uma memória” (Berio, 2006: 76).

A performance tem sido tratada com especial relevância no pensamento musical ocidental, especialmente a partir dos anos 50, quando muitos compositores passaram a restringir em seus processos composicionais o subjetivo e sobretudo o arbitrário – o novo *diabolus in musica*, segundo Pierre Boulez (Boulez, 1995: 44). Isso se deu inicialmente por meio de uma maior automação do processo composicional (o serialismo permutacional, o acaso, a estocástica) e posteriormente por meio da consideração, já no projeto composicional, das atividades criativas do intérprete e o conseqüente direcionamento das poéticas musicais às idéias de indeterminação e de obra aberta. Noções como as de forma variável, *work in progress*, indeterminação, partitura gráfica, improvisação e música intuitiva contribuíram para reavaliar a atuação do intérprete na realização da obra musical e estabelecer uma nova dimensão à performance referente não apenas a obras atuais, mas também às de períodos passados da história da música ocidental documentada.

No entanto, esta aproximação a diversos tipos de aberturas na performance não inaugurou o ingresso das liberdades interpretativas na prática musical ocidental: elas já estavam presentes desde os primórdios da notação musical, quando os neumas atuavam como simples ganchos de memória. Ela reflete, sim, uma tomada de consciência acerca da irrepetibilidade da música interpretada, instrumental ou vocal, a qual envolve organismos vivos, dinâmicos e imponderáveis em seu processo de transmissão e recepção. Este reconhecimento ganhou espaço justamente após um período de hiper-determinação notacional, quando a notação, extremamente saturada e precisa, acabou por explicitar justamente a imprecisão da realização humana. Com isto, a abertura

² Neste ponto, adotamos a noção de timbre enquanto identidade da fonte sonora, e não como qualidade espectral individual de cada som.

propositada das partituras à interferência inevitável do intérprete tornou-se objeto de inúmeras pesquisas composicionais, e a música se flexibilizou diante de um fato inexorável, contra o qual ela vinha se debatendo há algum tempo: “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (Zumthor, 2005: 49).

Acerca deste fato, Zumthor reconhece uma qualidade essencial de toda performance: a reiterabilidade não redundante. Considerando que a história de todo texto poético (não necessariamente escrito) envolve formação (produção), transmissão (que permite a recepção), conservação e reiteração, observa que, nas tradições orais, a conservação se dá na memória e está sujeita às atividades criativas (não necessariamente voluntárias) desta: é o que chama de *movência*. Decorre da *movência* a não redundância das reiterações, sendo ela a responsável por ricas variações observadas em culturas tradicionais e orais. Porém, na situação tipicamente ocidental (escritura-leitura), a “formação” do texto passa pela escritura, que é um traçado a ser recebido pela leitura, ao passo que a conservação se deve ao livro, graças ao qual fixa-se na permanência (Zumthor, 2005: 66). A escritura quer, portanto, aniquilar a *movência*, mas podemos pensar que esta sobrevive não mais na memória, mas nas sutis variações que têm lugar a cada performance.

Já é corriqueira a noção de que a notação musical eliminou muito das sutilezas e variações observáveis no mundo sonoro, como preço a ser pago pelo desenvolvimento de procedimentos abstratos que dificilmente teriam lugar em uma música não notada³. Mas é igualmente notório que estas retornam e se manifestam a cada performance, a cada realização da obra. Com base nisto, Pierre Schaeffer rebateu a afirmação de que o Ocidente é insensível à multiplicidade de usos das alturas ocorrente em outras culturas: “Por acaso acreditamos que no Ocidente somos insensíveis a este jogo de alturas aproximadas, das que apenas ousamos nos dar conta? (...) Não há nas interpretações verdadeiramente sutis uma variedade de alturas quase asiática e um jogo de timbres no próprio curso dos sons?” (Schaeffer, 1998: 289). Aqui Schaeffer está tratando da distinção entre partitura e realização, musicalidade e sonoridade, a mesma distinção que Zumthor estabelece entre *texto* e *obra*. A musicalidade proposta por uma partitura e a sonoridade resultante da realização concreta, da qual emana a liberdade do intérprete no que Schaeffer chama de *resíduo contingente*: o único particular e concreto que a partitura, mesmo que esgote o conteúdo de seus símbolos e as previsões implícitas, não pode determinar (Schaeffer, 1998: 187).

Mas, devemos salientar, a sonoridade de uma realização depende sempre da musicalidade da partitura, bem como a *obra* do seu *texto*: “Nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado. (...) As condições nas quais se produz a enunciação variam segundo a qualidade e a quantidade dos fatores em jogo, mas de todo modo elas ultrapassam amplamente o enunciado e o enunciador: tendem a se colocar em evidência” (Zumthor, 2007: 66). Pensemos na obra como um rio, ao qual jamais se retorna: o enunciado – em livro ou partitura – é leito sólido, permanente e imutável, mas no qual transcorre uma obra transbordante e nunca a mesma.

Considerações finais

A música ocidental revela uma propensão a apresentar em alto grau todos os elementos de performance tratados por Zumthor, ainda que seja uma das manifestações artísticas menos abordadas pelo autor. Nela encontramos autor, texto, intérprete, transmissão, receptor, situações ambientais, leitura silenciosa no solfejo, leitura “em voz alta” e recepção coletiva no concerto ao vivo (a situação de maior grau de performance), performance mediatizada (qualquer situação acusmática, por exemplo) e, sobretudo, o sonoro.

³ Citemos, por exemplo, os diversos recursos contrapontísticos e seriais (dentre os quais retrogradação, inversão e permutação), alguns dos quais dificilmente apreciáveis pela escuta, mas identificáveis por meio das manobras efetuadas pela observação visual da partitura, a qual sobrepuja o tempo musical a ponto de poder pará-lo e mesmo revertê-lo.

Mas, porque o privilégio do sonoro? Esta questão já foi oportunamente colocada por Gilles Deleuze em relação à sua idéia de ritornelo. Respostas a ela não faltam: Porque, segundo o próprio Deleuze, o *som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa* (Deleuze, 1997: 166). Porque o som – especialmente aquele mais abordado por Zumthor: a voz humana – é presença que confronta a fixidez dos textos justamente por ser nômade (adjetivo tão caro ao autor). Porque a música – qualquer música – nunca se estabelece como objeto, nunca se fixa e, citando Berio “não pode ser pendurada na parede (Música é tocada, está constantemente em movimento, para sempre ‘em progresso’)” (Berio, 2006: 62). Porque o som é capaz de – impossivelmente – extrair de um texto justamente o que este nunca foi capaz de comportar.

Referências Bibliográficas

- BERIO, Luciano, 2006. *Remembering the future*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- BOULEZ, Pierre, 1995. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Ed. Perspectiva. Textos reunidos e Apresentados por Paule Thévenin. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix, 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34. Trad. Suely Rolnik, vol.4.
- SCHAEFFER, Pierre, 1998. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial. Versão espanhola de Araceli Cabezón de Diego.
- ZUMTHOR, Paul, 2005. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz.
- _____. 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich.