Performance (e performatividade) musical: das experiências às reflexões

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Angélica Andrade Silva Menezes
Instituto de Artes – UNICAMP mezzo.angelicamenezes@gmail.com

Adriana G. Kayama
Instituto de Artes – UNICAMP akayama@iar.unicamp.br

Resumo: O que chamamos performance musical? Esse artigo, parte de nossa pesquisa de doutorado em andamento, reflete sobre a performance musical para além da ideia de desempenho ou execução, ancorando-se na noção de performatividade advinda da performance (enquanto expressão artística) e do teatro performativo, como posto por Hans-Thies Lehmann e Josette Féral. Por meio da descrição de experiências artísticas, problematizamos a performance musical, enxergando-a não como mera reprodução, mas como a presentificação de um fazer no tempo-espaço, uma ação do aqui-agora, ou seja, como um ato performativo.

Palavras-chave: Interpretação musical. Performance musical. Performatividade.

Musical Performance (and Performativity): From Experiences to Reflexions

Abstract: What do we call musical performance? This paper, part of our doctorate degree research in progress, reflects about musical performance beyond the ideia of play or execution; it is based on the performactivity notion, coming from performance (as artistic expression) and performative theater, according to Hans-Thies Lehmann and Josette Féral. Through description of artistic experiences, we problematize musical performance, seeing it not as simple reproduction, but a presentiment of an artistic act in a specific time-space, a here-and-now action, in other words, a performative act.

Keywords: Musical Interpretation. Musical Performance. Performativity.

1. Uma pequena experiência performática

Eram vinte e sete cantores, seis cadeiras, o espaço (uma sala de aula de dança), os espectadores. As cadeiras foram espalhadas no centro de uma semi-arena, irregularmente, os cantores misturados aos espectadores, ocupando o espaço da plateia. Havia cadeiras tombadas, viradas ao contrário (com as pernas apontando para o teto), viradas para várias direções. Combina-se quem vai ser o primeiro a cantar, e só. Não há *set list*. No repertório, música popular brasileira cujos temas para sua escolha foram "solidão" e "universo" (solidão é sinônimo de sofrimento? Há felicidade na solidão? Qual/o que é o seu universo?).

Como se dá essa relação corpo, objetos, espaço, voz, o outro (espectador)? São seis elementos (cadeiras) manipuláveis e utilizáveis de formas diversas; é possível erguer uma cadeira e seu peso torna-se também um elemento, mudá-la de lugar, arrastá-la traz também o ruído como elemento, girar numa perna só, sentar, sentar de frente para o encosto, sentar no

encosto e apoiar os pés no assento, apoiar-se em qualquer parte dela com qualquer parte do corpo, tombá-la e deitar sobre ela, passar por baixo, subir, descer, pular, criar formas com todas ou algumas delas (um castelo, um "universo"), transformá-las em outra coisa (um bebê ou um espelho). Cria-se, consequentemente, planos neste espaço, baixo (o chão), médio (no nível das cadeiras), alto (em pé ou em pé sobre as cadeiras). Há outras tantas pessoas que também compõem esse espaço. Cada performer cria seu próprio jogo, articulando o uso dos elementos, dinâmica do movimento – fluência, tempo – os gestos, seu corpo neste espaço na relação com os elementos e com as pessoas. Duas coisas são fundamentais: a presentificação do performer e o contato visual. Qualquer um pode ser o próximo a cantar; qualquer um pode intervir ou ser convidado a intervir na performance do outro; entrar em cena e jogar, ser o próximo a cantar ou não. As ações não têm necessariamente relação com o que está sendo cantado. As canções foram ensaiadas, voz e violão apenas; música aprendia, letra decorada, um determinado jeito de cantar surgiu de início, mas esse jeito de cantar se modificava a medida que o jogo se modificava. A atenção estava mais nas relações que se criavam no momento da performance (corpo, espaço, objetos, espectadores), do que na busca de uma interpretação perfeita.

2. Algumas palavras sobre a performance e/ou interpretação musical

Assim disse Stravinski (1882-1971): "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" (COOK, 2006, p. 5). Disse ainda que "o talento do executante reside precisamente na sua capacidade de ver o que contém a partitura, e não, por certo, na decisão de encontrar nela o que lhe agradaria" (LIMA, 2006, p. 59).

Do lado dos que compartilham a opinião de Stravinski estão os que creem que o intérprete/performer é apenas um intermediário, reprodutor, ou, como diria Stravinski, um "executante" que deve obediência às "leis impostas pela obra" e às intenções do compositor para que esta soe "perfeita". Impõe-se, dessa forma, um padrão de leitura, execução e audição que pressupõe neutralidade por parte do/a artista na apreensão de uma obra, que já conteria, portanto, um significado pré-determinado e que passa por: 1) domínio técnico como condição para a expressividade; 2) apropriação de algo determinado pela canção ou pelo compositor; 3) ideia de que a canção possui uma "verdade" codificada em partitura (texto/texto poético) que deve ser descoberta e reproduzida. Ao menos dois aspectos da sentença de Stravinski são discutíveis: a ideia de "perfeição" e a de "lei imposta pela obra". Advogando pelo lado oposto estão os que defendem a interpretação/performance como (co)criação do/a artista.

O performer seria então um intérprete que decifra e executa textos musicais, com ou sem a sua interferência? A performance é o momento de realização de uma interpretação ou mais que isso? Ou ainda: toda performance é a apresentação de uma interpretação anteriormente estruturada ou a interpretação se (re)faz no momento da performance? Tais questões nos provocam a refletir sobre o que se tem chamado, no campo musical, de interpretação e de performance.

3. Performance *e* interpretação musical

Não são raros os títulos de publicações sobre esse assunto que colocam essas duas atividades como complementares, assim, uma coisa **e** outra, o que nos leva a reconhecer a performance como o momento de realização de uma interpretação; sinônimo de execução, desempenho.

Winter e Silveira esforçam-se, em artigo de 2006, por esclarecer diferenças entre esses dois termos. Revendo alguns autores como Kraus (2001), Stier (1992), Pareyson (1989), Unes (1988), Magalhães (1992), Ross (1993), Guerchfeld (1995), entre outros, evocam noções que tratam a questão da interpretação musical como: 1. complementação das informações fornecidas pelos compositores; 2. tradução de signos gráficos em sonoros; 3. significados atribuídos pelo intérprete ao fraseado, articulação, dinâmica, etc.; 4. conjunto de conhecimentos prévios, seja a pesquisa e análise, seja a experiência do artista (ou ambos). Já a performance, afirmam os autores, é a articulação da pesquisa e análise mais a interpretação, que, de outro modo, seria meramente intuitiva, apesar de afirmarem que uma performance coerente e válida poderia acontecer independente disso. (WINTER & SILVEIRA, 2006, p. 67).

Por sua vez, Laboissière, no livro *Interpretação musical: a dimensão criadora da "comunicação" poética* (2007), define a interpretação "como um movimento trespassado pela sensibilidade, resultante da inter-relação obra-indivíduo em sua manifestação estética" (LABOISSIÈRE, 2007, p. 38), situando a interpretação como uma atividade recriadora, o intérprete como produtor de sentido, e a performance como "leitura, expressão e realização do objeto artístico".

Ainda sobre as possíveis diferenças entre interpretação e performance musical, Zamith (2011) afirma que

> Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção

> interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. Além disso, a noção de interpretação musical requer a preexistência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido. (ZAMITH, 2011, p. 64)

Interpretar, portanto, pressupõe a existência de algo que se lê (uma partitura, um texto musical, texto poético) a ser interpretado pelo/a artista, que materializa sua interpretação no momento da performance. Entretanto, se considerarmos o momento da realização de uma interpretação como a própria performance, que admite variáveis imprevisíveis, o "aqui-agora" da performance não configuraria a interpretação como uma reinterpretação no exato momento em que acontece?

Marcel Duchamp em seu ensaio *O ato criador* (1957) afirmaria que há um "coeficiente artístico" entre intenção e realização: diferença entre o que o/a artista intenciona mas não expressa e o que expressa mas não intenciona. A intenção se define pela inabilidade do artista em expressá-la totalmente. Nesse sentido, há um grau de imprevisibilidade dentro de cada performance, por mais elaborada que seja a interpretação do repertório, que deve ser admitido. A "falibilidade" da interpretação é o que faz dela uma ação humana, fazendo-a sempre nova no momento em que acontece, na performance. Assim, estes desvios aos quais estão fadadas quaisquer performances devem ser encarados como material a ser incorporado, o que parte, primeiramente, de uma necessidade de presentificação do performer; ser/estar no aqui-agora. O ideal de "perfeição" pretendido por Stravinski, portanto, só se daria se encarássemos a performance como a demonstração de habilidades técnicas para uma interpretação anteriormente estruturada e, ainda assim, não totalmente livre de imprevistos. É nesse sentido que afirmamos que os desvios devem fazer parte do "jogo" da performance (nada disso implica, importante salientar, uma despreocupação técnica e sim seu uso como meio e não como fim). Perfeição é, no mínimo, relativa para não dizer utópica. As "leis impostas pela obra" executadas com "perfeição", se cegamente obedecidas, alienam o/a artista – sujeito dotado de subjetividade – transformando-o não em um intérprete, nem em um performer que se presentifica, mas no executante – alijado – pretendido por Stravisnki.

Três etapas constituiriam, então, esse processo de construção: leitura do repertório, sua interpretação e a performance. Ler uma partitura, logicamente, não é o mesmo que interpretá-la. Interpretar é dar intenções, sentidos e significados, o que está além da leitura, que é a decifração dos códigos musicais, equivalente a ler um texto e reconhecer-lhe as palavras. Uma vez lido (assimilado e/ou decorado) o texto, passamos à construção dessas intenções e sentidos: buscamos referências, materiais, experiências, meios técnicos, para se

chegar ao escopo de uma interpretação. Porém, a notação musical não é suficiente para registrar a totalidade de elementos que alimentem a interpretação – muito menos a performance – servindo apenas como guia, por mais detalhada que seja. A intenção da interpretação não está no âmbito da escrita, mas na subjetividade do intérprete. "Partituras não determinam interpretações e interpretações não determinam performances. Interpretações são mais completas que partituras e performances são mais completas que interpretações" (KRAUS, 2001, p.75 apud WINTER & SILVEIRA, 2006, p. 64). Nesse sentido, concordamos com Laboissière quando diz que a "partitura como grafia musical é a representação de dados indiciais do caminho sonoro e não o universo da natureza viva da música, cuja particularidade é a de ir além da representação, na qual cada intérprete oferece um outro universo a ser integrado na constituição sonora". (LABOISSIÈRE, 2007, p. 77).

A performance, portanto, presentifica (contém) *uma* – não *a* – interpretação, caracterizando-se, dessa forma, pela materialização de uma dentre várias boas possibilidades interpretativas que se criam a partir do estudo do repertório. Soma-se ainda, como material a ser incorporado nessa presentificação, os imprevistos aos quais qualquer performance está sujeita. Nesse sentido, a performatividade, conceito definido por autores desde J. Austin, a partir dos Atos da Fala, a Hans-Thies Lehmman no teatro contemporâneo, poderia ampliar o olhar que temos sobre a performance musical, compreendendo-a como "uma experiência do real que visa ser imediata", como afirmará Lehmann; ou ainda, como dirá Cohen, um "instante onde o *como* interessa mais do que *o que*".

4. Ser, estar, fazer: performatividade e performance.

Na teoria dos Atos da Fala, desenvolvida pelo filósofo da linguagem John L. Austin (1911-1960), dizer é fazer. O conceito de performatividade, presente no livro *How to do things with words?* (1962), rompe com a visão tradicional da linguística sobre o caráter descritivo dos enunciados; Austin defenderá que há enunciados que nem afirmam nem negam nada, mas *realizam ações* ao serem pronunciados. Dos anos 70 para cá, tal conceito permeia práticas artísticas e ciências humanas (PAVIS, 2017, p. 230), exercendo influência no teatro contemporâneo – pós-dramático, como definido por Hans-Thies Lehmann (1944) – ou teatro performativo, como o denomina Josette Féral. Nas palavras de Pavis, "os domínios da performatividade têm extensão infinita, pois a performatividade torna-se quase sinônimo de 'pôr em prática'" (PAVIS. 2017, p. 230).

A noção de performatividade no teatro instaurada por Hans-Thies Lehmann (1944) fundamenta-se na produção de presença do performer, que lida com o instante presente

da performance. No cerne está a valorização da experiência imediata entre artista e público, a aproximação com o real. Lehmann chamará o teatro feito nas últimas décadas de Teatro Pós-Dramático, caracterizado pelo autor em livro homônimo como "uma tentativa de conceituar a arte no sentido de propôr não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata" (LEHMANN, 2007, p. 223), o que coloca a ação performativa (e não a representação) como foco, centralizando a imagem e a ação em lugar do texto; teatro este influenciado pela performance enquanto expressão artística, especialmente a *performance art*. O performer é levado a engajar-se no espetáculo, e o espectador, confrontado pela ação, é desafiado a buscar os sentidos.

> Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepetibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento "teatral". A tarefa do espectador deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida. (LEHMANN, 2007, p. 224)

O performer, nessa perspectiva, ocupa-se com sua presentificação, colocando em cena seu corpo, voz, jogo, ações, pessoalidade. Experiencia o presente e se permite a experimentação psicofísica, suscitando emoções. Não se limita à divisão tradicional palco-plateia e experimenta outros espaços de modo a criar relações entre seu corpo, o meio, objetos (que podem ter a função alterada) e espectadores. O Professor norte-americano, Richard Schechner (1934), responsável pelos Estudos da Performance e autor de livros como *The end of humanism* e *Performance studies: an introduction,* afirma que qualquer performance contém os verbos *ser, fazer, mostrar*: o performer **é**/está, **faz**/executa ação, **mostra** o que faz (note-se: *ser* vem antes de *fazer*).“Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em performance a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte." (BATTCOCK apud COHEN, 2002, p. 76). Para Pavis, o performer "é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público (…) o performer realiza uma encenação de seu próprio eu". (PAVIS, 2008, p. 285).

O espectador deixa de ser um observador e é convidado a voltar sua atenção à execução das ações, gestos, formas; convidado a buscar o sentido e a experienciar o que lhe é posto. O discurso mais voltado ao sentido que ao racional faz com que, afirma Cohen, o espetáculo tenha uma leitura mais emocional por parte do espectador, que pode não compreender racionalmente o que vê, mas sente o que está acontecendo. O "tempo real" da

performance envolve o espectador em um instante onde o *como* interessa mais do que *o que*. (COHEN, 2002, p. 66).

Considerações finais

Performance, como afirma Fabião ao se referir à performance como forma artística, é um termo múltiplo. Seria um trabalho infrutífero tentar conceituar o que é performance, por ser um gênero multifacetado, flexível, que desafia princípios classificatórios e dribla qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena (FABIÃO, 2009, p. 238). Procuramos apresentar nesse artigo um olhar sobre a performance musical contaminada por outros olhares oriundos do teatro e da performance como forma artística, que, por sua vez, exercem significativa influência nas manifestações artísticas da contemporaneidade.

A questão da performance na música é algo que tem incomodado músicos pesquisadores nos últimos anos, o que tem refletido nas diversas publicações acerca deste assunto. Por outro lado, ainda parecemos longe de enxergar a performance musical como um fazer que se legitima por si. Em grande medida, ainda colocamos a performance como o resultado de uma elucubração teórica, histórica e filosófica que a legitime. Queremos advogar aqui, fazendo coro a autores como Cook, pela música *como/enquanto* performance.

O debate aqui posto nos provoca à necessidade de se ampliar as pesquisas em performance musical de forma a abrir outras possibilidades de olhar este campo, criando diálogos com outras linguagens e formas de arte, inserindo-nos nos debates contemporâneos sobre arte; afetar, afetar-nos, interagir, influenciar, influenciar-nos, como já vêm fazendo alguns compositores nas últimas décadas (John Cage, por exemplo). Falemos sobre a performance musical pela própria performance, pelo processo, assumindo que, antes de ser um exercício do pensamento, ela é um exercício dos sentidos.

> Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3)

Talvez um (não *o*) caminho seja esse: buscar em nós, os/as artistas, conexões com a obra; conscientizar-se de si antes de conscientizar-se da obra; afetar-se; encarar a performance como algo que não está posto, mas que se põe, se presentifica no exato momento

em que acontece e cujo jogo – obra, performer, espaço, espectador – se estabelece no tempo-espaço presente. Nessa perspectiva, admitir que não há "perfeição" e que as "leis impostas pela obra" possivelmente não sejam totalmente seguidas nessa presentificação (outro tempo, outros espaços), é rejeitar a posição de neutralidade do performer diante do objeto artístico.

Referências:

LIMA, Sonia Albano. *Performance e Interpretação musical:* uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.
LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical*: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Annablume, 2007.
COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.
WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p.63-71, 2006.
ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.
FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008.
DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.