

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

João Pedro de Queiroz Morales

O QUE PODE UM PERFORMER?
Revisão crítica dos estatutos musicais
para uma prática de experimentação

Belo Horizonte
2023

João Pedro de Queiroz Morales

**O QUE PODE UM PERFORMER?
Revisão crítica dos estatutos musicais
para uma prática de experimentação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Campolina

Belo Horizonte
2023

M828o Morales, João Pedro de Queiroz.

O que pode um performer? [manuscrito]: revisão crítica dos estatutos musicais para uma prática de experimentação / João Pedro de Queiroz Morales. - 2023.
138 f., enc.; il. + DVD.

Orientador: Eduardo Campolina.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Performance musical. 4. Música ocidental. I. Loureiro, Eduardo Campolina Vianna, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **João Pedro de Queiroz Morales** em 06 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 13/07/2023, às 14:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Freire Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 13/07/2023, às 18:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jalver Machado Bethonico, Membro**, em 19/07/2023, às 18:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2407927** e o código CRC **AF359D65**.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Campolina, pela orientação, pela paciência, pelo incentivo e pelas conversas sempre valiosas.

À minha mãe, Aelda Queiroz, e ao meu pai, Antônio Morales, pelo incessante suporte e por tudo que fizeram por mim e ainda fazem.

Aos meus irmãos, Diego e Vitor, pela parceria e pelo convívio sempre leve e bem-humorado.

Aos amigos e amigas dos grupos de pesquisa *Vers Deleuze, Arte, Performance e Pesquisa na América Latina* e *VIOrientes*, fundamentais nas sugestões que deram direcionamento a esta pesquisa.

Aos colegas da pós-graduação, Artur Azzi, Luigi Brandão, Roger Schena e Sebastián Barroso, que sempre me apoiam e me ajudam nos momentos difíceis.

A David Anaya, Dinobergue Viana, Fábio Lelis, Hoberdan Peno, Igor Araújo, Leonardo Araújo, Lucas Matos, Pedro Gilberto, Rafael Pansica, Rodrigo Olivárez, Wilson Cordeiro, pela amizade tão sincera.

À Fernanda Costa, pela escuta atenciosa.

Ao Grupo de Saúde do Músico do SEST/HC/UFMG, em especial à Dra. Ronise Lima, ao Dr. Tarcísio Márcio Pinheiro e ao Dr. João Gabriel Fonseca, pelo atendimento sempre competente no acompanhamento da minha distonia focal.

Aos professores da banca de defesa, Fernando Araújo, Jalver Bethônico e Sérgio Freire, pela disponibilidade e pela leitura minuciosa.

À Geralda, Ariálisson e Bárbara, da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música, pela assistência durante minha jornada como mestrando.

À FAPEMIG, pela bolsa concedida, apoio fundamental para a realização desta pesquisa.

A A'Obra Bar Dançante, lugar onde minha pesquisa teve início.

“Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo.”

Resumo

Esta dissertação propõe três revisões de estatutos que contornam a performance musical do ocidente, no intuito de conduzir o performer para uma prática de experimentação. Os estatutos são ideais, concepções e conceitos que funcionam como um quadro normativo referencial que condiciona a práxis artística. Para este trabalho, nos debruçamos sobre os estatutos de *obra musical*, *partitura* e *performer*, abordando algumas características fundamentais e apontando para uma expansão dos seus limites. Após uma investigação acerca do conceito de experimentação, eixo no qual a pesquisa se articula, a primeira revisão se apoia em autores do campo da música, como David Davies (2011), Lydia Goehr (1992), Nicholas Cook (2013), Paulo de Assis (2018) e Lucia D'Errico (2018). Expõe-se aqui aspectos que dizem respeito a estatutos tradicionais da performance – como fidelidade à obra, ao texto e performer como “espelho” – ao mesmo tempo que são assinaladas propostas que tensionam tais paradigmas. A segunda revisão possui um caráter mais transversal, trabalhando noções da filosofia presentes sobretudo no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que são úteis para discutir a performance musical em termos mais amplos. Conceitos como *plano de imanência*, *par virtual / atual*, *estratos* e *corpo sem órgãos* são fundamentais para essa abertura. Por fim, a terceira revisão se dá a partir do relato de dois projetos de performance experimentais desenvolvidos durante a pesquisa: *Noches de Verano Porteño*, que tem como referência a obra *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla; e *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie*, proposta de performance de Artur Miranda Azzi. Pretende-se contribuir para os estudos em performance musical, agregando trabalhos transversais que se baseiem em premissas críticas acerca do papel do performer e das condições que envolvem a sua atividade.

Palavras-chave: Filosofia da música. Experimentação na performance musical. Pesquisa artística. Música tradicional do ocidente. Filosofia da diferença.

Abstract

This dissertation proposes three revisions of statutes that circumvent Western musical performance in order to lead the performer into a practice of experimentation. Statutes are ideals, conceptions, and concepts that function as a normative referential framework that conditions artistic praxis. For this work, we will focus on the statutes of *musical work*, *score*, and *performer*, addressing some fundamental characteristics and pointing to an expansion of their limits. After an investigation about the concept of experimentation, axis in which the research is articulated, the first review is supported by authors from the field of music, such as David Davies (2011), Lydia Goehr (1992), Nicholas Cook (2013), Paulo de Assis (2018) and Lucia D'Errico (2018). It is exposed here aspects that concern traditional statutes of performance - such as fidelity to the work, to the text, and performer as "mirror" – and, at the same time, proposals that tension such paradigms are pointed out. The second review has a more transversal character, working on notions from philosophy present mainly in Gilles Deleuze and Félix Guattari's thought, which are useful to discuss musical performance in broader terms. Concepts such as *plane of immanence*, *virtual / actual pair*, *strata*, and *body without organs* are fundamental to this openness. Finally, the third review is based on the description of two experimental performance projects developed during the research: *Noches de Verano Porteño*, which has as reference the work *Verano Porteño*, by Astor Piazzolla; and *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie*, a performance proposal by Artur Miranda Azzi. It is intended to contribute to studies in musical performance, aggregating transversal works that are based on critical premises about the role of the performer and the conditions surrounding his activity.

Keywords: Philosophy of music. Experimentation in musical performance. Artistic research. Traditional Western music. Philosophy of difference.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Sobreposição gráfica de <i>Fontana Mix</i> (1958), John Cage.....	55
Figura 2: Parte A de <i>Radio Music</i> (1956), John Cage	56
Figura 3: “Perspectiva linear” na performance musical (D'ERRICO, 2018, p.41)	71
Figura 4: Paradigma barroco (D'ERRICO, 2018, p.44).....	80
Figura 5: Eu, performer?	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ACERCA DA EXPERIMENTAÇÃO	17
1.1. O que pode um performer? – O que pode um corpo?	18
1.2. Experiência e experiencição.....	22
1.3. Experimentação na performance musical.....	25
2. PRIMEIRA REVISÃO – DE DENTRO	29
2.1. A obra musical.....	31
2.1.1. O paradigma clássico.....	33
2.1.2. A <i>Werktreue</i>	38
2.1.3. Outras possibilidades para o estatuto de obra musical	43
2.2. A partitura	48
2.2.1. A <i>Texttreue</i> e um estatuto tradicional da partitura.....	48
2.2.2. Rupturas com a primazia do texto.....	53
2.2.3. A performance e a partitura – <i>script</i> e anamorfose	60
2.3. O performer.....	66
2.3.1. Performer virtuoso e performer como “espelho”.....	67
2.3.2. “Dívida” do performer e ideologia da interpretação musical	71
2.3.3. Performer emancipado, operador e paradigma barroco.....	74
3. SEGUNDA REVISÃO – DE FORA	82
3.1. A obra musical.....	84
3.1.1. Plano de imanência.....	84
3.1.2. Virtual / Atual.....	87
3.1.3. Plano de organização.....	88
3.1.4. Obra musical e diferença	90

3.2. A partitura	94
3.2.1. Estratos, expressão e conteúdo	95
3.2.2. Regimes de signos	97
3.2.3. Desestratificar, enunciar primeiro.....	103
3.3. O performer	106
3.3.1. Eu, performer?	107
3.3.2. Corpo sem órgãos.....	111
3.3.3. O ato de criação	116
4. TERCEIRA REVISÃO – EXPERIMENTAÇÕES.....	121
4.1. <i>Noches de Verano Porteño</i>.....	122
4.2. <i>Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie</i>	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS.....	134

INTRODUÇÃO

O que pode um performer? Durante a construção desta dissertação, através dos autores que deram suporte para esta pesquisa, que desenham novas áreas e plataformas conceituais, essa é uma pergunta que se fez necessária. Ela surgiu também ancorada em um contexto de profundas turbulências – crises sanitárias, sociais, políticas e econômicas que provocaram e ainda provocam mudanças tão abruptas no nosso modo de vida. Fica impossível desconsiderar todo esse cenário aqui, numa produção acadêmica, na medida que esta não somente demanda um grande esforço intelectual, mas também é emocionalmente muito custosa. Tais crises e incertezas expõem inúmeras tensões, que afetam o nosso cotidiano enquanto artista, instrumentista, espectador, cidadão, sujeito; tensões essas que são patentes em todo momento do nosso trabalho artístico e da nossa vida.

Contudo, é nesse presente de estruturas abaladas, onde o passado parece muito distante e o futuro é cada vez mais incerto, que estamos sendo intimados a rever certas convicções e princípios que nos pareciam de alguma forma garantidos, inquestionáveis. Há aqueles que veem as crises como ensejos para renovações – com o cuidado de não fetichizar os conflitos – e talvez seja a partir dessa flutuação que novas portas possam ser abertas, que novos olhares possam ganhar espaço. Certamente tal espaço pressupõe um ambiente de *crítica*, em ocupar-se criticamente naquilo que fazemos. Foi seguindo tal direção que esta dissertação tomou forma.

É preciso mencionar os aspectos que motivam esta pesquisa. Percebe-se que, dentro do escopo da música tradicional de concerto do ocidente, a questão “o que pode um performer?” é quase sempre tratada de forma superficial. De fato, devido às características que revestem esse campo – muitas delas herdadas da instituição conservatorial – essa questão simplesmente não tem lugar. Se há, imaginamos que ela seria prontamente respondida: um performer pode tudo aquilo que está circunscrito a seus limites técnicos, idiomáticos, que remontam a uma tradição e a uma série de convenções, muitas delas concebidas em um mundo marcado pela perpetuação de valores eurocêtricos. Assim, ao performer é tradicionalmente reservada uma posição periférica, condicionada por um vocabulário composto por palavras como *fidelidade*, *autenticidade*, *reprodução*, *execução*, *interpretação*. Tais termos por si só não são negativos, porém eles são inseridos e trabalhados em uma

lógica normativa e hierárquica, sendo o performer submisso a ideais muitos deles arbitrários.

Diríamos então que a performance musical segue certos *estatutos*, que remontam a um paradigma tradicional da música do ocidente. Os estatutos funcionam como um quadro normativo referencial, a partir do qual a práxis artística se desenvolve. Eles são provenientes de uma noção de prática comum, sendo ainda verbalmente ou textualmente expressos em comentários de artistas e pensadores. Os estatutos são balizas que parecem nos estar dadas, não necessariamente imobilizando o ato da performance, mas pautando limites no movimento. São variados os regimentos que se apresentam nesse contexto, cada qual regulamentando uma categoria de objeto ou de sujeito (obra musical, partitura, compositor, performer, público), mas ainda estabelecendo pontos de contato com os demais estatutos.

Há uma grande distância entre os estatutos tradicionais que guiam a performance musical e a profundidade da pergunta que dá título a esta pesquisa, pois enquanto este “regime jurídico” desconsidera ou relativiza as potencialidades do performer, estamos propondo uma investigação que pretende dar vazão à sua condição criativa. Dessa forma, torna-se necessário ultrapassar um estado de coisas que se encontra cristalizado em seu perfil, em acordo com uma tradição ainda presente; bem como buscar possíveis respostas que se fazem cada vez mais importantes no modo de tratar a atividade musical. É fundamental pôr em crítica e problematizar uma conjuntura que demarca fronteiras entre interpretação e criação, ou entre performer e criador.

Em vista disso, é a condição do performer que nos interessa mais. É necessário abrir a investigação para os estatutos que tecem relações fundamentais com a atividade deste sujeito. Assim, propomos uma revisão crítica de três estatutos da performance musical: (1) da obra musical; (2) da partitura; (3) do performer. A leitura de trabalhos como os de David Davies (2011), Lydia Goehr (1992), Nicholas Cook (2013), Paulo de Assis (2018) e Lucia D’Errico (2018) são fundamentais, pois esclarecem aspectos que caracterizam os estatutos, como eles operam e como eles se definiram ao longo da história. Ao mesmo tempo, tais autores tecem, a sua maneira, questionamentos endereçados à tradição, propondo teses, procedimentos e metodologias que escapam de um lugar comum.

Isso nos leva a outro termo, o qual ainda não ressaltamos, mas compõe o subtítulo desta pesquisa e é crucial para as discussões aqui expostas:

experimentação. Para entendermos melhor essa palavra, voltemos à definição de crítica, tal como recorda o filósofo Martin Heidegger:

A palavra crítica provém do grego *krinein*, que significa: diferenciar, realçar. A verdadeira crítica não é criticar no sentido de apontar falhas, repreender, depreciar. Crítica como diferenciação significa: deixar ver o diferente como tal em sua diferença. O que é diferente só o é, uma vez que é diferente com referência a algo. Neste sentido, vemos primeiro o mesmo com referência ao qual o diferente faz parte. Em cada diferenciação este mesmo precisa ser colocado à vista. Em outras palavras, a verdadeira crítica, como este deixar ver, é algo eminentemente positivo. Por isso a verdadeira crítica é rara (HEIDEGGER, 2009, p.111 apud CASTRO: Crítica, 5).

Heidegger nos lembra da real função da crítica: diferenciar, produzir aberturas nos limites antes dados. É nesse sentido que a *experimentação* ganha um caráter central, de modo que os dois termos (crítica e *experimentação*) estão intimamente ligados. É importante que a crítica nos direcione a novas modalidades de pensamento, e não seja utilizada como ferramenta de deslegitimação de algo. Ou seja, não estamos sugerindo “apagar” ou “substituir” os estatutos da performance musical, mas sim temos o intuito de expandi-los, fazê-los incluir a diferença. Para tanto, a *experimentação* aparece como prática fundamental, que amplia os horizontes e abarca o heterogêneo. Logo, este trabalho busca algo que vai além de uma crítica negativa, busca algo que a *experimentação* nos possibilita.

A *experimentação* é o eixo no qual a pesquisa se articula, já que movimenta todo um espaço de crítica enquanto diferenciação. Paulo de Assis (2018, p.20), importante referência no campo dos estudos em performance musical, trata a *experimentação* como um exercício de problematização, e destaca como uma postura de prática-pesquisa oportuniza um deslocamento de um paradigma tradicional da performance. Não se trata apenas da escrita de textos, artigos ou teses, mas segue-se para um contato direto com os objetos artísticos, testando possibilidades, permitindo o acaso e correndo riscos.

A esse traço (*experimentação* como prática-pesquisa) somamos a noção de *pesquisa artística*. Rubén López-Cano nos oferece uma extensa referência acerca da pesquisa artística em música e seus desdobramentos, que é apropriada às pretensões desta dissertação. Segundo ele, “a pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática” (LÓPEZ-CANO, 2015,

p.71). Nesse sentido, se uma primeira camada deste trabalho encontra suporte na possibilidade de refletir criticamente e abrir caminhos diferentes do modelo tradicional em um enfoque mais teórico, uma segunda camada considera a construção de um discurso relativo à criação de objetos artísticos produzidos durante a pesquisa, que substancia toda a argumentação apresentada.

Ao longo da pesquisa, lançamos mão de autores e trabalhos que ultrapassam as fronteiras dos estudos sobre música, explorando conceitos de outras áreas do conhecimento que possam ser enriquecedores. A filosofia do pós-estruturalismo, representada por autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, é extremamente útil aqui. Os filósofos franceses introduzem a experimentação como uma forma de procedimento empírico que busca produzir novos modos de existência. Também conhecida como filosofia da diferença, é uma corrente marcada por um modelo de pensamento rizomático onde tudo se conecta, diferente de um dualismo pregado por outras matrizes teóricas. Deste modo, os conceitos deleuze-guattarianos também operam como ferramentas que se tornam indispensáveis na proposta de revisão dos estatutos da performance para uma prática de experimentação.

Sobre a estrutura deste trabalho, são feitas três revisões dos estatutos antes mencionados (obra musical, partitura e performer), sendo que cada uma delas se aproxima dos temas de estudo de diferentes perspectivas, projetando maneiras distintas para se pensar nos estatutos musicais e na prática da experimentação. É neste formato que estão organizados os elementos para tal investigação artístico-científica.

No primeiro capítulo, discutimos o tema experimentação em uma abordagem interdisciplinar, tanto de um ponto de vista filosófico deleuziano – do qual surgem repercussões éticas e políticas – como também em uma perspectiva etimológica, fundamental para desfazer desentendimentos em relação ao termo, e através dos escritos de Paulo de Assis (2018) e Lucia D’Errico (2018), autores que estudam a experimentação na performance. Os aspectos trabalhados neste capítulo são extremamente importantes para que se compreenda os objetivos da pesquisa e os desdobramentos seguintes.

O segundo capítulo inaugura uma primeira revisão dos estatutos da performance musical. Ela se dá com base na leitura de pesquisadores do campo da música, como David Davies (2011), Lydia Goehr (1992), Nicholas Cook (2006, 2013) e Christopher Small (1998). Tal capítulo busca esclarecer alguns aspectos dos

estatutos tradicionais da performance, como, por exemplo, a ideia de obra musical em termos de uma entidade fixa e estável, a partitura como representação fiel da obra, e o performer como “espelho” desta. Há uma perspectiva histórica na formulação desses estatutos, muito associada à tese de Goehr, que trata a respeito da emergência de um conceito de obra regulativo. Também são apontadas as pesquisas de Assis, D’Errico, Small e Cook, que tensionam os parâmetros de um paradigma tradicional e oferecem alternativas que afastam uma fidelização à obra ou ao texto.

O terceiro capítulo abre o terreno, em uma segunda revisão dos estatutos da performance musical através das reflexões filosóficas de Deleuze e Guattari. Embora em seus livros sejam poucos os momentos voltados a questões ligadas ao universo musical, os conceitos formulados por ambos podem ser aplicados de maneira ampla. A junção entre os conteúdos deleuze-guattarianos e musicais podem causar ressonâncias interessantes, a exemplo do conceito de *plano de imanência* como campo de experimentação, que desconhece sujeitos e formas, sendo povoado apenas por intensidades e forças. Quando transpomos tal concepção para as artes, temos que uma obra não se sustenta por uma estrutura interna que necessita ser “entendida”. O que lhe dá consistência são suas capacidades de afecção, de causar *sensações*. Essas e outras constatações propiciam significativas conclusões a respeito da obra musical, da partitura e do performer como criador em uma prática de experimentação.

Por fim, o quarto capítulo funciona como uma terceira revisão, contudo seguindo uma lógica diferente em relação às demais. Ao longo desta pesquisa, trabalhamos performances que partem de experimentações com diferentes obras, produzindo objetos artísticos tão relevantes quanto a discussão puramente conceitual oferecida anteriormente. Assim, relatamos as experiências de dois projetos experimentais: *Noches de Verano Porteño* e *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie*. Não as expomos apenas como ilustrações ou exemplos, mas como importantes materiais que percorrem toda a argumentação deste trabalho. Nesse ponto, teoria e prática coexistem como agentes criadores de conhecimento. Esta última se torna não somente desejável, senão necessária, indissociável das condições epistemológicas que a acompanha.

Retornamos à pergunta que dá tom a esta dissertação: o que pode um performer? O que pode um performer para além de suas convenções, tradições e fronteiras? É uma pergunta que nos leva a experimentar, trabalhando com cenários

nos quais o performer é convidado a lugares desconhecidos, aproveitando as diversas potências que essas situações podem oferecer, operando em distintas perspectivas. Pretendemos desenvolvê-la no decorrer dos capítulos, não apenas com um enfoque teórico, mas articulando com as experiências de performances que atravessaram este trabalho.

1. ACERCA DA EXPERIMENTAÇÃO

Estou inspirado

Não tenho medo de fato

Me arrisco em riscos

E sugestivamente, no ato

Sempre quando pisco

Me dou a liberdade

Do confisco do boato.

Fonte: De autoria própria

O que realmente representa a experimentação? Nota-se que o próprio uso do verbo “experimentar” e suas flexões percorrem nosso cotidiano de uma forma bastante ampla. Experimenta-se uma comida diferente, uma reação química em um laboratório, uma roupa, um fraseado no violino... É apenas uma palavra, mas como qualquer palavra, ela não está sozinha no mundo. Articula-se com lugares, objetos, corpos e sujeitos. E está inclusive exposta a certos desarranjos, como naqueles momentos nos quais, de tanto ler ou enunciar certa palavra, ela se torna estranha ou se esvazia de sentido.

É no vazio, todavia, que se experimenta. Como escreve Rubem Alves (2014, p.9), “é só no vazio que o voo acontece. O vazio é o espaço da liberdade, a ausência de certezas”.¹ Vazio próprio de uma piscada – em referência ao poema que inicia este capítulo – quando em uma espécie de lapso meditativo podemos contraditoriamente

¹ Tal frase é erroneamente atribuída a Dostoiévski, mas trata-se de um comentário de Rubem Alves sobre a obra *Os Irmãos Karamazov*, do autor russo.

nos encontrar e nos lançar, na escuridão dos olhos fechados. Desaparece a vista que fantasia dívidas, que reprime, que passa pelo crivo de uma moral; e manifesta-se uma outra modalidade do olhar, para aquilo que podemos e queremos.

É conveniente discutir acerca da experimentação e as diferentes nuances que esse termo possa carregar. Sendo uma palavra bastante cara para esta pesquisa – ela representa uma direção – propõe-se explorar o pensamento experimental em três passos. Primeiro, partindo da leitura de Gilles Deleuze sobre a filosofia de Baruch de Espinosa, pensador do século XVII, que apresenta uma tese que dá vazão para a experimentação. Depois, baseando-se no estudo desse vocábulo e chegando a outros dois termos importantes: experiência e experiencição. Finalmente, desenvolvendo questões sobre experimentação no ambiente da performance musical.

1.1. O que pode um performer? – O que pode um corpo?

A pergunta que dá tom a essa dissertação deriva, na verdade, de uma outra pergunta, ressaltada por Gilles Deleuze, que se debruçou intensamente no estudo de Espinosa, principalmente de sua obra *Ética*.² “O que pode um corpo?” é o questionamento trazido por Deleuze em *Espinosa e o Problema da Expressão* (DELEUZE, 1968, p.198, tradução nossa).³ É uma pergunta complexa, sobretudo porque incorpora conceitos e princípios bastante profundos do ponto de vista filosófico. Embora ao longo desta investigação tais aspectos sejam esclarecidos e aproveitados, eles são abordados com a consciência de este ser um trabalho com foco na performance musical. Assim sendo, este momento se reserva a trazer esse contexto para aproximar e refletir acerca do tema da experimentação.

Aplicando a filosofia de Espinosa, Deleuze apresenta a ideia de afecções como “[...] as maneiras pelas quais as partes do corpo humano, e conseqüentemente o

² Todos os elementos da filosofia de Espinosa apresentados aqui são acessados através dos escritos de Deleuze. Deve-se esclarecer então que não é puramente Espinosa, mas sim este lido por Deleuze, que constitui o referencial teórico principal, já que um procedimento essencial ao trabalho deleuziano é o aproveitamento de conceitos de filósofos anteriores para compor e desenvolver seu próprio pensamento.

³ “Qu'est-ce que peut un corps?”

corpo inteiro, é afetado” (ESPINOSA apud DELEUZE, 1968, p.197, tradução nossa).⁴ Afecções, para Espinosa, estão ligadas a ações, porém elas só remetem propriamente a ações na medida em que são explicadas totalmente pela natureza do corpo afetado. Caso contrário, as afecções são paixões, que são explicadas pela interferência de outros corpos. Há uma diferença fundamental entre uma ação – quando o corpo afetado é causa de uma afecção, também chamada de afecção ativa – e uma paixão – quando causas externas são responsáveis pela afecção de um corpo (DELEUZE, 1968, p.198-199). Entretanto é preciso reconhecer, assim como Espinosa e Deleuze reconhecem, que nossa existência é antes de tudo atravessada por paixões, ou seja, por afecções passivas. Isso porque “cada modo existente é afetado por modos exteriores, e sofre mudanças que não são explicadas unicamente pela sua natureza” (DELEUZE, 1968, p.199, tradução nossa).⁵ ⁶ Partindo dessa condição, a questão ética⁷ que permeia o pensamento de Espinosa trata, portanto, de descobrir como um corpo pode chegar a afecções ativas (ações), mesmo diante da impossibilidade de eliminar inteiramente as suas paixões. Deleuze identifica tal ideia da seguinte maneira:

A grande pergunta que pode ser feita com respeito ao modo existente finito é, portanto, a seguinte: ele chegará às afecções ativas? Como? Essa pergunta, propriamente falando, é a pergunta “ética”. Mesmo supondo, porém, que o modo consiga produzir afecções ativas, enquanto ele existir não suprimirá em si a totalidade das paixões, mas fará apenas com que suas paixões só ocupem uma pequena parte dele mesmo (DELEUZE, 1968, p.199, tradução nossa).⁸

⁴ “Les affections sont les façons dont les parties du corps humain, et conséquemment le corps tout entier est affecté”.

⁵ “[...] chaque mode existant soit affecté par des modes extérieurs, qu’il subisse des changements qui ne s’expliquent pas par seule nature”.

⁶ Entende-se por modo, de acordo com Espinosa, como “as afecções da substância, isto é, o que existe noutra coisa pela qual também é concebido” (ESPINOSA apud BERNAL, 2007, p.12). Na filosofia espinosista há apenas substância ou modo desta, sendo que este último se divide em infinito ou finito. Deleuze, nos trechos aqui citados, está se referindo ao modo finito, que segundo Bernal (2007, p.14) é constituído pelas “coisas que percebemos individuadas, com existência empírica, situadas no espaço e no tempo”.

⁷ Há que se considerar que, para Deleuze, as questões éticas também implicam em uma política. Dessa maneira, toda a filosofia deleuziana é sobretudo uma prática de experimentação que articula ética e política.

⁸ “La grande question qui se pose à propos du mode existant finit est donc : Arrivera-t-il à des affections actives, et comment ? Cette question est à proprement parler la question « éthique ». Mais, même à supposer que le mode arrive à produire des affections actives, tant qu’il existe il ne supprimera pas en lui toute passion, mais fera seulement que ses passions n’occupent plus qu’une petite partie de lui-même”.

O que se coloca no problema ético de Espinosa é o fato de não sabermos como conhecer nossa potência de agir enquanto nossas afecções passivas nos limitam e nos reduzem, nos separam “[...] daquilo que podíamos” (DELEUZE, 1968, p.205, tradução nossa).⁹ Já que somos permeados por afecções passivas em nossa existência, como vamos encontrar nossa potência de agir? Tal questão é o desdobramento que está posto na pergunta “O que pode um corpo?”, que por sua vez também conduz a investigação “O que pode um performer?”. A resposta ainda não é clara, uma vez que somos constantemente ligados às afecções passivas, mas essas interrogativas apontam para uma exploração dos potenciais do nosso ser, uma busca de produzir novas existências, tomadas por afecções ativas. Como afirma Deleuze, só é possível se aproximar de uma solução para tais perguntas através do exercício de buscar maneiras que de fato aumentem nossa potência de agir, ou seja, procurar formas de sermos ativos.

Daí a importância da questão ética. *Nem mesmo sabemos o que pode um corpo*, diz Espinosa. Ou seja: *Nem mesmo sabemos de que afecções somos capazes, nem até onde vai nossa potência*. Como poderíamos saber isso com antecedência? Desde o começo da nossa existência, somos necessariamente preenchidos por afecções passivas. O modo finito nasce em condições tais que é previamente separado da sua essência ou do seu grau de potência, separado daquilo que pode, da sua potência de agir. Podemos saber pelo raciocínio que a potência de agir é a única expressão da nossa essência, a única afirmação do nosso poder de ser afetado. Mas esse saber continua sendo abstrato. Não sabemos qual é essa potência de agir, nem como adquiri-la ou encontrá-la. E talvez não saibamos nunca se não tentarmos, concretamente, nos tornar ativos (DELEUZE, 1968, p.205-206, tradução nossa).¹⁰

Todo esse aparato filosófico que envolve a questão ética de Espinosa constitui, para Deleuze, uma prática de experimentação. Não sabemos *a priori* quais encontros

⁹ “[...] de ce que nous pouvons”.

¹⁰ “D’où l’importance de la question éthique. *Nous ne savons même pas ce que peut un corps*, dit Spinoza. C’est-à-dire : *Nous ne savons même pas de quelles affections nous sommes capables, ni jusqu’où va notre puissance*. Comment pourrions-nous le savoir à l’avance ? Dès le début de notre existence, nous sommes nécessairement remplis d’affections passives. Le mode fini naît dans des conditions telles que, à l’avance, il est séparé de son essence ou de son degré de puissance, séparé de ce qu’il peut, de sa puissance d’agir. La puissance d’agir, nous pouvons savoir par raisonnement qu’elle est la seule expression de notre essence, la seule affirmation de notre pouvoir d’être affecté. Mais ce savoir reste abstrait. Nous ne savons pas quelle est cette puissance d’agir, ni comment l’acquérir ou la retrouver. Et sans doute ne le saurons-nous jamais, si nous ne tentons pas concrètement de devenir actifs”.

nos convém ou não, pela nossa incapacidade de compreender a imensa rede complexa de relações parciais em acontecimento. Os encontros são, em sua maioria, fortuitos, e cabe a nós experimentá-los, de forma a usufruirmos o máximo de nossa potência de agir. Mas a experimentação não se resume a um sentido corriqueiro da palavra, senão que ela assume uma importância vital. Experimentar é produzir conexões com aquilo que não está dado de antemão. Nenhuma metodologia é possível nesse caso, e cada um empreende um próprio caminho de experimentação. É inevitável que tal caminho envolva, em certa medida, correr certos riscos.

Convém ressaltar, mesmo que sucintamente, a profundidade que o conceito de experimentação vai ganhando ao longo das obras de Deleuze, principalmente em parceria com Guattari. Em *Mil Platôs*, livro da dupla de filósofos, publicado no Brasil em 5 volumes (DELEUZE e GUATTARI, 2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2012c), a questão ética das leituras espinosistas ganha uma dimensão explicitamente política. Experimentação passa a ser sinônimo a colocar em xeque um sistema de crenças, juízos, normas estabelecidas, problematizando o campo social contra toda uma moral. A arte merece um olhar de destaque, para Deleuze e Guattari, pois ela se faz essencialmente em um campo experimental – Antonin Artaud, Francis Bacon, Paul Klee, Franz Kafka, Edgar Varèse, são alguns exemplos mencionados, dado seus estilos revolucionários.

O corpo se figura fundamental num exercício de experimentação. Retomar os corpos que nos roubam, lutar contra um disciplinamento das narrativas majoritárias (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p.72); abrir o corpo para conectá-lo a um plano de intensidades, produzir um Corpo sem Órgãos.¹¹ Trata-se de um embate entre a vida e a morte. As afecções passivas de Espinosa seriam, portanto, as ações mediadas por um aparato moral que limita qualquer gesto movido pelo nosso desejo. Por isso elas diminuem nossa potência de agir (DELEUZE, 1968, p.201-204). Já uma afecção ativa aumenta nossa potência de agir, na medida em que afirma o desejo, que faz passar “fluxos que não se deixam estocar numa ordem estabelecida” (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.158-159).

Se é no terreno da experimentação que encontramos recursos para enfrentar a pergunta “o que pode um corpo?”, é nesse ambiente que também procuramos

¹¹ Desenvolvemos a noção de corpo sem órgãos no capítulo 3, mas adiantamos que se refere a uma prática de desfazer o organismo que disciplina nossos corpos em nome de uma moral e de um juízo, para assim produzir novos modos de existência.

investigar o que pode um performer. Como relatado na introdução deste trabalho, a atuação do performer na música é comumente tratada dentro de um paradigma de reprodução, traço da instituição conservatorial. À sua capacidade criativa, são impostos limites, perceptíveis dentro da tradição musical. Logo, como conhecer minha potência de agir enquanto performer? Como produzir afecções ativas dentro do contexto da prática musical, fazendo transbordar o desejo, para além das convenções e normatizações que enquadram nosso campo de ação criativo? Os programas de Espinosa, Deleuze e Guattari parecem ser bastante úteis, pois nos direcionam a uma dinâmica reflexiva e crítica, o que em última instância engloba a vida indissociada de dimensões éticas, políticas, sociais e artísticas – explorar um corpo performático que efetua gestos revolucionários.

1.2. Experiência e experienciação

Sendo o tema abordado aqui de matrizes ética e política, regido por um confronto com os paradigmas e convenções que nos afastam das nossas potencialidades, experimentar parte da noção de que não se deve pressupor uma lei ou doutrina que qualifiquem nossas atitudes por si só. Deve-se considerar também os sujeitos, as intenções e os contextos envolvidos, de forma a saber de que maneira essa atitude compõe a nossa existência, se tal composição é boa ou ruim, se nos convém ou não. Em relação a tal indeterminação que a experimentação traz, o pedagogo Jorge Larrosa Bondía parte de outro termo – *experiência*. Bondía recorre à origem etimológica desse vocábulo:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. [...] O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião (BONDÍA, 2002, p.25).

Podemos assim entender a experiência, e por sua vez a experimentação, como um movimento de passagem (*per*) no qual o caminho a ser percorrido não é dado previamente – ele é desenhado ao mesmo tempo que se efetua o percurso. Isso supõe desvios, surpresas, situações imprevistas, e mesmo momentos de risco que podem conduzir a situações de perigo: algo de desconhecido ou inesperado pode surgir durante a travessia, gerando desordens ameaçadoras ou até mesmo trazendo alívios de tensão inesperados que podem solucionar os impasses do caminho. Bondía propõe uma importante distinção entre experiência e experimento, que se faz adequada na discussão aqui proposta. Segundo ele, a ciência moderna, essencialmente cartesiana, ao se apropriar da experiência como método, a transforma em experimento, em “uma etapa no caminho seguro e previsível da ciência” (BONDÍA, 2002, p.28). Diferentemente do experimento, a experiência requer a suspensão das convenções, dos preconceitos, dos automatismos e daquilo que aparenta ser natural e incorruptível, introduzindo-nos em outros tempos, espaços e sensações (BONDÍA, 2002, p.24).

É apropriado destacarmos uma problemática que se situa nesse ponto. Por uma questão inerente à linguagem, ou melhor, pela similaridade das pronúncias, é possível que associemos a experimentação a um ambiente de experimento, muito próximo ao modelo cartesiano descrito anteriormente. Entretanto, a experimentação nos moldes aqui imaginados se relaciona mais com aquilo que é proporcionado pela experiência do que pelo experimento. A experiência abre os horizontes de possibilidades, considera a diferença e o que há de heterogêneo na abertura de novas dimensões. A experimentação que reivindicamos escapa completamente de uma visão racional e lógica, é sobretudo um espaço de procura incessante, um espaço que coincide com o acontecer das vivências. É nesse sentido que o professor Manuel Antônio de Castro apresenta um outro termo: *experienciação*.

Toda procura advém sempre enquanto *experienciação*. Todo conceito advém sempre enquanto experiência. É por isso que posso dizer que “Fulano é experiente no fazer artefatos de madeira, de barro, em dar aula etc”. Todavia, jamais posso dizer que alguém é experiente na *experienciação* de morrer. Das experiências surge um aprendizado, passível de ser ensinado, porque é um saber baseado em conceitos, por exemplo, um carpinteiro que ensina o aprendiz a fazer móveis. Das *experienciações* surge uma aprendizagem, algo absolutamente pessoal e impossível de ser ensinado, porque não é redutível aos conceitos. A aprendizagem é *experienciação* das questões (CASTRO, 2011, p.215).

Assim como colocado por Castro, é na experiencição que está um estado de procura, que mal cabe na linguagem, embora se sirva dela. “Beethoven, por exemplo, jamais poderia ensinar o seu poder criativo. O mesmo se pode dizer de [Guimarães] Rosa, enfim, de todo grande criador” (CASTRO, 2011, p.215). Não é razoável pensar na experiencição como uma “estampa” conceitual reproduzida em molduras, cuja mera repetição esvazia a palavra de qualquer demonstração de potência, de vida. Em consonância com a filosofia prática de Espinosa, Deleuze e Guattari, mostrada anteriormente, a experiencição está intimamente ligada à constante tentativa de agirmos em busca de bons encontros, conectarmos com aquilo que nos convém. É esse o tipo de postura que move a construção dessa pesquisa a todo instante – ressaltamos o verbo mover conjugado no presente do indicativo, pois acreditamos que toda essa pesquisa está e estará sempre em acontecimento. No entanto, se entre experiência e experiencição há alguma diferença, isso não significa que uma não passe pela outra, como sugere Castro:

A diferença entre *téchnē* e *poiēsis* é a mesma entre experiência e experiencição. Mas acentue-se que não se deve criar aí uma dicotomia, pois a experiencição passa pela experiência, assim como a *poiēsis* passa pela *téchnē*, sem ficar dela presa e/ou dependente (CASTRO, 2011, p.215).

O fazer artístico como experiencição é fundamentalmente atravessado pela *poiēsis*, ou seja, por um “agir criativo e fundado nas questões” (CASTRO: *Poiēsis*, 16). Questões essas que são colocadas enquanto vivemos – ou melhor, enquanto acontecemos – e que “também só podemos viver na *procura* das respostas, sempre e inevitavelmente *provisórias*” (CASTRO, 2011, p.214). Não é por acaso que toda a pesquisa aqui apresentada é ocupada por inúmeras perguntas, desde o título. Contudo, mesmo que os dois termos (experiencição e experiência) sugiram diferentes nuances, não se deve tomá-los em oposição. Logo, é oportuno enfatizar um aspecto da experimentação, que irá percorrer todo este trabalho: ela está calcada na experiencição, e, por sua vez, na experiência. Primeiramente como a vivência das questões, seguindo para a produção de conceitos, procedimentos, relatos, tentativas

de respostas. Esses dois “momentos” se abastecem e se confundem, pois não se trata de uma cadência cronológica, dividida em etapas, mas de uma coexistência.¹²

1.3. Experimentação na performance musical

Seguimos para outra reflexão ligada à experimentação, porém agora com foco nas práticas e pesquisas musicais. Antes, é preciso constatar a condição recente da performance como campo de estudo autônomo. Frank Kuehn ressalta esse aspecto:

Até meados dos anos 1970, aproximadamente, os estudos culturais estavam centrados sobretudo em questões acerca da textualidade e da compreensão (hermenêutica) dos mesmos (o que, na prática, significava que obra e texto se confundem). Nas décadas subsequentes, contudo, as pesquisas acadêmicas passaram a focalizar a performance como evento artístico e social. Enfim, foi como evento sociocultural que a performance pôde se tornar uma categoria de pesquisa da antropologia social e da etnomusicologia (“fato social” ou “fato sonoro”) (KUEHN, 2012, p.14).

Seguindo a afirmação de Kuehn, houve historicamente nas pesquisas em performance musical um excessivo apego ao texto, que só foi realmente enfrentado nas manifestações musicais clássicas do ocidente há cerca de 40 anos. O músico e performer Paulo de Assis (2018, p.44) demarca que é no fim dos anos de 1980 que se inicia uma grande tentativa de mobilização contra o regime ontológico que predominava e legitimava as práticas musicais até então. Foi a partir de trabalhos como o de Lydia Goehr (1992), com a noção da emergência de um conceito de obra historicamente situado, que certas convenções dominantes puderam ser quebradas.

Nesse sentido, o aspecto textocentrista desse regime ontológico é constatado pela também pesquisadora e performer Lucia D’Errico (2018), como uma pressuposta condição de identidade entre o texto e sua execução na performance da música ocidental escrita. Segundo ela, na prática tradicional existe uma demanda de uma relação unívoca entre aspectos simbólicos notacionais e sonoros, sendo essa uma

¹² Poderíamos ter optado pelo uso da palavra *experienciação* ao longo do trabalho. Entretanto, visto que as pesquisas em música as quais nos aliamos têm reivindicado o termo *experimentação* (ASSIS, 2018; D’ERRICO, 2018), consideramos ser mais conveniente operar da mesma maneira.

noção que fundamenta toda uma ideologia de interpretação. Contra esse paradigma, D'Errico propõe uma nova maneira de orientar a prática musical, a qual chama de *performance divergente*, expondo a arbitrariedade de tal conexão, e recorrendo ao componente criativo como essencial na pesquisa artística.

Assis discute profundamente a experimentação na atividade performática. Em contraposição a uma série de elementos normativos que validam práticas musicais no ocidente e que podem conduzir a uma concepção predominantemente platônica do que seria uma obra musical, a experimentação é tomada como um “[...] conceito chave para se operar na pretendida passagem da *representação* para a *problematização*” (ASSIS, 2018, p.20, tradução nossa).¹³ Se a representação implica em trazer algo que de certa forma já está dado, já é esperado, a problematização sugere um ambiente flexível, que pode carregar inconsistências e admite correr riscos dada a heterogeneidade possível dos materiais a serem articulados. De acordo com Assis, a performance da música notada em partitura na tradição ocidental pode ser vista como:

[...] associada com as noções de execução, recitação, transmissão, reprodução ou interpretação, confiando na existência de um texto musical sedimentado e comumente aceito, sob um conjunto de convenções estabelecidas que regulam a comunicação entre performer e audiência (ASSIS, 2018, p.19, tradução nossa).¹⁴

A performance em caráter experimental procura ultrapassar tal estado de coisas, levando o performer para além de um lugar de representação. Nesse cenário, o performer se posiciona de forma crítica diante os materiais manipulados, procurando agenciamentos produtivos, orientado por um pensamento que tende à transversalidade. Assis defende um processo criativo direcionado ao diferente, na procura de um modo de experimentação que joga com objetos pertencentes a sistemas heterogêneos, não se limitando ao universo sonoro, mas procurando, além dele, articulações com os campos visual, literário, teatral, plástico, “[...] ultrapassando os parâmetros dados de práticas conceituais e estéticas específicas” (ASSIS, 2018,

¹³ “[...] key concept to operate the intended shift from *representation* to *problematization*”.

¹⁴ “[...] associated with the notions of execution, recitation, transmission, reproduction, or interpretation, relying on the existence of a commonly accepted, sedimented musical text, and on a set of stabilised conventions that regulate the communication between composer, performer, and audience”.

p.21, tradução nossa).¹⁵ Não por acaso, a filosofia de Deleuze e Guattari também fundamenta o pensamento de Assis por uma nova ontologia de obra musical – como uma entidade instável composta por multiplicidades, bem diferente de uma lógica representativa, que assume a obra em uma posição fixa e estável – assim como por novas estratégias de performance.

Voltando ao performer, este então passa a ser uma figura que agencia de forma crítica os objetos artísticos, a ponto de seu trabalho ser tomado por atividades como as de compositor, público, pensador, fotógrafo ou poeta. A respeito desse deslocamento da atitude tradicional de um mero reproduzidor, a também performer e pesquisadora Lucia D’Errico utiliza o termo *operador*: um “eu” fragmentado, responsável por inúmeras decisões, que toma o texto (musical, teatral, literário) como “[...] apenas um dos infinitos elementos de proliferação de um não-sentido, que aponta para a obliteração do próprio texto como uma origem [...]” (D’ERRICO, 2018, p.125, tradução nossa).^{16 17}

Defende-se, nessa conjuntura, uma categoria de pensar música enquanto prática-pesquisa, que não concerne apenas pensar a performance, mas entendê-la e fazê-la como um ato que por si só carrega e remodela os discursos ontológicos. Como Assis (2018, p.45, tradução nossa) argumenta, “[...] a concreta e criativa prática musical gera insights filosóficos que a ‘pura’ filosofia ou a musicologia aplicada não estão entregando”.¹⁸ Com base na citação anterior, fica claro que um dos traços essenciais da experimentação está ligado a um exercício prático que alimenta a dimensão intelectual.¹⁹

Ao aplicar a noção de experimentação para a pesquisa artística, Assis observa que todo o manuseio dos objetos deve ser feito por aquele responsável pela prática e

¹⁵ “[...] overcoming of the given parameters of specific aesthetic and conceptual practices”.

¹⁶ “[...] but one of the infinite elements of proliferation of a non-meaning, which points towards the obliteration of text itself as an origin [...]”.

¹⁷ D’Errico trabalha o conceito de *operador* com referência no ator e diretor teatral Carmelo Bene, que utiliza o mesmo termo para descrever seu projeto artístico. Voltamos a utilizar tal termo no capítulo seguinte.

¹⁸ “[...] the concrete, creative practice of music generates philosophical insights that ‘pure’ philosophy or applied musicology are not delivering”.

¹⁹ Assis (2018, p.112-115) se dirige a esse aspecto através dos *sistemas experimentais*, uma noção desenvolvida pelo historiador da ciência Hans-Jörg Rheinberger, no âmbito dos estudos na área da biologia molecular. Para Assis, os sistemas experimentais de Rheinberger buscam afastar a hegemonia de um “cânone” teórico, situando uma rotina de investigação científica que acontecesse a partir de uma frequente manipulação dos objetos, distante de um usual pressuposto de comprovação de teorias. A mudança do foco para o percurso da pesquisa, e não para os resultados, resultaria em prolíficas e inusitadas configurações.

não por teóricos da música, dado que esta atividade “[...] permanece em primeira instância nas mãos daqueles que fazem música e não daqueles que observam música de fora” (ASSIS, 2018, p.113, tradução nossa).²⁰ Vale ressaltar que essa condição representa um passo importante para a lógica experimental defendida aqui. Tal colocação guarda implicações significativas, pois o que se pretende é dar autonomia e espaço para quem de fato está envolvido na prática artística – o performer. É uma espécie de reação, extremamente relevante, às ontologias tradicionais dominantes, que esperam uma total submissão do intérprete com a obra, com o texto ou com o compositor. O projeto experimental elaborado por Assis estimula uma mudança de paradigma, sendo o performer capaz de operar criativamente sem nenhuma “dívida” imposta por uma suposta doutrina.²¹

²⁰ “[...] remains in the first instance in the hands of those doing music not in those observing music from outside”.

²¹ Ainda é importante destacar outro elemento da proposta experimental de Paulo de Assis (2018, p.20): ela abre espaço para a exploração de qualquer repertório, mesmo aquele que não pertença a uma dita estética experimentalista – característica essa que reforça uma postura crítica em relação às convenções artísticas.

2. PRIMEIRA REVISÃO – DE DENTRO...

No capítulo anterior, falamos sobre a experimentação em três perspectivas complementares. A partir de um viés filosófico, a princípio, com a filosofia de Espinosa, Deleuze e Guattari, e os desdobramentos éticos e políticos da pergunta que dá título à dissertação. Depois, reivindicando a experimentação como experiência e experienciamento, como um espaço de procura e de passagem, que admite correr riscos. Por fim, falando da noção experimental na prática artística, muito ligada às pesquisas de Paulo de Assis e Lucia D’Errico, que apontam um remanejamento da atitude do performer e um questionamento das tradições musicológicas. Mas ainda não abordamos a questão dos estatutos da performance musical, ela é essencial para que seja pensado o tema da experimentação. Na medida em que propomos três revisões desses estatutos, estamos cada vez mais abrindo o terreno da performance, possibilitando avanços importantes.

Quando tratamos do estudo da performance musical, é comum que a relacionemos com a prática de uma obra ou de um conjunto de obras que compartilham certos parâmetros estilísticos, estéticos, históricos, técnicos, entre outros. Frequentemente pesquisamos sobre aspectos da performance em algum repertório específico, para compreender e absorver certas referências que auxiliem a sua interpretação. Entretanto, é necessário reconhecer que essa mobilização está comprometida com certos pressupostos que nos dão uma ideia específica do que realmente se trata interpretar. Não apenas no caso da performance, mas qualquer outra atitude – seja compor, seja ouvir alguma música – remete a certos ideais que se relacionam ao processo de criação, interpretação e recepção. Tradicionalmente, seguimos algumas normatizações que estão imbricadas no fazer musical, que vão desde a maior importância da partitura em relação a outros meios de transmissão, até o processo de preparação da performance, com todas suas etapas de disciplinamento técnico, estudo, aperfeiçoamento e execução em um palco.

Todos esses ideais, normatizações e padronizações associadas à música, e especialmente à performance musical estão “compilados” naquilo que chamamos de *estatutos*. Os estatutos são responsáveis por tecer e conectar toda uma rede conceitual que condiciona e orienta a práxis musical, no sentido de dar possibilidades e/ou pautar determinados limites. Isto posto, é razoável supor que a música ocidental

de concerto é tradicionalmente associada a certos estatutos, os quais autores no campo da musicologia abordam a respeito, em diferentes termos. Nicholas Cook (2006, 2013), por exemplo, cunha e utiliza a sigla MEO – Música “Erudita” Ocidental²² – no intuito de referir a um sistema de práticas comuns e repertórios que orientam a performance tradicional da música no ocidente. Já David Davies (2011) adota a expressão “paradigma clássico”²³, para englobar uma série de condutas na dimensão da performance da música clássica que, segundo o autor, funciona como modelo para demais artes performáticas, como a dança e o teatro.

A princípio, tais estatutos não trazem consigo algo de negativo. O problema se dá quando essas referências e normas são tratadas como transcendentais, universais, e rejeitam outros estatutos ou outras modalidades de existência. É o que acontece na música ocidental de concerto: um ambiente pouquíssimo flexível, que estabelece hierarquias e fronteiras nada tênues. O performer, de acordo com esse estatuto, é relativizado ou tem sua vontade minada, em função de uma suposta autenticidade escondida na obra. Catarina Domenici (2013) ressalta essa característica, ao afirmar que a noção tradicional da interpretação musical implica na pré-existência de uma verdade única do compositor a ser desvendada na partitura. Cook acrescenta, salientando que alguns discursos que envolvem a MEO são fundados numa suposição de que há uma identificação da substância musical com o que pode ser notado, descrita pelo autor como ideológica: “[...] ela se apresenta não como uma condição, mas como a maneira como as coisas são” (COOK, 2013, p.17, tradução nossa).²⁴ Certamente não é possível pensar em apenas um estatuto para a música tradicional, mas vários. Há, dentro desse território, estatutos que dizem respeito à obra musical, partitura, técnica, composição, performance, recepção. E até mesmo estatutos sociais e políticos que afetam a maneira na qual discutimos sobre música – como visões eurocêntricas, ou o culto à personalidade. Todos eles se entrelaçam, com seus pontos de organicidade e de conflito.

Do lado do performer, cabe pensar sua atuação como comprometida a alguns estatutos, sejam eles mais ou menos coercitivos. Como esclarece Paulo de Assis, cujo trabalho se relaciona profundamente com os anseios da proposta aqui desenvolvida,

²² Utiliza-se aqui a tradução de “*Western ‘Art’ Music*” como “Música ‘Erudita’ Ocidental” em referência a um artigo publicado por Cook e traduzido pelo professor e pesquisador Fausto Borém (Cf. Cook, 2006).

²³ Tradução de “*classical paradigm*” (DAVIES, 2011).

²⁴ “[...] it presents itself not as an assumption at all but just as the way things are”.

“[...] toda prática musical, toda forma de performance depende ou é o resultado direto de um compromisso ontológico específico” (ASSIS, 2018, p.66, tradução nossa).²⁵ Tradicionalmente, tal compromisso parte de uma tendência a relativizar o papel do performer. Entretanto, novos estatutos são possíveis e necessários, capazes de lhe dar maior autonomia. Este capítulo pretende apresentar uma revisão de três deles, que contornam a performance dentro da tradição musical clássica do ocidente. São eles os estatutos de obra musical, partitura e performer. Organizá-los em categorias supõe também compreender como eles se relacionam, dado que as fronteiras que os dividem são ilusórias, e, portanto, permitindo que outros estatutos sejam considerados – como o de compositor e seu vínculo com a obra musical. Nessa revisão, são apontadas problemáticas referentes a tais estatutos, bem como novas perspectivas no campo dos estudos em performance musical, que os tensionam e dão espaço para outras formas de pensar música e performance.

2.1. A obra musical

Os *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) inauguraram a questão acerca da constituição de uma obra de arte, e sua relação com os aparatos institucionais que a determinam como tal. Ao expor um mictório de porcelana em um salão (*A Fonte*, 1917), ficou evidente uma crítica a respeito do paradigma artístico ocidental. Dessa forma, houve um rompimento radical com toda uma experiência artística até então vigente. Ao apresentar os *ready-made* de Duchamp em um salão, a questão “O que é uma obra de arte?” fica explícita, e se torna fundamental na reflexão sobre um sistema de critérios que validam algo como uma obra de arte.²⁶ Quem a cria, como a comunidade artística se organiza, como a sociedade e um contexto cultural a percebe, são premissas que também são significativas, para além

²⁵ “[...] every musical practice, every way of doing performance depends on, or is the direct result of, a specific ontological commitment”.

²⁶ Cabe citar uma afirmação de Duchamp a respeito de seu interesse sobre a pintura, que bem retrata seu objetivo de desafiar o juízo estético e questionar a natureza da obra de arte: “Eu estava interessado em ideias – não apenas em produtos visuais. Eu queria colocar a pintura mais uma vez a serviço da mente” (DUCHAMP, 1975, p.125, tradução nossa). [“I was interested in ideas - not merely in visual products. I wanted to put painting once again at the service of the mind”].

de uma constituição intrínseca de uma obra, de uma manipulação técnica de um material.

Existem, sem dúvida, estatutos que regulam as mais diversas manifestações artísticas. As chamadas teorias institucionais, bem representadas por autores como George Dickie, se colocam na tentativa de evidenciar parâmetros que definem aquilo que é uma obra de arte. David Davies aponta que, conforme a teoria de Dickie, há um conjunto sistemático de práticas estabelecidas, e que “cada um desses sistemas funciona como um framework para a *apresentação* de obras de arte” (DAVIES, 2011, p.7, tradução nossa).²⁷ Nesse contexto, poderíamos tratar uma obra musical – cuja existência será discutida nesse capítulo – como composta para ser apresentada a um público no mundo da música.

Entretanto, é de suma importância considerar que a música percorre o domínio das artes performáticas, o que lhe assegura características bastante peculiares em relação à literatura, artes visuais, e outras artes.²⁸ Uma ideia amarrada em uma teoria institucional não dá conta de enfrentar tais nuances relativas ao ato performático. Davies (2011, p.8-10) explica que a tentativa de supor uma teoria institucional para a performance artística encontra certos problemas. Isso porque a perspectiva de Dickie sugere que performances artísticas – e também obras de arte – não demandam um tipo de apreciação diferente de uma apreciação mais usual. Dickie toma a palavra “apreciação” num sentido amplo, em seu âmbito mais cotidiano: “[...] é algo como ‘experimentar as qualidades de uma coisa que se acha digna ou valiosa’, e este significado se aplica geralmente tanto dentro como fora do domínio da arte” (DICKIE, 1974, p.40-41 apud DAVIES, 2011, p.8, tradução nossa).²⁹

Com base nessa premissa, como conceber então um framework que diferencie um comportamento habitual de performances artísticas contemporâneas, a exemplo da *performance art* e do *happening*, que se baseiam em ações espontâneas e corriqueiras?³⁰ Ou melhor, nas palavras de Davies (2011, p.10, tradução nossa),

²⁷ “each such system functions as a framework for the *presenting* of work of arts”.

²⁸ Não é objetivo, com essa comparação, atribuir mais prestígio às artes performáticas em oposição a outras manifestações, até mesmo porque todas podem e devem, na medida do possível, estar em constante atravessamento.

²⁹ “[...] is something like ‘in experiencing the qualities of a thing one finds them worthy or valuable,’ and this meaning applies quite generally both inside and outside the domain of art”.

³⁰ Davies (2011, p.8) cita, exemplificando a dificuldade em enquadrar certas ações como performances segundo uma teoria institucional, *Following Piece* (1969) de Vito Acconci (1940-2017). Trata-se de uma experiência na qual Acconci “perseguiu” e registrou o trajeto de pessoas aleatórias pelas ruas de New York, sem que elas soubessem.

“como devemos delimitar as convenções relevantes nesses sistemas de forma incluir performances do teatro avant-garde e excluir as mãos de quem rearranja os adereços entre as cenas?”³¹ Uma teoria institucional é insuficiente, já que torna-se necessário algum tipo de apreciação diferente para performances artísticas.

Inicialmente, tal questão é importante para ressaltar a complexidade que envolve a performance nas artes. No entanto, no terreno da música, há ainda outro problema de igual relevância, que diz respeito às relações entre performance e obra musical. É imprescindível assinalar perguntas que surgem ao questionarmos acerca da constituição da obra de arte na música. A começar por sua localização: ela estaria em sua realização (performance), ou sua existência não se confunde com ela? Para lidar com essa indagação, o estatuto de obra musical na música ocidental de concerto será abordado a partir de dois entendimentos que se complementam: primeiramente baseado no paradigma clássico de Davies, e em seguida, através da abordagem histórica de Lydia Goehr. Apresentamos ainda, por fim, as visões de Nicholas Cook, Christopher Small e Paulo de Assis sobre a ontologia da obra musical que confrontam as noções de tal estatuto, trabalhando a relação com a performance.

2.1.1. O paradigma clássico

Davies (2011, p.18-19) se aproxima da problemática enunciada anteriormente – considerando não somente a música, mas as artes performáticas em geral – tratando de dois modos usuais através dos quais uma performance pode ser apreciada: a performance *em si* como obra de arte, ou a performance *de* uma obra de arte. No primeiro caso, tem-se uma *performance-obra*. Os materiais artísticos articulados são propriamente as ações observadas ou os efeitos que elas causam, ou eventos que usam do corpo do performer como veículo artístico, sendo as próprias ações os objetos de apreciação e avaliação artística. Já na segunda categoria, há a performance como uma instanciação de obras que são independentes (*obra-*

³¹ “How are we to delimit the relevant conventions in such systems so as to include performances of avant-garde theater and exclude stage hands who ham it up while rearranging props between scenes?”.

performance), no sentido de que elas de alguma maneira existem, mas o acesso a elas se dá por intermédio das performances.³²

É preciso destacar que uma categorização como essa não deve ser tomada de modo estanque. Na música, há exemplos plurais, que transitam entre as duas modalidades, e até mesmo podem escapar desses conjuntos. Com base nos argumentos de Davies acerca da performance, existem diferentes possibilidades de se entender uma obra musical. Como o próprio autor identifica, cada uma leva a uma série de questões de cunho ontológico e epistemológico. Mas é evidente que, no caso da música e das obras musicais, estamos tradicionalmente inclinados a tomar a segunda opção, ou seja, a performance *de* obras de arte (obra-performance). É dessa constatação que o termo “paradigma clássico” é elaborado por Davies: a ideia da “[...] música clássica como modelo para a arte performada” (DAVIES, 2011, p.19, tradução nossa).³³ Nesse modelo, há uma concepção bastante particular da performance artística como “[...] interpretação e representação *de* uma obra performável” (DAVIES, 2011, p.24, tradução e grifo nosso).³⁴

Dado que na música esse paradigma se sustenta na tradição, e até mesmo se amplia para as outras artes, uma obra musical está, em consonância a esse pensamento, sujeita a uma representação. Davies dá exemplos bastante ilustrativos de como isso ocorre, na música e em outras produções artísticas.

Costumamos tomar como certo que há coisas como a Segunda Sinfonia de Sibelius que são corretamente descritas como obras musicais. Também tomamos como certo que duas ou mais performances anunciadas como apresentações de uma determinada obra podem, de fato, ser performances da mesma obra, apesar das diferenças na maneira como soam. [...] Naturalmente estendemos essa forma de pensar a performances em diferentes gêneros musicais como rock e jazz, e a performances nas outras artes performáticas. Há, supomos, muitas produções e performances diferentes de uma peça como *Rei Lear*, ou performances de uma obra de dança como *Room Service*. Em todos esses casos assumimos que, apesar das diferenças por vezes radicais entre as performances classificadas como sendo *de* uma determinada obra, há certas características essenciais dessa

³² Ainda há um terceiro caso listado por Davies (2011, p.20), que não se encaixa nas duas categorias anteriores: performances *em* obras de arte. Aqui, a performance não se articula como um objeto de apreciação artística, tampouco como instância de uma obra performável. O autor cita como exemplo performances ligadas à chamada “arte conceitual” e movimentos contemporâneos que misturam diferentes mídias, como instalações audiovisuais que apresentem algum conteúdo performático.

³³ “[...] classical music as the model for a performed art”.

³⁴ “[...] interpretation and rendering of a performable work”.

obra que elas [performances] compartilham (DAVIES, 2011, p. 24, tradução nossa).^{35 36}

Temos, portanto, na performance da música tradicional de concerto do ocidente, um estatuto referente à obra musical, que se relaciona com o paradigma clássico de Davies. Há uma obra musical que existe para além de suas performances, mas que é representada por elas. Mesmo que tais performances sejam diferentes, elas devem conservar algum ponto de identidade que nos remeta à obra em questão. Não é preciso muito esforço para problematizar concepções como a anterior, assim como Davies faz. Primeiro, vale questionar quais são exatamente esses pontos – ou, como o autor chama, as características essenciais – que garantem identificar uma performance em relação a uma obra musical. Em segundo lugar, como levar em consideração a suposta existência de uma obra musical fixa, já que sempre uma nova atualização desta (performances, gravações, partituras, textos) pode surgir?

A filósofa Lydia Goehr também dá atenção a essas questões. Segundo a autora, ao pensar na existência da obra musical como objeto, vários obstáculos surgem:

Que tipo de existência as obras usufruem, já que são (a) criadas, (b) performadas muitas vezes em lugares diferentes, (c) não completamente capturadas ou fixa em forma de notação, e ainda (d) intimamente relacionada com suas performances e partituras? Embora não necessariamente únicas em seu modo de existência, não há nenhuma categoria óbvia de objeto dentro da qual as obras sejam colocadas confortavelmente. Como então elas existem? (GOEHR, 1992, p.3, tradução nossa).³⁷

³⁵ “We customarily take for granted that there are things like Sibelius’s Second Symphony that are rightly described as musical works. We also take for granted that two or more performances advertised as playings of a given work can indeed be performances of the same work, in spite of differences in the way they sound. Nor, it seems, is what we have described peculiar to performances of traditional works of Western classical music. We naturally extend this way of thinking to performances in different musical genres like rock and jazz, and to performances in the other performing arts. There are, we assume, many different productions and performances of a play like *King Lear*, or performances of a dance work like *Room Service*. In all such cases we assume that, in spite of sometimes radical differences between performances classified as being *of* a given work, there are certain essential features of that work that they share”.

³⁶ *Room Service* (1963) é uma peça coreográfica de Yvonne Rainer (n. 1934), na qual os performers realizam movimentos ordinários, movendo colchões pelos espaços do teatro.

³⁷ “What kind of existence do works enjoy, given that they are (a) created, (b) performed many times in different places, (c) not exhaustively captured or fixed in notational form, yet (d) intimately related to

Debater acerca da obra como um objeto, em uma visão analítica, pode ser frágil a partir do momento em que considera, em sua maior parte, a obra musical como estável. Goehr (1992, p.14) menciona alguns desses pensamentos. Uma visão platônica, por exemplo, sugere que a obra seja uma entidade que não possui características espaciais ou temporais. Ela existe independente de suas performances ou partituras e, nesse sentido, compor uma obra estaria mais próximo de descobri-la, já que ela supostamente também existe antes mesmo de ser composta. Uma visão platônica alternativa, entretanto, difere por defender que uma obra possui características espaciotemporais, sendo criada no ato da composição e instanciada nas performances e partituras. A obra é, nesse caso, um tipo dependente de sua realização – seja escrevê-la ou a performar – mas é ao mesmo tempo distinta desses atos.³⁸

Percebe-se que tais visões platônicas encontram semelhanças com o paradigma clássico. O segundo ponto de vista parece melhor acomodar o termo proposto por Davies: obras musicais criadas que são instanciadas, em um espaço e tempo, através das performances. A diferença está na relação de dependência: enquanto no paradigma clássico obras são tidas como independentes de suas performances, na variante platônica há uma dependência. Todavia Goehr (1992, p.14, tradução nossa) explica que esta é uma dependência virtual, “[...] no sentido de que uma obra pode não estar sendo realmente performada em um determinado momento, embora continue sendo uma possibilidade prática contínua [...]”.³⁹ Ainda assim, em ambos os casos a noção de obra musical se aproxima de uma abstração transcendente. Ela reside, em suas características ideais, fora da realidade.

Toda uma ideia de autenticidade se desenrola daí. Como esclarece Davies (2011, p.72, tradução nossa) “a noção de ‘autenticidade histórica’ surge nas artes no que diz respeito às coisas que se apresentam como sendo instâncias de uma obra”.⁴⁰ No paradigma clássico, uma vez que a performance tem o papel de representar uma

their performances and scores? Though not necessarily unique in their mode of existence, there is no obvious category of object within which works are comfortably placed. Just how then do they exist?”.

³⁸ Goehr (1992, p.15) assinala diferenças entre uma obra ser independente ou distinta. Ser independente significa que não é necessária uma ação para que ela exista, como uma performance. Ser distinta quer dizer que sua existência difere de suas partituras ou performances, seja lá qual for a relação de dependência entre a obra e esses elementos.

³⁹ “[...] in the sense that a work might not actually be being performed at a give time, though it remains a continuing practical possibility [...]”.

⁴⁰ “The notion of ‘historical authenticity’ arises in the arts in respect of things that purport to be work-instances”.

obra, tem-se uma relação normativa, onde há o comprometimento com uma verdade da obra (DAVIES, 2011, p.73). Em outras palavras, há alguns elementos – as características essenciais, citadas anteriormente – que se conservados são, em tese, suficientes para qualificar uma performance de uma obra como satisfatória, como as prescrições do compositor, o estilo, aspectos de determinadas edições, e outros.⁴¹

Algumas características fundamentais do estatuto de obra musical foram sublinhadas, com base no paradigma clássico. Também foi visto que há certos problemas que esse estatuto supõe, já que está alinhado a uma visão analítica, que considera uma abstração transcendente da obra de arte na qual as performances necessitam conservar alguns elementos de identidade. Sobre esse último ponto, Goehr (1992, p.86) adverte que as demandas de condições de identidade em certas teorias estéticas representam um perigo, pois acabam correndo o risco de se distanciarem do fenômeno que se procura explicar. É ainda mais crítico se consideramos que em tal perspectiva o performer está praticamente refém de uma representação da obra musical e das normatizações que isso implica.

Goehr nos dá uma noção de quando esse estatuto adquire força regulativa na história do ocidente. O surgimento de um ideal de fidelidade à obra remonta a cerca de 200 anos atrás – passado recente, se comparado a toda história da música. Por esse ângulo, “[...] a análise de Goehr sugere que, mesmo na música clássica ocidental, o escopo do paradigma clássico é mais limitado do que poderíamos imaginar” (DAVIES, 2011, p.92, tradução nossa).⁴² Mas ainda não tratamos especificamente da pesquisa de Goehr. A esse ideal de fidelidade à obra, a musicóloga se refere como *Werktreue*. Sua emergência está relacionada a importantes transformações, sobretudo no campo artístico e social, ao longo dos séculos. Em seguida, nos ocupamos de um estudo mais detalhado da abordagem histórica de Goehr.

⁴¹ Convém citar as profundas discussões na musicologia acerca da *performance historicamente informada* e os critérios que tal concepção considera para que se garanta uma autenticidade em relação à obra. Davies (2011, p.74-94) dá três exemplos nessa direção: as intenções do compositor, a sequência sonora notada na partitura, e os aspectos performáticos e estéticos esperados. No entanto, mesmo que a ideia de performance historicamente informada tenha a princípio disciplinado a performance e os performers, Nicholas Cook (2013, p.28-29) afirma que posteriormente, em coexistência com outras perspectivas interpretativas, apareceu como apenas uma dentre várias opções em um ambiente performático cada vez mais plural. O performer, nesse sentido, estaria mais liberto de normatizações absolutas.

⁴² “[...] Goehr’s analysis suggests that, even in Western classical music, the scope of the classical paradigm is more limited than we might have thought”.

2.1.2. A *Werktreue*

Face a tantas questões que envolvem a obra musical, Goehr propõe um diferente ponto de vista, que não encara a obra como objeto em busca de suas características, mas sim parte da noção de um *conceito de obra historicamente construído*, cujo debate está para um interesse histórico e político no campo musical, mas “revela também um desejo de abordar questões sobre a forma musical e tempo, e sobre expressão, contemplação, e significado” (GOEHR, 1992, p.4, tradução nossa).⁴³ Sua metodologia, chamada por ela de abordagem histórica, busca salientar que nossa maneira de compreender uma obra é atravessada por ideais que ganharam espaço na prática musical ao longo do tempo. Assim, sua principal preocupação é identificar a partir de que momento na história ocidental a noção tradicional de obra começou a normatizar a atividade musical, ou seja, a partir de que ponto o conceito de obra se torna regulativo, que “[...] determina, estabiliza e ordena a estrutura das práticas” (GOEHR, 1992, p.102, tradução nossa).⁴⁴

A investigação histórica de Goehr auxilia o entendimento de como e quando um estatuto de obra musical aparece na prática artística, vinculado às noções de autenticidade e de ser verdadeiro a uma obra. É com base na existência desse estatuto que se tende a imaginar uma obra particular numa espécie de objeto que ocupa um lugar estável. Tal tipo de entendimento envolve considerar que de alguma forma há obras musicais em um senso abstrato ou quase abstrato, baseado na suposição de que “[...] compositores produzem obras e não apenas performances e partituras” (GOEHR, 1992, p.106, tradução nossa).⁴⁵ Assim, toda a discussão que Goehr desenvolve a respeito da obra musical não diz respeito à constituição da obra em si, pretendendo defini-la em certos termos (visão analítica) mas trata da emergência de um conceito de obra regulativo.

Goehr defende que um conceito regulativo está dialeticamente relacionado a um ideal. No caso da tradição musical, há um ideal de obra musical, composição, performance e notação que se desenvolve em uma prática, na qual “[...] o ideal nunca

⁴³ “It also reveals a desire to address questions about musical form and time, and about expression, contemplation, and meaning”.

⁴⁴ “[...] determine, stabilize, and order the structure of practices”.

⁴⁵ “[...] composers produce works and not just performances and scores”.

é vivido a altura, mas, no entanto, funciona” (GOEHR, 1992, p.101, tradução nossa).⁴⁶ Um conceito regulativo, nesse sentido, apresenta uma série de outros conceitos subsidiários, que funcionam de maneira normativa, organizando e ordenando as práticas ligadas a um ideal. Da mesma forma, os conceitos subsidiários indicam o aspecto normativo do conceito regulativo. Todos esses conceitos estão em relação. Um ou mais podem assumir uma posição central (GOEHR, 1992, p.103).

Pensando no exemplo do conceito de obra como regulativo, temos a seguinte conjuntura:

O conceito de uma obra musical, por exemplo, surgiu em sintonia com o desenvolvimento de inúmeros outros conceitos, alguns dos quais são subsidiários – performance de uma obra, partitura e compositor – alguns dos quais são de oposição – improvisação, e transcrição. Ele também surgiu ao lado do aparecimento de ideais de notação precisa e perfeita conformidade. Nesse processo, o conceito de obra alcançou a posição mais central (GOEHR, 1992, p.103, tradução nossa).⁴⁷

O conceito de obra como um conceito regulativo emerge⁴⁸ a partir do fim do século XVIII, provocando mudanças na maneira como se passou a perceber o funcionamento de aspectos compositivos, performáticos e notacionais (GOEHR, 1992, p.111). É inegável que antes de 1800 também havia um conceito em funcionamento sobre composição, performance e notação. Porém, nesse período, ele não tinha um caráter normativo e estava por elaboração. Como Goehr (1992, p.108, tradução nossa) indica, “[...] as relações conceituais em que estes conceitos se apresentavam, diferiram ao longo dos dois períodos de tempo”.⁴⁹ Desse modo, somente após 1800 o conceito de obra se estabiliza em sua função regulativa.

Sabe-se que o início da Idade Contemporânea produziu profundas transformações no campo social, político, científico e filosófico, que também afetaram

⁴⁶ “[...] the ideal is never quite lived up to, but none the less functions”.

⁴⁷ “The concept of a musical work, for example, emerged in line with the development of numerous other concepts, some of which are subsidiary—performance-of-a-week [sic], score, and composer some of which are oppositional—improvisation and transcription. It also emerged alongside the rise of ideals of accurate notation and perfect compliance. In this process, the work-concept achieved the most central position”.

⁴⁸ É importante enfatizar que a emergência do conceito de obra regulativo não diz respeito a um fato localizado. Como Goehr (1992, p.108) explica, o processo de emergência é lento, turbulento e contingente, coincidindo com o próprio desenvolvimento da prática ao longo da história.

⁴⁹ “[...] the conceptual relations in which these concepts stood to one another, differed across the two time periods”.

os mecanismos da atividade musical. Um dos pontos diz respeito ao surgimento da instituição conservatorial e a categorização do conhecimento em disciplinas. Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p.95-96) destacam o surgimento de um modelo conservatorial ligado ao modelo acadêmico, em meados do século XIX: se até então o ensino da performance musical era concebido de maneira ampla, conectado com noções de composição, percepção, harmonia e contraponto, passa a predominar a partir desse momento uma visão fragmentada, onde o instrumentista habilidoso deveria atender exclusivamente à demanda técnica de um exigente repertório. Os demais aspectos musicais do entorno, a exemplo de características históricas e composicionais, eram considerados secundários.

Voltando a Goehr, a filósofa assinala alguns movimentos que permitiram a emergência e funcionamento de um conceito de obra regulativo a partir do século XIX. Um dos mais cruciais corresponde à mudança de condição social do compositor. A construção da figura do compositor romântico, visto como um profissional independente e criador de sua própria arte, emancipado de uma demanda que antes estava em contratos de serviço para nobres ou sacerdotes (GOEHR, 1992, p.206), deu condição para que eles pudessem exercer maior autoridade em relação a suas obras. O compositor passa a ser mencionado de modo semelhante a uma divindade, “[...] cuja única tarefa era objetivar na música algo único e pessoal e expressar algo transcendente” (GOEHR, 1992, p.208, tradução nossa).⁵⁰ Consequentemente, “cada uma dessas descrições reconhecia a autoridade dos compositores para expressar ‘verdades superiores’ dentro de suas obras [...]” (GOEHR, 1992, p.208-209, tradução nossa).⁵¹

Além da caracterização romântica do compositor, houveram mudanças nas leis de direitos de publicação, que passaram a considerar o compositor como detentor dos direitos das obras, e não mais a editora – posteriormente garantidos também sobre as performances dessas obras (GOEHR, 1992, p.218-219). O reconhecimento de que haveriam obras musicais em um sentido abstrato, distintas de seu conteúdo material (partituras) impulsionaram uma noção de que elas também independessem de suas performances. De fato, alguns compositores nutriam o desejo de separar obras e

⁵⁰ “[...] whose sole task was to objectify in music something unique and personal and to express something transcendent”.

⁵¹ “Each of these descriptions acknowledged the composers' authority to express ‘higher truths’ within their works [...]”.

performances compondo obras não performáveis, como Arnold Schoenberg, já no início do século XX.

A ideia de não tocabilidade teria tido força apenas para compositores que pudessem estar suficientemente separados e, se quisessem, despreocupados com a real performance de suas obras. “Tenho o prazer de acrescentar outra obra inusitada ao repertório”, Schoenberg uma vez anunciou. “Quero que o concerto seja difícil e quero que o dedo mindinho se torne mais longo. Eu posso esperar” (GOEHR, 1992, p.230-231, tradução nossa).⁵²

Por outro lado, muito do grau de reconhecimento de uma obra estava atrelado a sua performance. Tornou-se necessário garantir uma interpretação precisa de uma peça, da maneira como imaginada pelo compositor. Em função do cumprimento desse requisito, Goehr (1992, p.231) identifica a emergência de um ideal que passa a determinar a relação entre obra e performance, bem como entre performer e compositor. A *Werktreue* – termo utilizado por Goehr que pode ser traduzido como “fidelidade à obra” – surge como um ideal que estabelece claras fronteiras entre performance e composição. Nesse paradigma, o performer deveria seguir estritamente as instruções do composições, admitindo um mínimo grau de liberdade, com o objetivo de tornar clara uma suposta verdade contida na obra.

Os performers devem interpretar as obras de modo a apresentar a obra como ela é realmente no que diz respeito tanto aos seus aspectos estruturais como expressivos. Deveria ser deixado espaço para múltiplas interpretações, mas não tanto espaço que a interpretação fosse ou pudesse ser libertada da sua obrigação de revelar o verdadeiro significado da obra. Um desempenho que satisfizesse o ideal do *Werktreue*, foi finalmente decidido, quando se conseguiu uma transparência total. Pois a transparência permitiu que a obra 'brilhasse' e fosse ouvida em si e por si própria (GOEHR, 1992, p.232, tradução nossa).⁵³

⁵² “The idea of unplayability would have had force only for composers who could be sufficiently separated from, and, if they desired to be, unconcerned about the actual performance of their works. ‘I am delighted to add another unplayable work to the repertoire’, Schoenberg once announced. ‘I want the concerto to be difficult and I want the little finger to become longer. I can wait’”.

⁵³ “Performers should interpret works in order to present the work as it truly is with regard to both its structural and expressive aspects. Room was to be left for multiple interpretations, but not so much room that interpretation would or could ever be freed of its obligation to disclose the real meaning of the work. A performance met the *Werktreue* ideal most satisfactorily, it was finally decided, when it achieved

Após 1800, a *Werktreue* passa a prevalecer como um ideal que direciona a prática da música. O conceito de obra como uma entidade autônoma adquire posição central, acompanhado de outros conceitos subsidiários vinculados à notação, performance e recepção. Sem o caráter concreto desses últimos, uma abstração como a do conceito de obra regulativo não teria prosperado (GOEHR, 1992, p.242). Ainda é perceptível a presença desse ideal na produção musical dos dias atuais. Tendemos a assimilar qualquer trabalho nesse campo em termos de obras, em especial aquelas compostas em períodos anteriores ao funcionamento do conceito de obra como conceito regulativo, de forma que “[...] tem sido regra falar de música antiga de forma anacrônica; impor retroativamente sobre essa música conceitos desenvolvidos em um momento posterior da história da música” (GOEHR, 1992, p.115, tradução nossa).⁵⁴

Mesmo as correntes experimentais e gêneros como o jazz, que desafiam o conceito de obra regulativo ligado à *Werktreue*, não causam impactos tão significativos, segundo Goehr. Tomando de exemplo a música de John Cage, Goehr afirma que, mesmo que o compositor tenha buscado maneiras de diminuir seu controle na produção de suas peças, isso ainda não foi suficiente para desafiar o paradigma inserido no conceito de obra. Ainda tratamos os trabalhos de Cage na condição tradicional de obras musicais escritas e pertencentes a um compositor.⁵⁵ “Quaisquer que sejam as mudanças ocorridas em nossa compreensão material do som musical, as restrições formais do conceito de obra têm sido ironicamente mantidas” (GOEHR, 1992, p.264, tradução nossa).⁵⁶ A autora argumenta que a

complete transparency. For transparency allowed the work to ‘shine’ through and be heard in and for itself”.

⁵⁴ “[...] it has been the rule to speak of early music anachronistically; to retroactively impose upon this music concepts developed at a later point in the history of music”.

⁵⁵ Deve-se fazer jus à complexidade que envolve tais afirmações. David Davies (2011) coloca em questão se o jazz pode ou não ser inserido no paradigma clássico, pois ao mesmo tempo que há a performance de obras escritas, num sentido mais estrito, a improvisação afasta um caráter prescritivo das peças e um conceito de obra regulativo. O autor sugere que é necessário considerar o jazz como um fenômeno plural, distinguindo situações que estão mais ou menos próximas do paradigma clássico. Uma improvisação sobre um tema, por exemplo, se encaixa mais nesse modelo do que uma improvisação livre. No caso da música experimental, questões parecidas aparecem. Mesmo que um conceito de obra possa continuar atuando de forma regulativa segundo o ideal da *Werktreue*, existe um contínuo tensionamento, dado o grau de indeterminação por trás dos procedimentos de composição e performance. Muitas obras de John Cage, como *Radio Music* (1956) – na qual aparelhos de rádio são operados e não é previsível o que irá soar quando eles são sintonizados nas frequências indicadas na partitura – representam um bom exemplo de tal aspecto, por ser impossível se saber de antemão o resultado da performance. Retorno ao exemplo de Cage, aprofundando a discussão, no estatuto da partitura.

⁵⁶ “Whatever changes have come about in our material understanding of musical sound, the formal constraints of the work-concept have ironically been maintained”.

utilização de uma terminologia associada a esse paradigma (obra de arte, compositor, intérprete, executante) dificulta ir contra a força regulativa do conceito de obra (GOEHR, 1992, p.270).

A noção de *Werktreue* e o paradigma clássico, de David Davies, estão intimamente relacionados. Enquanto esse último termo diz respeito a um modelo de arte performática, que entende a performance como interpretação e representação de obras performáveis, o ideal da *Werktreue* condiciona a performance a uma suposta verdade contida na obra. A atividade do performer estaria submissa à obra, e por consequência, ao compositor. Assim, ambas concepções assumem a existência de uma obra como objeto abstrato, distinta de suas performances.

Os mais de 30 anos que nos separam das formulações de Lydia Goehr foi tempo suficiente para o surgimento de novos trabalhos, que trouxeram e vêm trazendo mudanças importantes no modo no qual pensamos o terreno da música clássica ocidental. Além de Davies, outros autores recentes problematizam e apresentam novas perspectivas acerca da obra musical que desafiam o paradigma clássico e a *Werktreue*. Nicholas Cook, por exemplo, argumenta que “[...] precisamos pensar diferentemente sobre qual tipo de objeto a música é, e até que ponto é apropriado pensar nela como um objeto” (COOK, 2013, p.1, tradução nossa).⁵⁷ Sendo assim, em seguida apresentamos teses que redirecionam a percepção sobre o estatuto de obra musical na performance e o remodelam, que são caras para esta pesquisa.

2.1.3. Outras possibilidades para o estatuto de obra musical

Na discussão acerca do estatuto de obra musical na performance, foram apresentadas duas possibilidades de performance, com base em David Davies: performance como uma obra, e performance de uma obra. Vimos também que o paradigma clássico, predominante na prática da música ocidental de concerto, está relacionado com a segunda possibilidade. Contudo, nos últimos anos, principalmente a partir do estímulo aos estudos em performance, pode ser constatado um número

⁵⁷ “[...] we need to think differently about what sort of an object music is, and indeed how far it is appropriate to think of it as an object at all”.

crescente de pesquisas que focam na primeira hipótese. O musicólogo Nicholas Cook vale como exemplo. Seus estudos interdisciplinares em performance partem da seguinte proposição: pensar música como/enquanto performance. Colocar em xeque a condição da música no paradigma clássico, que imagina obras como objetos, implica em também deslocar a posição tradicional do performer como “reprodutor” de uma obra musical. Trata-se de entender música como um fenômeno social, longe da noção de que performamos obras de arte que de alguma maneira existiriam de forma autossuficiente, diluindo assim uma tradicional hierarquia constituída entre os agentes do fazer musical (COOK, 2006, p.11).

Repensar a compreensão da música a partir de sua dimensão social “[...] 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” (COOK, 2006, p.11). O sentido de obra aqui se torna mais amplo e dinâmico. Uma distinção entre obras musicais e suas performances não é adequada nessa perspectiva, os dois termos devem ser vistos de forma horizontal.⁵⁸ A sua existência está tão atrelada ao ato compositivo (compositor) quanto ao ato da performance (performer), e ainda aos demais sujeitos que interagem direta ou indiretamente na produção de uma peça – editores, arranjadores, produtores e outros. Isso porque é ineficaz retroceder em busca de um elemento original autossuficiente. Todas as múltiplas manifestações que envolvem a obra, como performances e gravações, estão em convivência e têm o mesmo valor.

[...] 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” (COOK, 2006, p.13).

É inegável que certas instâncias gozam de maior privilégio – gravações mais conhecidas, edições mais utilizadas. Porém deve-se frisar as relações horizontais que elas tecem com todos outros materiais e expressões, tendo menos efeito regulativo do que usualmente imaginamos ter. Como Cook (2013, p.241-242) afirma, se abandonamos a crença de que há uma ou várias características essenciais que

⁵⁸ Assim como Cook faz, os termos “horizontal” e “vertical” são aqui apresentados em referência ao teórico da performance Richard Schechner (n. 1934).

identificam uma obra musical, voltamos ao bom senso de imaginar obras a nível social, cultural, histórico, e, portanto qualquer análise estritamente estruturalista ou textualista é demasiada precária. De fato, se há alguns elementos de identidade que faz um público associar uma performance a uma obra, a audição destes está ligada a um ato de interpretação submetida a uma mediação cultural. O musicólogo favorece uma virada na ontologia da obra musical, oportunizando ver a obra – e a música de forma geral – não só como *produto*, mas também como *processo*. Não significa distinguir precisamente as duas categorias de maneira oposta, mas dar espaço a um entre, no qual produto e processo são ênfases dentro de um infinito jogo de combinações. Citando Schechner, Cook explica:

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 (COOK, 2006, p.14).⁵⁹

Nessa ótica, as obras musicais estão em constante atualização. Esse caráter ativo da música, ao imaginá-la como uma ação, é também evidenciado por Christopher Small. Segundo Small, é fundamental considerar música como efetivamente uma atividade concreta, sem que isso remeta a modelos abstratos e a essências transcendentais, herdadas de um pensamento ocidental platônico (SMALL, 1998, p.2). Tal ponderação leva o autor a explorar música como verbo, sob o termo “musicando” (*musicating*), abrangendo todo e qualquer exercício ou envolvimento musical, de composição até recepção.

Poderíamos dizer que não se trata tanto de *música*, mas de pessoas *musicando* [*musicating*]. [...] É o particípio presente, ou gerúndio, do verbo *musicar* [*to music*]. Este verbo tem uma existência obscura em alguns dicionários maiores, mas seu potencial fica inexplorado porque quando aparece ele é usado para significar aproximadamente o mesmo que "a

⁵⁹ SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1988.

performar" [*to perform*] ou "a fazer música" [*to make music*] - um significado que já está bem coberto por essas duas palavras. Tenho ambições maiores para este verbo negligenciado. Eu propus esta definição: *musicar é participar, em qualquer capacidade, em uma performance musical, quer seja performando, quer seja ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (o que é chamado de composição), ou dançando* (SMALL, 1998, p.9, tradução nossa).⁶⁰

É necessário reforçar que, por obras musicais e performances não se distinguem ontologicamente, trata-se, em última instância, não apenas de um borramento na localização da obra, mas também de um borramento dos papéis e funções daqueles que participam na produção musical. Isto é, compositor e performer não podem mais serem vistos de maneira hermética, sendo o primeiro responsável pelo ato criativo, e o segundo por uma apresentação de uma obra, como um reproduzidor. É claro que há muitos performers que fazem releituras, arranjos, transcrições. Mas o ponto aqui é mais profundo, já que, como o performer não está mais comprometido com o paradigma clássico e o ideal da *Werktreue*, criar não é só desejável, mas em certo grau inevitável. Há uma mudança de visão especialmente importante para esta pesquisa, que está em consonância com a seguinte afirmação de Small (1998, p.8, tradução nossa): "pois a performance não existe para apresentar obras musicais, pelo contrário, as obras musicais existem para dar aos performers algo para performar".⁶¹

A própria palavra "obra" também já se torna insuficiente para o que se quer demonstrar aqui. Tal como Goehr sugere, é necessária uma mudança de vocabulário para fazer frente a um paradigma tradicional. Paulo de Assis (2018) se mobiliza nesse sentido, questionando como seria possível refletir de outra maneira sobre aquilo que chamamos de obra musical. Assis, como Small e Cook, concebe a obra em sua multiplicidade, em seu constante e complexo fluxo de intensidades que a atravessam. Isso o leva a propor uma nova imagem de obra musical, a partir de uma modificação da palavra "obra" para "~~obra~~" (*work*). Com isso, Assis (2018, p.25) estabelece uma

⁶⁰ "We could say that it is not so much about *music* as about people *musicking*. [...] It is the present participle, or gerund, of the verb *to music*. This verb does have an obscure existence in some larger dictionaries, but its potential goes unexploited because when it does appear it is used to mean roughly the same as 'to perform' or 'to make music' — a meaning that is already well covered by those two words. I have larger ambitions for this neglected verb. I have proposed this definition: *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing*".

⁶¹ "For performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform".

distinção com noções associadas ao paradigma clássico (Davies) e ao conceito de obra regulativo (Goehr). A preferência em não imaginar outra palavra, mas apenas riscá-la, tem sua justificativa: ainda que Assis advirta seu caráter provisório, ele pretende salientar uma “[...] desconstrução positiva e construtiva do antigo termo [“obra”]; ele ainda está lá, mas seus fundamentos estão sendo desmontados peça por peça” (ASSIS, 2018, p.25, tradução nossa).⁶²

Na nova imagem de obra de Assis (2018, p.72), não há uma estabilidade das entidades musicais. Elas não são independentes de todo um ambiente estético, cultural e social que está em constante mudança. Para dar conta da multiplicidade inerente a tal obra, Assis parte da concepção de obras musicais como um “conglomerado de coisas historicamente construído” (ASSIS, 2018, p.109, tradução nossa),⁶³ propondo categorias que abrangem toda uma sorte de componentes que existem fisicamente no mundo, como tratados, rascunhos, edições, gravações, e até mesmo materiais que não encontram relação direta com uma obra. Todos esses componentes estão conectados, de forma que não é presumível uma hierarquia entre eles – ideia muito próxima ao pensamento horizontal, referido por Cook. Afasta-se definitivamente um pensamento baseado no paradigma clássico e na *Werktreue*. Uma obra para além de algo que se deve uma representação ou que estabelece uma dívida em relação a sua suposta verdade, mas que é avaliada em quesitos de forças e tendências.

Assis trabalha aliado à ontologia de Gilles Deleuze e Félix Guattari para vislumbrar uma nova imagem de obra musical, o que também é uma estratégia presente nesta pesquisa, mas que é desenvolvida no capítulo seguinte, onde tomamos os conceitos da filosofia de Deleuze e Guattari em uma segunda revisão dos estatutos aqui expostos. De todo modo, certamente as noções aqui lançadas, que entendem música e obra musical como um fenômeno abrangente, não distinto de suas performances, em permanente movimento no mundo, que nos força a mobilizar diferentes entendimentos sociais, culturais, históricos e estéticos, são mais convenientes para o que queremos propor. Porém, há ainda outros estatutos que carecem de reflexões, como o estatuto da partitura e do performer. É o que se debate a seguir.

⁶² “[...] positive and constructive deconstruction of the old term; it is still there, but its foundations are being dismantled piece by piece”.

⁶³ “[...] historically constructed conglomerates of *things* [...]”.

2.2. A partitura

Muitas questões importantes foram apresentadas no estatuto anterior, referente à obra musical. No entanto, alguns outros estatutos são relevantes na medida em que se acoplam a este primeiro, estimulando uma visão ontológica específica ou a tensionando. Até então, aspectos relativos à notação musical foram minimamente comentados, mas deve-se ter consciência que o texto assume um lugar de destaque na performance musical no ocidente. Uma posição privilegiada da partitura é um dos aspectos que reforça o paradigma clássico e a *Werktreue*, resultando na limitada atuação criativa do performer no cânone da música ocidental. Há que se considerar que, nesse contexto, a partitura é contemplada com maior valor do que as performances, por representar mais fielmente a intenção do compositor. Portanto, apresento inicialmente algumas características do estatuto do texto musical na tradição, compatíveis com o ideal da *Werktreue*, ressaltando que uma mobilização em direção a primazia do texto não se dá apenas na música, mas também em outras áreas, como no teatro, mesmo que em diferentes épocas. Em sequência, abordo experiências que perturbam esse estatuto e motivam divergências com o estatuto tradicional de obra musical, dando especial atenção ao trabalho de John Cage e certas contradições que seu trabalho suscita.

2.2.1. A *Texttreue* e um estatuto tradicional da partitura

De fato, Goehr (1992, p.231-232) identifica, ao lado do ideal da *Werktreue*, a emergência de outro ideal que passa a mediar, a partir do fim do século XVIII, as relações entre a performance e o texto musical: a *Texttreue* (fidelidade ao texto). Compositores deveriam escrever, com maior rigor e precisão possíveis, as indicações que orientariam o intérprete, que por sua vez deveria estar inteiramente comprometido em apresentá-las de forma transparente, seguindo estritamente o texto musical – admitindo-se um mínimo grau de liberdade. Não por acaso, nesse período houveram certas mudanças e foram introduzidas novas convenções na forma de notação, com o objetivo de não dar margem a interpretações ambíguas e manter de forma mais fiel

a prescrição dos compositores. Talvez a novidade mais perceptível tenha sido a inserção de marcas metronômicas nas partituras, mas ainda houveram outras, como o maior detalhamento da instrumentação para a performance das obras e o emprego de títulos que evocavam um *status* de obra autossuficiente (GOEHR, 1992, p.226-228).⁶⁴ Assim, uma suposta verdade da obra somente seria alcançável através do texto: “ser fiel a uma obra é ser fiel a sua partitura” (GOEHR, 1992, p.231, tradução nossa).⁶⁵

Não é apenas na música que tal inclinação à fidelidade ao texto pode ser observada historicamente, mas também no teatro a partir do século XVII, momento no qual a dramaturgia francesa fará uma releitura do teatro clássico, tomando como base a *Poética* de Aristóteles. A questão do lugar do texto teatral – a qual podemos pensar também em relação ao texto musical – significa, para Jean-Jacques Roubine, definir uma hierarquia artística, estabelecendo “[...] a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava ‘a glória’” (ROUBINE, 1982, p.43). Dessa maneira, identifica-se uma tendência, iniciada nessa época, dos autores detalharem cada vez mais as indicações cênicas. Segundo Viviane Pereira, o autor do texto dramático nesse período “[...] não apenas mantém, mas amplia o alcance desse lugar privilegiado. Ele já não é apenas o poeta, mas também exerce, dentro do texto, por meio das didascálias⁶⁶, uma função-encenador” (PEREIRA, 2016, p.332). Nesse contexto, os cenógrafos e atores gozam de ínfima possibilidade de intervenção, como esclarece Roubine:

Pode-se, portanto, situar já nessa época o início de uma tradição de sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente francês. Tradição essa que teve repercussões sobre a teoria e prática da cenografia, o cenógrafo considerando-se um artesão cuja missão - subalterna - consiste apenas em materializar o espaço exigido pelo texto; e sobre o trabalho do ator, cuja arte e aprendizagem terão

⁶⁴ Como Goehr constata, compositores passam a produzir detalhados manuais de instrumentação e orquestração no início do século XIX. Além disso, até cerca de 1800, a maioria dos títulos sugeriam um aspecto específico da obra ou de sua performance, como a função para qual ela foi escrita, o lugar onde ela seria performada ou um personagem para quem a música era dedicada (como a *Missa para as Paróquias*, de Couperin, escrita para ser performada em dias festivos). Após essa época, passam a predominar títulos que não indicavam fatores extramusicais (como *Sinfonia N° 5 em Dó menor, Op. 67*, de Beethoven).

⁶⁵ “to be true to a work is to be true to its score”.

⁶⁶ Didascálias são as indicações cênicas, ou seja, instruções que o autor do texto dramático escreve para orientar o cenário, falas, ações e gestos durante a encenação.

como enfoque central a problemática da encarnação de um personagem e dicção, supostamente justa, de um texto (ROUBINE, 1982, p.43).

Nicholas Cook apresenta argumentos para compreendermos a posição de privilégio da notação musical na tradição. Primeiramente, a concepção de interpretação teria derivado dos contextos jurídicos e religiosos, nos quais se prega a reprodução do conteúdo textual em sua literalidade sob pretexto de um “esclarecimento”, e não um incentivo ao lado criativo.⁶⁷ Além disso, a origem da musicologia como disciplina, no século XIX, se dá fundamentada em noções de que um avanço musical estaria relacionado a um aperfeiçoamento da escrita. Ela nasce em um contexto político preocupado em resgatar ou criar uma identidade nacional através das manifestações culturais. “A recuperação, edição e crítica dos cânones literários nacionais estavam no centro deste projeto, e por isso era natural que a musicologia nascente se modelasse sobre a filologia” (COOK, 2013, p.16, tradução nossa).⁶⁸

O estabelecimento de um estatuto referente ao texto musical na música de concerto do ocidente decorre de toda essa conjuntura. Há uma estrita correspondência entre obra musical como uma entidade abstrata e sua partitura. A premissa de que aquilo que está escrito pode levar a uma verdade da obra, se corretamente interpretado (reproduzido), coloca a partitura em outra categoria de importância, se comparamos com a performance. Até o fim do século XVIII, os recursos notacionais eram insuficientes para garantir que uma performance seguisse as prescrições do compositor sem a sua presença, e as partituras publicadas eram identificadas mais em função de uma ocasião de performance em particular do que como uma obra musical independente (DAVIES, 2011, p.42). Esse cenário muda com as já exemplificadas mudanças na notação. Compositores passam a escrever música à distância, não se relacionando diretamente com um performer ou ocasião, e considerando os instrumentos musicais de modo abstrato (GOEHR, 1992, p.226).

Logo, configura-se uma dependência da performance ao texto. As partituras passam a prescrever a performance abstratamente (não mais em uma ocasião

⁶⁷ Tal constatação que Cook faz a respeito da concepção de interpretação é tomada do musicólogo americano Laurence Dreyfus.

⁶⁸ “The retrieval, editing, and criticism of national literary canons lay at the heart of this project, and so it was natural that the nascent musicology should model itself on philology”.

específica e localizada) na maior quantidade de detalhes possíveis, de forma que o evento performático pudesse ser “fielmente” replicado em diferentes espaços e temporalidades. Nesse paradigma, tem-se uma nítida hierarquia, uma ordenação vertical: a partitura como símbolo de autenticidade da obra musical, e performances como atividades submissas ao texto. Ainda no início do século XX é possível perceber como a fidelidade ao texto – e conseqüentemente ao compositor – aparece como valor basilar na prática do intérprete musical. Basta recorrer às afirmações de Schoenberg e Stravinsky, importantes compositores desse período, a respeito do papel do músico:

O mais alto princípio para toda reprodução musical teria que ser que aquilo que o compositor escreveu é feito para soar de tal forma que cada nota seja realmente ouvida [...] (SCHOENBERG e STEIN, 2010, p.319, tradução nossa).⁶⁹

[...] música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete e não a do autor, e quem pode garantir que tal executante refletirá a visão do autor sem distorção? O talento de um executante reside precisamente em sua faculdade de ver o que realmente está na partitura, e certamente não na determinação de encontrar ali o que ele gostaria de encontrar (STRAVINSKY, 1998, p.75, tradução nossa).⁷⁰

Para terminar, Paulo de Assis contribui na análise desse paradigma, examinando como a ideia de autenticidade da obra também influenciou a prática editorial, mais precisamente com as edições *urtext*, concebidas a partir do fim do século XIX como documentos que fossem livres de intervenções de editores. Conforme Assis (2018, p.218-219), o tipo *urtext* remonta aos anos 1890, seguindo pressupostos presentes em edições da época de textos literários, filosóficos ou bíblicos. O objetivo principal era apresentar o texto de maneira “limpa”, permitindo a construção de interpretações que não estivessem influenciadas por algum direcionamento estético predeterminado.

⁶⁹ “The highest principle for all reproduction of music would have to be that what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard [...]”.

⁷⁰ “[...] music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion? An executant’s talent lies precisely in his faculty for seeing what is actually in the score, and certainly not in a determination to find there what he would like to find”.

Contudo, a prática comercial com as edições *urtext* no século seguinte frustra tal objetivo, por dois motivos. Primeiramente, por vezes havia uma decisão por parte do editor de qual material seria publicado (manuscrito ou outra edição em particular). Além disso, a percepção das *urtext* como edições críticas corrompe a sua concepção original, já que demandaria um estudo que não apresentava necessariamente o texto do compositor, mas partia de um ideal que o editor teria para reconstruí-lo.

Mesmo contraditórias quanto ao cumprimento desses princípios, as edições *urtext* “[...] mantiveram uma aura de autenticidade e legitimidade entre os pedagogos e performers musicais que vai muito além de um mero fenômeno de marketing” (ASSIS, 2018, p.219, tradução nossa). Através das *urtext* reforçou-se uma ideologia textualista, na qual performers poderiam seguir a partitura na convicção de que o texto expressaria completa e corretamente a intenção do compositor e, portanto, não demandaria maiores considerações. Ou, no caso de intervenções mais explícitas do editor, como mudanças de digitação – o que já não configuraria mais como uma *urtext* – o performer seria levado a crer que tivesse sido tomada uma decisão que não caberia contestações, pois melhor representaria a ideia do compositor.⁷¹

Acreditamos que delineamos elementos suficientes para que se entenda a consolidação de um estatuto de partitura na performance musical, baseado nos ideais da *Texttreue* e numa postura analítica textualista. Cabe agora dar espaço para investigar alguns movimentos de ruptura com a primazia do texto, que se inauguraram no século passado, ainda em discussão nas práticas e pesquisas atuais. John Cage, sem dúvida, é personagem fundamental nessa virada, e muitas outras questões surgem quando avaliamos seu trabalho, sobretudo do ponto de vista da performance. Seguimos, portanto, em busca de elucidá-las.

⁷¹ Sobre esse último aspecto, Goehr (1992, p.245-248) evidencia que, a partir da *Werktreue*, a prática de reescrita de partituras de compositores já falecidos estava fundamentada na construção de um repertório canônico, de peças “transcendentais”. Assim, atualizava-se a partitura com informações que supostamente estariam em conformidade com as “intenções” do compositor.

2.2.2. Rupturas com a primazia do texto

Ao longo do século XX, algumas experiências nas artes começaram a colocar em questão um estatuto que se mantém a partir da posição privilegiada do texto. Muitos estudos em performance na atualidade trabalham essa crítica, e viabilizam saídas interessantes para se pensar em uma diferente relação entre o texto e a prática performática. No teatro, Pereira (2016, p.334-335) observa que o trabalho de Constantin Stanislavski (1863-1938) traz à tona uma proposta que introduz aspectos que vão contra a ideia de textocentrismo. O dramaturgo russo foi responsável pela formulação de um sistema de interpretação teatral que diverge com todo o conhecimento produzido na área até então, e abriu espaço para concepções mais colaborativas. Nesse sistema, o texto é encarado como um material que está em função de uma teatralidade – e não o contrário – permitindo uma exploração por parte do diretor, do cenógrafo ou daquele que interpreta um papel. Como afirma Martim Gonçalves nas primeiras páginas do livro *A Preparação do Ator*, de Stanislavski, o trabalho de um ator não se dá a partir de “[...] uma simples imitação, ou a repetição do trabalho de outros atores. Será sempre o resultado de uma criação original” (GONÇALVES, 1994, p.10).

Ainda que Stanislavski não tenha advogado contra a autoridade do texto teatral de maneira explícita, Roubine (1982, p.48) indica que “a questão é inerente à evolução que Stanislavski impõe à arte de representar” uma vez que pressupõe um exercício de imaginação e criação na atuação dramática. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *O Teatro Pós-Dramático* (2007), defende que a prática teatral só se desvincula de forma significativa da primazia do texto a partir de 1970, momento no qual surge “um modo de discurso teatral novo e multiforme” (LEHMANN, 2007. p.27), chamado pelo autor de teatro pós-dramático. Mas Lehmann também considera que movimentos desde o fim do século XIX, como o representado por Stanislavski, exerceram um “‘impulso’ para a constituição do discurso pós-dramático no teatro” (LEHMANN, 2007, p.78).

Na música, algo como esse “impulso” só é percebido com certa clareza a partir da segunda metade do século XX, posto que antes disso ainda se apontava para os ideais da *Werktreue* e *Texttreue*, manifestos nas afirmações de figuras como Schoenberg e Stravinsky. Podemos situar Cage como pioneiro na tentativa de questionamento desses ideais, mesmo sendo discutível sua efetividade (como

brevemente mostrado no estatuto de obra musical). O compositor é conhecido por promover uma ruptura estética e introduzir um novo modo de conceber o fenômeno sonoro em suas diversas nuances. Ao incluir elementos cotidianos e produzir performances cujos parâmetros não podem ser repetidos com exatidão, Cage procurou demonstrar aquilo que o acaso pode gerar no seu sentido mais singular. A noção de arte defendida por ele deveria funcionar a partir de um afastamento ou rejeição de uma subjetividade do compositor ou intérprete, aproximando a criação artística com aspectos da natureza: “A função da arte não é expressar os sentimentos ou ideias de alguém, mas sim imitar a natureza em sua maneira de operar” (CAGE apud DONATO, 2016, p.7).⁷²

O trabalho de Cage embrenha em processos que dão chance ao descontrole e provocam um grau de não repetibilidade das performances, já que não se sabe de antemão qual o resultado sonoro de um gesto performático. Esses dois pontos (descontrole e contingência) se diferem dos estatutos tradicionais e de um plano racional que muito se percebia na estética musical estruturalista de sua época.⁷³ Sobre a partitura, percebe-se em Cage uma escrita que em sua maioria é oposta às normatizações relativas à notação musical que se fixaram a partir da emergência da *Werktreue* e *Texttreue*. Há, em suas criações, a utilização de recursos gráficos, como em *Fontana Mix* (1958), onde transparências que contêm pontos, linhas retas e grades são sobrepostas a folhas com desenhos de linhas curvas, gerando uma partitura que sugere eventos sonoros.⁷⁴ E também indicações numéricas, como em *Radio Music* (1956), onde a partitura apresenta frequências obtidas de forma aleatória, que devem ser selecionadas em aparelhos de rádios operados por até 8 pessoas, bem como

⁷² O contato de Cage com referências da cultura oriental, sobretudo da filosofia Zen Budista, explica essa noção enunciada por ele. Segundo Campolina (2013, p.241), “desta orientação ele guarda como uma verdade necessária o abandono do pensamento dualista baseado nas oposições, [...] o abandono da manifestação autoritária do ego, que visa evitar o excesso de centramento na criação”.

⁷³ A dimensão da ruptura trazida em suas concepções pode ser melhor avaliada visto que ele foi aluno de Schoenberg, criador do sistema dodecafônico, que estabelece um controle na organização das alturas musicais. Já Cage tomou uma direção contrária ao incluir como parâmetro sonoro algo que se serve do aleatório. Nesse caso, o resultado de toda ação do intérprete estaria exposto ao imprevisível, o que possibilita a “abertura de um espaço de jogo” (CHARLES, 1978, p.16 apud CAMPOLINA, 2013, p.222).

⁷⁴ O mesmo material de *Fontana Mix* foi empregado para compor outras obras, como *Aria* (1958), *Walter Walk* (1959) e *Sounds of Venice* (1959). Mais detalhes em: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=79 (ou QR Code).



estão indicados pontos de relativo silêncio provocados pela redução da amplitude do rádio.^{75 76}

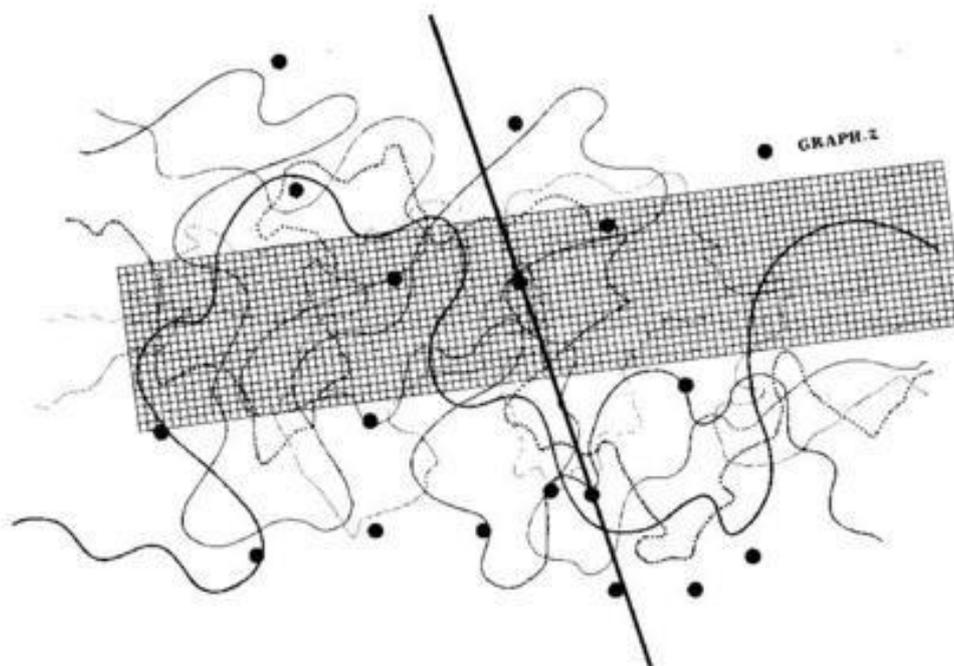


Figura 1: Sobreposição gráfica de *Fontana Mix* (1958), John Cage



⁷⁵ Mais detalhes em: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=161 (ou QR Code).

⁷⁶ É possível mencionar outras experiências de notação que de certa maneira são próximas à escrita de Cage. Yara Caznok (2008, p.78-79) cita a popularização de um tipo de técnica conhecida como *Augenmusik* (música para os olhos), entre os séculos XVI e XVII, na qual a partitura era apresentada em diferentes configurações, como em formato de coração nas canções de amor. Já no início do século XX, artistas plásticos como Wassily Kandinsky e Paul Klee trabalharam associações entre os campos musical e pictórico, imaginando correspondências entre trechos de partituras e estruturas gráficas. Porém, cabe ressaltar diferenças entre as duas experiências descritas anteriormente e aquilo feito por Cage. A técnica da *Augenmusik* na música antiga utilizava elementos figurativos (corações, círculos, arcos) que representavam uma ideia, caráter ou disposição, mas não indicavam um movimento sonoro – nesse sentido a notação neumática, comum entre os séculos IX e XI, guarda mais similaridades com Cage. No caso do abstracionismo de Kandinsky e Klee, o interesse estava nas combinações sensoriais despertadas em suas pinturas, mas não havia o explícito intuito de gerar partituras performáveis, embora nada impeça que, de algum modo, elas possam ser performadas.

PART A OF RADIO MUSIC to be played alone or in combination with Parts B-H. In 4 sections (I-IV) to be programmed by the player with or without silence between sections, the 4 to take place within a total time-length of 6 minutes. Duration of individual tunings free. Each tuning to be expressed by maximum amplitude. A _____ indicates 'silence' obtained by reducing amplitude approximately to zero. Before beginning to play, turn radio on with amplitude near zero.

JOHN CAGE
STONY POINT, N.Y.
MAY 1956

I	(I cont.)	(IV cont.)
105	107	91
_____	_____	_____
125	69	146
55	107	69
_____	II	_____
91	56	_____
60	124	97
69	125	_____
76	_____	91
112	120	156
56	55	_____
_____	56	55
86	125	155
73	69	128
127	84	_____
73	120	138
148	III	_____
76	76	107
109	_____	_____
63	IV	_____
67	99	99
91	_____	_____
86	69	153
73	_____	63

Copyright © 1961 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York 16,N

Figura 2: Parte A de *Radio Music* (1956), John Cage

Tais recursos notacionais fazem frente a um paradigma textocentrista. Mas isso não se deve apenas pelo simples uso de diferentes símbolos (elementos gráficos e textuais), mas também pelo jogo imprevisível de Cage em relação ao texto e sua escrita.⁷⁷ Em *Fontana Mix*, além da enorme quantidade de partituras possíveis através da combinação dos materiais, podemos assumir uma ampla margem interpretativa –

⁷⁷ Deve-se ter em mente que não é apenas uma nova simbologia que faz com que seja possível fazer frente ao ideal da *Texttreue*, há maneiras de regular a performance que não precisam passar pelo sistema de notação usual. É nesse sentido que a inovação de Cage não está apenas no material gráfico, mas nos procedimentos que ele emprega para obtê-lo.

se é que interpretação seja a melhor palavra para abordar tal atitude frente aos escritos de Cage – pela descrição pouco exata dos parâmetros sonoros, em contraste com o excessivo controle na notação da música tradicional. *Radio Music*, à primeira vista, parece ser mais prescritiva ao determinar as frequências e pontos de silêncio, se aproximando da precisão da *Texttreue*. Mas, ao mesmo tempo, todos os valores são obtidos por sorteio, abdicando qualquer vontade do compositor. Também não é possível prever qual será o resultado de sua performance, visto que qualquer som pode ser reproduzido nos aparelhos de rádio em determinada frequência, inclusive nenhum som. Assim, ao mesmo tempo que há uma determinação, ela é proveniente de uma neutralidade do desejo do compositor, e ainda não determina de antemão uma sonoridade específica, mas uma possibilidade de som (CAMPOLINA, 2013, p.231). Na música de Cage, a preocupação com resultado sonoro cede lugar para uma preocupação com processo, e a partitura tem o mesmo destaque que fatores extramusicais (sons cotidianos, ruídos e outros elementos). Como explica Lucia D'Errico:

Cage tenta reverter os hábitos dos músicos no palco através da construção de uma estrutura espiritual e extramusical que se torna tão relevante para a performance quanto as ferramentas simbólicas que a regulam (a partitura). Ele também evita que os intérpretes confiem no ideal fonocêntrico ao estabelecer as interfaces notacionais e físicas como geradores autônomos de sons e não como sua representação (por exemplo, em suas peças não notadas, tais como *cComposed Improvisation No. 1*, 1990) (D'ERRICO, 2018, p.73, tradução e grifo nosso).^{78 79}

⁷⁸ “Cage tries to reverse the habits of musicians onstage by constructing a spiritual and extra-musical framework that becomes as relevant to the performance as the symbolic tools that regulate it (the score). He also prevents performers from relying on the phonocentric ideal by setting the notational and physical interfaces as autonomous generators of sounds and not as their representation (for example, in his non-notated pieces, such as *cComposed Improvisation No. 1*, 1990)”.

⁷⁹ *cComposed Improvisation No. 1* consiste em duas páginas de texto com instruções de performance. Parâmetros como tempo e quantidade de eventos são obtidos pelo performer a partir de operações aleatórias. Mais detalhes em: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=295 (ou QR Code).



Todavia, mesmo que o texto funcione como um dispositivo que produza possibilidades sonoras e não apenas os represente, eventuais ambiguidades ainda ficam latentes quando pensamos em aspectos performáticos. Goehr (1992, p.263-264), em acréscimo ao argumento que foi citado previamente no estatuto de obra musical (ver 2.1), acredita que um caráter regulativo ainda é perceptível em algumas performances de Cage. Entende-se uma certa ironia, pois haveria um controle do compositor sobre a sua música, ainda que mínimo, preservando uma especificação do que o performer deveria fazer. E um performer que toca o que quiser porque há uma indicação desse tipo na obra de um compositor, e fazendo isso “executa” tal obra, ainda estaria comprometido com a *Werktreue*. D’Errico segue a mesma linha, sustentando que a distância que compositores como Cage tomam em relação ao espaço da performance contribui na manutenção de um fetiche pelos estatutos tradicionais, vinculados às noções de fidelidade e autoridade (D’ERRICO, 2018, p.73).

De fato, Cage se coloca na categoria de compositor, indagando a respeito do processo criativo a partir desta posição. Mas o performer geralmente continua tomando pouco partido como agenciador de um material. Ele está nesse contexto como alguém que opera um maquinário instrumental de forma determinada pelo compositor – mesmo que essa determinação seja fruto de um indeterminismo. É certo que há escolhas que podem ser feitas, como por exemplo optar pelo funcionamento de cada aparelho de rádio em solo ou em conjunto, no caso de *Radio Music*. Mas ainda deve-se questionar aqui se está presumido o intérprete lidar com o texto e o material musical de forma crítica.

Como entender essa contradição? Não podemos negar que Cage realmente busca tensionar os estatutos de obra e texto musical, muito através dos procedimentos em relação a esse último elemento, também desestabilizando, por consequência, ideais ligados à performance. O próprio compositor declara algo nessa direção em entrevista: “[...] eu estou trabalhando com desorganização. Eu não estou fazendo objetos, estou envolvido em mostrar processos” (informação verbal).^{80 81}

⁸⁰ “[...] I am working with disorganization. I am not making objects, I am involved in showing processes”.

⁸¹ Entrevista dada a Jonathan Cott, em 1963. Mais detalhes em: <https://archive.org/details/CottInterviews> (ou QR Code). A fala de Cage aqui transcrita está a partir de 14’06”.



Seus trabalhos, sob o ângulo da composição, são bastante satisfatórios e compatíveis com seu programa conceitual de abdicação das intenções do compositor.

Mas apesar dos esforços de Cage, certos aspectos do paradigma musical tradicional devolvem os traços regulativos a princípio contestados. A questão parece se concentrar menos no ato compositivo e mais no papel do performer, o que levaria a um estatuto do performer – que será abordado mais detalhadamente no próximo tópico. Em outras palavras, todo esse impasse parece ter origem no modo como a comunidade artística absorve o trabalho não só de Cage, mas qualquer proposta musical (em termos de obras musicais como objetos, em um olhar tradicional). Vale recordar que os estudos em performance musical e na atividade do performer ganham mais atenção apenas a partir das últimas décadas do século XX (posterior a grande parte do trabalho de Cage), o que explicaria divergências entre composição e performance no que se refere à postura em relação à obra e ao texto.

É interessante notar, no exemplo de Cage, algo muito importante relativo a movimentos artísticos de vanguarda: eles podem colocar em xeque alguns estatutos ao mesmo tempo que pouco interferem, ou até mesmo reforçam, outros estatutos. Contradições desse tipo aparecem dada a complexidade dos eventos, e da grande quantidade de variáveis e sujeitos envolvidos. No caso da música de Cage, os argumentos de Goehr e D'Errico podem fazer mais sentido se pensarmos que alguns conceitos subsidiários ao conceito de obra regulativo foram problematizados (como os de composição e partitura), mas outros ainda insistiam no caráter regulativo (performance *de* uma obra) – mesmo que essa não fosse a intenção do compositor.

Por isso, qualquer análise requer o cuidado de não se deixar cair em reduções e simplificações, e precisa considerar toda uma rede de atores, princípios entrelaçados e um jogo de forças. Esse é um dos riscos que ronda a proposta de experimentação, presente nesta pesquisa. Uma ingênua recusa à fidelidade ao texto pode ser ineficaz a um pretenso desejo por se libertar de normatizações. Outra forma de controle pode tomar o lugar, mesmo que não passe necessariamente pela partitura, podendo ser até mesma pela transmissão oral. Cage não foi ingênuo nesse sentido, foi extremamente criativo. Mas ainda assim suas ideias encontraram obstáculos em relação aos movimentos de vanguarda de sua época.⁸²

⁸² É fundamental compreender o ambiente que se estabelece nessa época. A prática e propagação do *happening* nos anos 1960 e 1970, que teve John Cage como um dos principais nomes, redireciona a maneira como são pensadas a performance e o papel do performer, contestando muitas características

Independente de tais constatações, é notório que a música de Cage instiga uma autonomia e liberdade por parte do performer, questionando – seja direta ou indiretamente – os estatutos tradicionais da performance musical no ocidente. Assim como Stanislavski, abre portas para uma ruptura com a primazia do texto. Atualmente, muitas pesquisas e ações opõem-se ainda mais a esse ideal textocentrista, amparadas na defesa de uma postura crítica que vem desta vez do performer e dos estudos em performance, e não mais vinda do lado do compositor. Junta-se ao questionamento do lugar da partitura uma perspectiva do músico enquanto leitor de uma obra, evidenciando novas estratégias na abordagem desta. Mostramos, a seguir, duas propostas que compartilham desse ponto de vista: a primeira de Nicholas Cook (texto como *script*), e a segunda de Lucia D’Errico (anamorfose).

2.2.3. A performance e a partitura – *script* e anamorfose

Nicholas Cook, em consonância a sua proposta de música como/enquanto performance, sugere um diferente olhar para o texto musical. Segundo Cook (2013, p.251), até mesmo a nova musicologia dos anos 1990 tende a se fundamentar em uma premissa tradicional, que concebe música como escrita, e não como performance. Uma abordagem baseada na herança dos estudos literários trata a partitura como um texto cujo significado completo está sujeito a ser interpretado ou decodificado nele mesmo.

Contudo, redirecionar os esforços para uma investigação que concebe o fenômeno musical como social, e considera a partitura no contexto de suas performances, faz com que a notação se configure em um espaço de mediação e negociação de tais relações sociais. Dessa forma, a partitura é mais associada como um roteiro (*script*), em semelhança ao papel de um roteiro teatral (COOK, 2013,

que revestiam as artes até o momento (formas de construção, locais de apresentação, hierarquias e fronteiras). Toda a neutralidade, indeterminismo e imprevisibilidade que Cage advoga acompanha essa tendência, em última instância com a finalidade de aproximar arte e vida. Contudo, seu trabalho foi alvo de fortes críticas por nomes de peso ligados ao serialismo e à vanguarda estruturalista. Como recorda Campolina (2013, p.235), a mais contundente veio de Pierre Boulez, influente compositor de importância inquestionável, a respeito de uma suposta falta de consistência técnica em suas composições. Em vista disso, muitos debates inerentes ao trabalho de Cage foram rebaixados ou tratados sem o devido mérito.

p.260). Tratar o texto musical na categoria de *script*, possibilita um estudo que deriva, vai além da partitura. O mote é tratar a música em sua densidade e complexidade, e toda uma amálgama de relações e papéis (como em uma peça de teatro) que o texto suscita.

o termo [texto] tornou-se fortemente ligado à concepção da música como escrita, segundo a qual as partituras têm um significado inerente que pode ser interpretado através da contemplação, ou decodificado através da análise. Esta é a abordagem dos estudos literários. Mas o papel das partituras no contexto da performance é mais parecido com o dos roteiros [*scripts*] teatrais. Pensar em partituras não como textos, mas como roteiros [*scripts*] leva a perguntar, penso que produtivamente, quais características de performance a partitura roteiriza, e como isto é feito. Pode-se dizer que enquanto o texto se volta sobre si mesmo, o roteiro aponta para o exterior, com a promessa de ação futura (COOK, 2013, p.260, tradução nossa).⁸³

Ir além da partitura como texto significa entendê-la em sua relação com a performance em um plano social – os processos, provocações e articulações entre os sujeitos que ela suscita. Como insiste Cook (2013, p.273), esta relação entre partitura e performance é demasiada complexa, e em nada remete a uma teoria ou modelo estritamente textualista. A notação não deve ser compreendida como uma mera representação de estruturas sonoras, e Cook ainda cita a descrição de notação defendida por outro autor, Pedro Rebelo, onde “a partitura funciona como um catalisador para colaborações musicais, na qual a tomada de decisão é distribuída entre compositor, maestro e performer” (REBELO apud COOK, 2013, p.274, tradução nossa).⁸⁴

Essa definição bem cabe se tomamos as produções de Cage como exemplo. Suas partituras não representam um resultado sonoro, elas roteirizam ações que resultam em possibilidades sonoras. Outros compositores também podem entrar nessa lista, como Brian Ferneyhough, representante de um movimento intitulado *Nova*

⁸³ “the term has become strongly linked with the conception of music as writing, according to which scores have inherent meaning that may be interpreted through contemplation, or decoded through analysis. That is the approach of literary studies. But the role of scores within the context of performance is in important ways more like that of theatrical scripts. Thinking of scores not as texts but as scripts leads one to ask, I think productively, what features of performance the score scripts, and how it does this. One might say that where the text turns in on itself, the script points outwards, bearing the promise of future action”.

⁸⁴ “the score functions as a catalyst to musical collaboration, in which decision-making is distributed between composer, conductor, and performer”.

Complexidade Musical. Aqui, a enorme complexidade dos elementos musicais, derivados da rítmica, da técnica ou da sonoridade demandada, acabam por expor as tensões existentes na atividade do performer, paradoxalmente o libertando de um paradigma regulativo. O performer aqui é levado a reavaliar e reinventar toda sua relação tradicional com a partitura e o instrumento, a se desconstruir e reconstruir. Cook recorre a uma afirmação do compositor nesse sentido para situar em que medida o que ele chama de “cultura da complexidade” abre espaço para problematizar a postura do performer, com base na obra *Time and Motion Study III*:

Time and Motion Study III de Ferneyhough (1974) usa o Alfabeto Fonético Internacional para quebrar e recompor os textos em que se baseia, e soa como se algo semelhante estivesse acontecendo com os performers quando Ferneyhough (1995: 94) se refere a "notar a tensão dos músculos da garganta, posição da língua e a formação dos lábios, etc., como segmentos individuais ritmicamente parametrizados". (COOK, 2013, p.282, tradução nossa).⁸⁵

A peça de Ferneyhough à qual Cook se refere foi escrita para 16 vozes com percussão e eletrônica. Nas produções do compositor, há uma enorme prescrição dos parâmetros sonoros, e no caso específico de *Time and Motion Study III*, uma densa, complexa e sempre variável textura está minuciosamente escrita. A quantidade de informações a serem interpretadas beira o absurdo. Entretanto, é justamente essa característica que sugere uma posição ativa dos performers. Qualquer tentativa de reprodução, seguindo um estatuto tradicional do texto, será malsucedida. O apelo que Ferneyhough faz – o qual Cook (2013, p.282-283) está de acordo – é por um tipo de performer responsável, que não consiste em executar de maneira “perfeita” uma série de instruções, mas que seja capaz de intervir de maneira inteligente e crítica.⁸⁶

O exemplo de Ferneyhough é proveitoso para mostrar como fazer da partitura algo que possa ser de fato problematizado, tensionando o seu caráter prescritivo e

⁸⁵ “Ferneyhough’s *Time and Motion Study III* (1974) uses the International Phonetic Alphabet to break down and recompose the texts on which it is based, and it sounds as if something similar is happening to the performers when Ferneyhough (1995: 94) refers to ‘notating the tension of the throat muscles, position of the tongue and the shaping of the lips, etc. as separately-rhythmicized parametric strands’”.

⁸⁶ Lucia D’Errico (2018, p.73) faz uma interessante comparação entre Cage e Ferneyhough. Enquanto nas criações deste primeiro há uma tentativa de erradicação das convenções musicais a partir da inclusão de elementos extramusicais e desenvolvimento de ferramentas notacionais que funcionam como geradores autônomos de som, no caso de Ferneyhough o paradigma tradicional textualista é explorado até seus limites extremos, resultando em uma inevitável violação deste.

salientando seu papel como *script*. Mas ainda é preciso afirmar que a mesma noção da partitura como *script* pode ser válida para qualquer repertório, e ser aplicada a qualquer forma de notação, até mesmo as mais convencionais. Acabamos por negligenciar esse viés, em favor de uma ideologia interpretativa. Cook aponta uma nova função para a partitura, muito importante para conduzir uma performance que se difere dos estatutos tradicionais, “viciados” na textualidade.

Já Lucia D’Errico (2018) desenvolve o tema da interpretação de outra maneira, ao pôr em questão uma suposta relação de identidade entre os elementos gráficos em uma partitura, e sua resultante sonora e o gestual performático. D’Errico inicia constatando que a noção de autoridade dentro da música tradicional funciona, na realidade, como um efeito fundamental da não correspondência entre notação e som, pois ela aparece como uma forma de guiar o intérprete face a tal arbitrariedade.⁸⁷ Citando um ensaio do musicólogo americano Laurence Dreyfus, a autora mostra a seguinte ideia:

Laurence Dreyfus (2007) sugere que, na interpretação musical, a presença de uma autoridade é fundamental. A autoridade é invocada pelo intérprete perante um texto para equilibrar a arbitrariedade e fornecer orientação na indecisão (D’ERRICO, 2018, p.18, tradução nossa).⁸⁸

Consciente da condição autoritária como fundamental para um regime tradicional de interpretação – o intérprete não questiona a arbitrariedade, mas a invoca – D’Errico investe em um outro tipo de regime – o qual poderíamos chamar de estatuto, ou conjunto de estatutos – para ultrapassar um paradigma da interpretação. Um *regime barroco*, que de maneira nenhuma tende a remeter a um período histórico, explora precisamente a arbitrariedade entre escrita e som. Isso oportuniza, de fato, endereçar questões ao papel da tradição, contudo resulta ainda que se torna necessário repensar outra prática que não aquela interpretativa nos termos habituais. Nas palavras de D’Errico: “[...] dispensar o fardo e as implicações epistêmicas da

⁸⁷ D’Errico (2018, p.19 e 50) se apoia nas discussões linguísticas de Saussure, que reconhece toda relação entre a fonética e o significado de um signo como arbitrário; e de Derrida, que identifica um afastamento da correspondência unívoca e representativa entre significante e significado.

⁸⁸ “Laurence Dreyfus (2007) suggests that in musical interpretation the presence of an authority is fundamental. Authority is invoked by the interpreter facing a text to even out arbitrariness and provide orientation in indecision”.

continuidade da tradição não pode escapar à redefinição da própria prática em termos radicalmente diferentes da execução ou da interpretação” (D’ERRICO, 2018, p.19, tradução nossa).⁸⁹

Dentre as características que contornam o regime barroco está a *anamorfose*, palavra que remonta a uma técnica pictorial que consiste em uma distorção da imagem. Entretanto, quando o observador se posiciona em um ângulo específico, a distorção desaparece, de modo que a imagem possa ser “entendida”. D’Errico (2018, p.22) aproveita de tal procedimento para pensar aspectos da performance da música escrita, considerando como a distorção de algo aparente e o ponto de vista são importantes e impactam uma obra, não somente em relação à sua percepção, mas também conduzindo um processo criativo.⁹⁰

A respeito da partitura, a noção de anamorfose opera posicionando o performer de diferentes modos frente a notação, concebendo-a como uma espécie de caleidoscópio, onde a forma se contamina a partir de determinado ponto de vista. A ideia, entretanto, é menos se posicionar desta ou daquela maneira para que o texto seja “entendido” – como um espectador frente a um quadro que busca ver a imagem menos deformada – senão produzir distorções, similares ao que D’Errico chama de “divergência”:

A partir de uma perspectiva instável e em constante mudança, o performer considera o codificável de forma *anamórfica*, distorcendo-o e contaminando-o com seu próprio ponto de vista. Essa posição gera uma relação de não conformidade entre a dimensão sonora (o audível) e o codificável (a partitura), e se baseia em uma *divergência* fundamental (D’ERRICO, 2018, p.45, tradução nossa).⁹¹

D’Errico mostra, na prática, como opera com a anamorfose no contexto de algumas de suas experimentações. A partir da obra *Piange Madonna* (1609) de

⁸⁹ “[...] dispense with the burden and with the epistemic implications of the continuity of tradition cannot escape the redefinition of his or her own practice in terms radically different from execution or interpretation”.

⁹⁰ Expomos outras características do paradigma barroco no estatuto seguinte, relativo ao performer (ver 2.3).

⁹¹ “From a tilted and ever-changing perspective, the performer regards the codifiable *anamorphically*, distorting it and contaminating it with his or her own point of view. This position engenders a relationship of non-conformity between the sounding dimension (the audible) and the codifiable (the score), and is based on a fundamental *divergence*”.

Sigismondo d'India (c.1582-1629), são produzidas três performances divergentes, resultado de reconfigurações das relações internas presentes em sua memória, provenientes da escuta de gravações da peça. Nesse sentido, não se utiliza a partitura da obra primária.⁹² O ponto dessa experimentação foi produzir o que ela chama de “série de olhares anamórficos” (D'ERRICO, 2018, p.58, tradução nossa).⁹³ Cada versão trabalha “deformações” sonoras, a partir das possibilidades de contato de D'Errico com a obra. A terceira versão, por exemplo, foca na tentativa de “anamorfizar” o termo “*Madonna*” e o perfil melódico correspondente à palavra, escrito para ser cantado por uma soprano (D'ERRICO, 2018, p.59-60).⁹⁴

Mesmo que D'Errico não faça uso da partitura na ocasião acima, ela subverte o lugar do texto. Ela aponta para uma dissolução da tradicional hierarquia ontológica dos materiais musicais, sugerindo a gravação com o mesmo peso que o texto para a produção de suas performances, uma vez que é a partir de registros fonográficos que elas são elaboradas. O mais interessante, contudo, é que ela tensiona ao máximo uma suposta necessidade de conformidade entre escrita e som. D'Errico trabalha, no conceito de anamorfose, não apenas a arbitrariedade da relação entre escrita e som, mas também a impossibilidade de uma relação unívoca entre esses dois termos, explorando ao limite e produzindo abismos entre eles. Ao fim, isso leva o próprio texto a uma espécie de sublimação, ao perder seu estado de representação absoluta e inquestionável de uma obra musical.

Por fim, é possível fazer algum paralelo entre o *script* de Cook e a anamorfose de D'Errico, mesmo nos limitando ao texto. Se a noção de *script* possibilita tensionar a imagem tradicional da partitura em seu estado representativo (que representa uma obra musical), a anamorfose, como proposta por D'Errico, busca chegar aos limites da representação, tensionando e distorcendo ainda mais tal imagem. Ambos, contudo,

⁹² D'Errico (2018, p.11, tradução nossa) chama de *obra primária* “a obra musical conforme codificada por sua(s) partitura(s) e as tradições performáticas em torno dela, tomada como ponto de partida para as performances divergentes”. [“the musical work as codified by its score(s) and the performative traditions around it, taken as a departure point for the divergent performances”].

⁹³ “series of anamorphic glances”.

⁹⁴ Não é especificado exatamente como D'Errico trata a palavra e o perfil melódico “anamorficamente” na terceira versão. Mas é possível ter mais informações a partir das gravações disponibilizadas pela performer, que podem ser acessadas em: <https://www.researchcatalogue.net/view/278529/385537> (ou QR Code).



estão de acordo em um ponto: a reconsideração do valor da partitura sobre as performances e gravações, afastando um ideal da *Texttreue* e da primazia do texto na prática musical.

2.3. O performer

É evidente que a discussão dos estatutos anteriores passa por aspectos que também integram o estatuto do performer. Assim, já se pode ter uma noção do papel deste sujeito na música tradicional de concerto. Mas antes é necessário frisar um funcionamento um tanto quanto peculiar no que diz respeito ao estatuto do performer: demais estatutos, como o de obra musical, compositor, partitura e outros, oferecem uma espécie de horizonte conceitual e paradigmático dentro do qual o performer atua. Tal característica é importante sobretudo para tomarmos entendimento de duas palavras que são caras para esta pesquisa – *possibilidades e limites*.

É necessário reconhecer de antemão que todo o trabalho de performance está em comunicação com um campo estatutário que delimita o que será reconhecido como tal ou não. Por sua vez, a própria performance (e o performer) estabelece um plano de ação que pode estar ou não em conformidade com esse campo o qual se comunica.⁹⁵ Não seria exagero dizer que o estatuto do performer possui uma influência significativa quanto à operacionalidade dos demais estatutos. Isso porque o performer sempre atua de forma a ratificar algum estatuto específico ou o coloca em condição de crítica, e ainda por vezes confirmando um estatuto ao mesmo tempo que reorientando outro.

A exemplo da ruptura provocada por Cage em relação aos estatutos de obra musical e partitura, citada anteriormente, o que se percebe é que, mesmo diante sua tentativa de ressignificar o paradigma no qual a música se estabelecia até então, seus trabalhos ainda eram recebidos e performados em termos de obra musical, com toda a normatividade que isso sugere dentro da tradição. Esse contexto é melhor entendido a partir de uma lógica na qual o estatuto do performer acaba por invalidar ou bloquear certos deslocamentos de paradigma. O resultado disso é que o sujeito que performa

⁹⁵ Há toda uma questão ética que permeia esse assunto, mas ela será elaborada com mais detalhes na segunda revisão deste estatuto.

acaba tendo uma atuação tão decisiva quanto aquela do compositor no fazer musical.⁹⁶

Aproveitando tal introdução, esta primeira revisão do estatuto do performer irá abordar a respeito de uma dualidade muito pertinente no ambiente das artes performáticas: performer como *reprodutor* / performer como *criador*. Discute-se aqui como ela toma forma na tradição musical do ocidente, e de que maneira as pesquisas artísticas dos últimos anos vêm colocando em xeque uma postura estanque em relação a essas duas categorias, abrindo um espaço para o borramento ou para a mobilidade da fronteira que as divide.

2.3.1. Performer virtuoso e performer como “espelho”

As colocações de Schoenberg e Stravinsky a respeito do papel do intérprete, citadas no estatuto anterior, dão a dimensão de qual deveria ser o lugar do performer dentro da tradição musical. O ideal da *Werktreue*, constatado por Goehr, traz um paradigma no qual o performer funcionaria como um material que transluz uma suposta essência da obra musical. A performance, nesse sentido, teria o papel de reproduzir uma peça com a maior fidelidade possível a seus aspectos formais. Qualquer atitude que fosse contra esse princípio implicaria em um juízo de menor valor, já que a interferência do performer na obra tinha um escopo muito limitado.

Que tipo de material seria esse ao qual o performer se assemelha? Podemos imaginar a característica de transparência como típica de um vidro. Assim, o performer como “vidro” deveria apresentar uma boa translucidez, para que através dele se tenha acesso à obra musical, para que esta possa “ser vista”. Por outro lado, se pensamos na relação da performance com o texto musical dentro do ideal da *Texttreue*, a noção de espelho pode ser mais apropriada. Para ser fiel ao texto, o músico “reflete” aquilo que está notado. É a partir do paralelo do performer como “espelho” que teceremos

⁹⁶ Ainda é preciso levar em conta outros estatutos que funcionam na mesma lógica que a do performer. Um estatuto do compositor contorna parcialmente as discussões antes apresentadas, mas pouco foi dito em relação a um estatuto do público receptor, que é fundamental para a condução dos “regimes jurídicos” que afetam a performance musical. Não pretendemos avançar profundamente nos aspectos que cercam a recepção, mas de todo modo indicamos aqui sua pertinência.

algumas considerações, sem desconsiderar, contudo, sua condição de “vidro” dentro do paradigma tradicional.

Antes disso, devemos abrir mais um espaço para Goehr, que recorda que a performance dentro do ideal da *Werktreue* também traz consigo algumas tensões. Ao mesmo tempo em que emerge um conceito de obra que passa a regular a prática musical a partir do século XIX, também aparecem conceitos alternativos de performance, “para satisfazer a necessidade do performer de performar sem restrições impostas pelos compositores” (GOEHR, 1992, p.232, tradução nossa).⁹⁷ O lugar das *cadenzas* dentro das obras de fato abriam um espaço para que o performer tivesse a oportunidade mostrar seu trabalho, porém este era um espaço bastante breve e bem definido. Nesse sentido, verifica-se uma prática paralela àquela prevista pela *Werktreue* e *Texttreue*, apoiada na figura do músico virtuoso que estaria livre de uma noção de fidelidade à obra ou ao texto, comprometido apenas a demonstrar sua impressionante técnica (GOEHR, 1992, p.233).

A tentativa de produzir virtuosísticas performances extemporâneas (não pré-concebidas em uma composição), passa a ser vista, contudo, como sinônimo de charlatanismo, “comparável a um número de circo apresentado para aqueles que preferiam ‘murmurar, rir, aplaudir e sentir espanto perante as proezas de um instrumentista’” (GOEHR, 1992, p.233, tradução nossa).⁹⁸ A virtuosidade adquire uma nuance completamente diferente em relação ao que se percebia nos séculos anteriores, pois ela passa a estar sujeita à uma suposta essência da obra musical que não poderia ser perturbada. Ser um performer virtuoso a partir da emergência da *Werktreue* significaria obedecer a política de um conceito de obra regulativo. Consequentemente, muitos performers habilidosos passaram a se tornar compositores, no esforço de legitimar sua própria performance.

Por outro lado, Cook destaca uma certa contradição entre o discurso de fidelidade da *Werktreue* e o que se percebia na prática do século XIX, baseada em um culto ao virtuosismo que culminou no que o autor chama de “guerras de piano”:

⁹⁷ “to satisfy the performer's need to perform without restrictions imposed by composers”.

⁹⁸ “comparable to a circus act put on for those who preferred to ‘hum and ha and applaud and feel astonishment at the feats of an instrumentalist’”.

o enquadramento discursivo do culto ao compositor e da *Werktreue* é quase completamente irrelevante para a corrente principal do pianismo do século XIX, que se centrou em torno do culto do virtuosismo e culminou nas "guerras de piano" do segundo quarto do século: os intérpretes rivais tocavam sobretudo as suas próprias composições, que eram frequentemente variações de árias operísticas populares da época, e por vezes as improvisavam, mas em todos os casos o foco estava na perícia atlética e na exibição competitiva da performance (COOK, 2013, p.21, tradução nossa).⁹⁹

Em vista dessa tensão entre o discurso e a prática, toda uma pedagogia da performance buscou reestabelecer o domínio da música notada e da obra musical autossuficiente nos séculos seguintes, que ainda se percebe nos dias atuais. Cook (2013, p.136, tradução nossa) fala especificamente de uma “[...] reação neoclássica que buscou restabelecer a obra, e não o performer, no centro da cultura musical”.¹⁰⁰ Vale citar a própria prevalência do ato compositivo sobre a performance, e a interpretação de uma obra “finalizada” sobre uma improvisação. Sendo assim, o performer como reprodutor, como “espelho”, deriva da premissa de que “[...] o que acontece na página deve ser refletido no palco” (COOK, 2013, p.129, tradução nossa).¹⁰¹

Lucia D’Errico aborda esse paradigma do performer reprodutor a partir de um interessante paralelo com técnicas de representação nas artes visuais. A pesquisadora faz alusão à perspectiva linear – na qual a identidade entre a representação e o representado é garantida – dando como exemplo um experimento feito pelo artista da renascença Filippo Brunelleschi, no intuito de explicar o funcionamento de tal mecanismo:

A famosa experiência de Filippo Brunelleschi com espelhos e perspectiva mostra de forma quase tangível os processos em jogo neste mecanismo de representação. Depois de pintar um painel com a imagem perspectivada do batistério florentino, Brunelleschi fez um buraco no local do ponto de fuga. De frente para o batistério real, os espectadores eram convidados a olhar através do buraco e a inserir um espelho entre eles e o objeto visível, para que o

⁹⁹ “the discursive framework of composer worship and *Werktreue* is almost completely irrelevant to the major stream of nineteenth-century pianism that centred around the cult of virtuosity and culminated in the ‘piano wars’ of the second quarter of the century: rival performers mainly played their own compositions, which were often variations on popular operatic arias of the day, and sometimes they improvised them, but in all cases the focus was on the athletic skill and competitive display of the performance”.

¹⁰⁰ “[...] neo-classical reaction that sought to reinstate the work rather than the performer at the core of musical culture”.

¹⁰¹ “[...] what happens on the page should be reflected on the stage”.

painel refletido pudesse mostrar a sua perfeita conformidade com a realidade "tal como ela é" (D'ERRICO, 2018, p.37, tradução nossa).¹⁰²

Uma característica fundamental da perspectiva linear é que o conteúdo artístico – no caso do exemplo acima, a pintura do batistério – deve ser a fiel representação do que se percebe na realidade. O espelho se torna justamente o material que possibilita a reflexão da imagem do painel pintado, e a experiência de conformidade. Através desse modelo, D'Errico (2018, p.39) rearranja os termos em jogo para explicar a performance musical: o que se percebe como "real" é a dimensão do *audível*; enquanto o *codificável* situa um plano no qual os elementos percebidos da realidade estão transferidos e passam por um processo de codificação e descodificação. Explicando melhor, se no caso de Brunelleschi o batistério se apresenta enquanto materialidade visível, o audível na performance musical está na materialidade sonora (o que se escuta). Já o codificável, que se relaciona à pintura nas artes visuais, assume o lugar da partitura no contexto da música.

Ainda resta situar o "espelho", e é aqui que D'Errico infere o performer. Esse tipo de representação é exatamente aquela normatizada pela *Werktreue* e pelas correntes de interpretação tradicionais. O performer, estando em tal posição de refletir uma relação entre som e partitura, acaba sendo redundante, já que "[...] tem de se inserir perfeitamente na linha de identidade entre partitura e realidade sonora [...]. O melhor que o performer pode fazer é tornar-se tão translúcido quanto possível. Ele ou ela é um meio, um mediador" (D'ERRICO, 2018, p.41, tradução nossa).¹⁰³ A autora sintetiza esse paradigma no esquema a seguir:

¹⁰² "Filippo Brunelleschi's famous experiment using mirrors and perspective enacts almost tangibly the processes at play in this representational mechanism. After painting a panel with the perspectival image of the Florentine baptistery, Brunelleschi drilled a hole in the spot of the vanishing point. Facing the real baptistery, viewers were invited to look through the hole and to insert a mirror between them and the visible object, so that the reflected panel could show its perfect conformity with reality 'as it is'".

¹⁰³ "[...] has to insert him- or herself perfectly in the line of identity between score and sonic reality [...]. The best that the performer can do is to become as translucent as possible. He or she is a medium, a mediator".

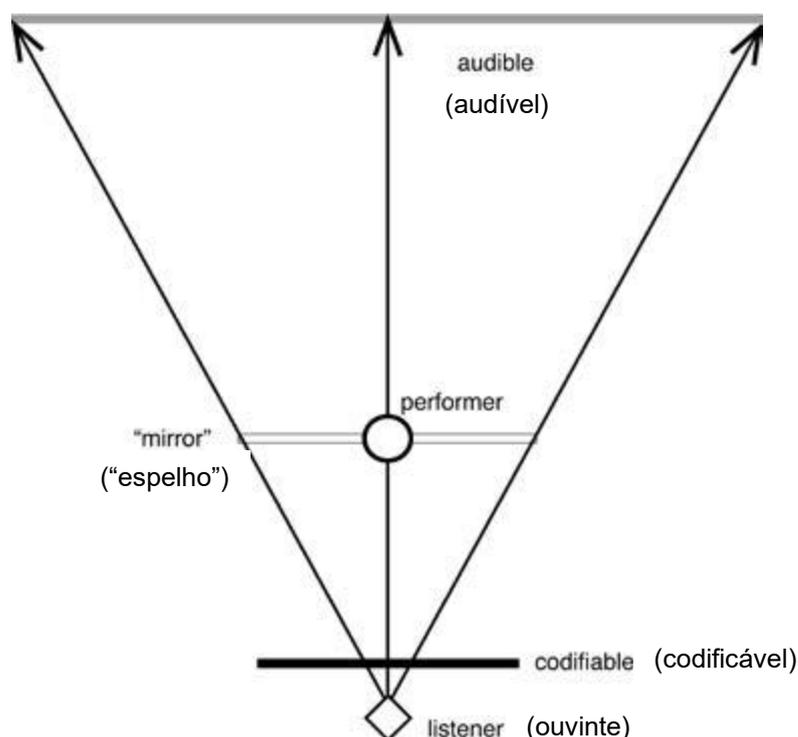


Figura 3: “Perspectiva linear” na performance musical (D’ERRICO, 2018, p.41)

2.3.2. “Dívida” do performer e ideologia da interpretação musical

A situação do performer como redundante, em referência à citação de D’Errico, o coloca em posição de submissão à obra e, no caso da música notada da tradição ocidental, submisso ao texto. Há um lugar de “dívida” nesse contexto, já que a atividade do intérprete está sob o pretexto de um respeito a uma suposta verdade e essência da obra. As intervenções, quando possíveis, precisariam ser fundamentadas e não poderiam se afastar de uma coerência com aquilo que se reproduz, o performer deve atuar dentro de um regime de obra associado à *Werktreue*. Não é preciso um “júri” real para validar tais ações, embora em muitos casos ele toma corpo em figuras como o educador musical ou o crítico de arte.

De fato, Assis (2018, p.190) lista algumas atividades e disciplinas que desempenham um papel repressor na atividade performática – não somente as duas figuras mencionadas anteriormente, mas também os organizadores de concertos, os estudos de história da música ou a prática editorial. Todas essas instâncias “[...] têm exercido diferentes formas de intimidação e de legitimação corporativa (mesmo

quando não são percebidos como tal) para garantir que nada fora da imagem convencional de obra possa ser oferecido no palco [...]” (ASSIS, 2018, p.190, tradução nossa).¹⁰⁴

A “dívida” aqui exposta funciona na verdade como um aparato que mina e reprime o movimento criativo do performer, o afasta de sua potência. Mas seria ingênuo pensar que necessariamente todo performer está e estará eternamente em débito com uma imagem de obra autossuficiente. A incorporação da carreira do intérprete musical dentro de uma lógica meritocrática sugere exatamente o contrário: é possível estar numa posição de credor, mas isso é somente permitido para aqueles poucos que se “esforçam o suficiente”. Curiosamente, alguns performers se colocam em um maior grau de importância que outros, na medida em que se verifica um exercício de autoridade entre estes.

Assis faz alusão a um jogo de poder na tradição da música de concerto. Um primeiro tipo desse jogo resulta em uma relação senhor-escravo, e é talvez a mais evidente no campo da performance. Ela se dá entre compositor e performer, onde “a ideia generalizada de que um intérprete deve ser ‘humilde’ perante a partitura e o compositor e respeitá-los tem sido um eficiente repressor de qualquer pensamento crítico por parte do performer” (ASSIS, 2018, p.192, tradução nossa).¹⁰⁵ Um segundo tipo se aproxima mais com a ideia de meritocracia apresentada anteriormente, uma relação mestre-pupilo, na qual o performer deve obedecer a aquilo que o mestre lhe diz. É preciso admitir que o performer é cooptado por esses discursos, na medida em que não percebe que está sujeitado a esse aparato normativo e se acha livre, o que no fim das contas resulta em uma espécie de “escravo feliz”, que não se dá conta dos impasses de uma liberdade criativa nesse contexto (ASSIS, 2018, p.193).

É evidente que a própria noção de liberdade precisa ser pensada aqui. Até que ponto somos realmente livres? Tocamos nessa pergunta no capítulo seguinte, em uma segunda revisão do estatuto do performer, no entanto é necessário antecipar que o problema da “dívida” do performer está menos no que se entende por liberdade, mas na capacidade que o sujeito tem de colocar seu reconhecimento em condição de crítica. Se estamos constantemente imersos em algum sistema de normatividade, isso

¹⁰⁴ “[...] have exerted different forms of intimidation and corporative legitimation (even when they are not perceived as such) to ensure that nothing outside the conventional image of work can be offered onstage [...]”.

¹⁰⁵ “The widespread idea that a performer must be “humble” before and respectful to the score and the composer has been an efficient repressor of any critical thinking from the performer’s side”.

não significa que temos e iremos aceitá-lo de pronto, ainda que alguma reação seja particularmente difícil. No caso da performance musical, há uma complexa e muito poderosa máquina ideológica operando os regimentos dos vários estatutos, agrupados na concepção de interpretação musical. Não apenas sujeitos, mas instituições (conservatórios, universidades, teatros) participam na legitimação desses estatutos. Assis coloca essa estrutura da seguinte maneira:

"Interpretação musical" tornou-se uma arma poderosa na ideologia do conceito de obra, seus muitos conceitos paralelos relacionados, e sua ligação inerente às estratégias de marketing da vida musical. Neste sentido, a ideia e prática da "interpretação musical" estabeleceu um sistema complexo de lealdade, disciplina e controle, prescrevendo não apenas o que pode e o que não pode ser tocado em um momento, mas também - e mais importante - o que é *possível* tocar. Qualquer coisa fora deste *possível* não é exatamente proibida, é simplesmente impensável (ASSIS, 2018, p.191, tradução nossa).¹⁰⁶

A pergunta que se coloca, baseada em todo esse estatuto do performer musical que o enquadra como reprodutor e apresenta fronteiras muito definidas entre reprodução e criação, é: como pensar num diferente estatuto para o performer, que privilegie a criatividade, enfim explorando um campo menos hierárquico, menos estanque, e que coloca a categoria da performance na natureza de um ato de criação? Nessa primeira revisão, recorro mais uma vez a D'Errico e Assis, que contribuem substancialmente no enfrentamento dessa questão.

¹⁰⁶ "Musical interpretation" has become a powerful weapon in the ideology of the work concept, its many related parallel concepts, and its inherent link to marketing strategies of musical life. In this sense, the idea and practice of 'musical interpretation' established a complex system of loyalty, discipline, and control, prescribing not only what can and cannot be played at one moment but also— and more importantly—what it is *possible* to play. Anything outside this *possible* is not exactly forbidden, it is simply unthinkable".

2.3.3. Performer emancipado, operador e paradigma barroco

Assis aproveita os escritos do filósofo Jacques Rancière e sua noção de “espectador emancipado”, para propor uma diferente categoria de performer. Se a ideia de emancipação é, para Rancière, a perspectiva de construção de sentido que não está subjugada a um regime dominante, um espectador emancipado requer primeiramente, para Assis (2018, p.198, tradução nossa), um *performer emancipado*, “[...] que expõe os materiais da sua prática nas suas inconsistências e no seu potencial para ultrapassar o senso bom e comum”.¹⁰⁷ A principal característica que constitui esse novo sujeito performer é consonante com o campo de experimentação situado no primeiro capítulo desta pesquisa, também colocado por Assis: um deslocamento da representação para problematização. Ou seja, o performer, tensionando os preceitos da ideologia de interpretação musical situados no tópico anterior – obediência, fidelidade, reprodução – passa a operar *desacordos* ou *dissensos*, termos usados por Rancière, que supõem “[...] uma organização do sensível em que não há uma realidade escondida por detrás das aparências nem um regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a sua obviedade a todos” (RANCIÈRE, 2009, p.48-49 apud ASSIS, 2018, p.198, tradução nossa).¹⁰⁸

Um performer emancipado está em um ambiente de interlocução política, em referência a Rancière, na medida em que ele se baseia em um princípio de discordância.¹⁰⁹ Assis faz coro a essa conduta, pois trata-se de um lugar vital onde o

¹⁰⁷ “[...] who exposes the materials of his or her practice in their inconsistencies and in their potential to overcome good and common sense”.

¹⁰⁸ “an organisation of the sensible where there is neither a reality concealed behind appearances nor a single regime of presentation and interpretation of the given imposing its obviousness on all”.

¹⁰⁹ Sobre a discordância como princípio da interlocução política, Rancière usa como exemplo um fenômeno durante a secessão plebeia romana no Aventino, tida como a primeira greve geral da história. Segundo o filósofo: “os patrícios de Aventino não entendem o que dizem os plebeus; eles não compreendem os ruídos que saem da boca dos plebeus, de modo que, para ser audivelmente compreendidos e visivelmente reconhecidos como súditos legítimos, os plebeus não só devem defender sua posição, mas também construir a cena da argumentação de tal forma que os patrícios possam reconhecê-la como um mundo em comum. O princípio da interlocução política é, portanto, a discordância; ou seja, é a compreensão discordante tanto dos objetos de referência como dos sujeitos que falam” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p.116). [“the patricians at Aventin do not understand what the plebeians say; they do not understand the noises that come out of the plebeians' mouths, so that, in order to be audibly understood and visibly recognized as legitimate speaking subjects, the plebeians must not only argue their position but must also construct the scene of argumentation in such a manner that the patricians might recognize it as a world in common. The principle of political interlocution is thus disagreement; that is, it is the discordant understanding of both the objects of reference and the speaking subjects”].

performer pode se engajar intelectualmente, criativamente, e ter voz dentro das transformações estéticas na sociedade. A performance, numa nova imagem de obra (~~obra~~) que abrange o múltiplo e heterogêneo (como exposto no estatuto de obra musical) considera a atividade de interpretação como um exercício ainda legítimo, mas que não se confunde com o objetivo e pressuposto de crítica que acompanha a problematização.

Convém citar o termo *operador*, utilizado por Assis para abordar tal nova figura de performer, mas que é melhor explicado por Lucia D'Errico. Na verdade, foi o ator e cineasta italiano Carmelo Bene quem inaugurou a concepção desta palavra, designando uma multiplicidade de papéis que ele desempenhava em suas produções. Essa premissa proposta por Carmelo Bene, em contraste ao perfil tradicional do ator, é aproveitada por D'Errico para pensar a atividade do performer musical. Há no operador, segundo D'Errico, um sujeito que se fragmenta e que não pode ser remetido a nenhum “eu ideal”, mas está distribuído em inúmeras funções: “é um local, tanto imaginativo como operacional, onde as figuras do ouvinte, do intérprete e do compositor (mesmo do diretor de cena, se necessário) se cruzam ao ponto de se tornarem indissociáveis umas das outras” (D'ERRICO, 2018, p.125, tradução nossa).¹¹⁰

Uma diferente categoria de performer pode ser pensada a partir da noção de operador. Ele não se coloca mais como um mediador ou um “espelho”, mas sua atividade envolve agenciar os diversos elementos heterogêneos, a ponto de uma multiplicidade de “eus” interferirem de maneira bem-vinda no processo de criação. Ele passa a se permitir ser compositor, poeta, fotógrafo, filósofo, cidadão, e também a permitir que tais instâncias da vida influenciem todo um fazer artístico. Há um borramento de todas essas fronteiras, que de fato são ilusórias.

Já começa a ficar claro, nessa revisão, que qualquer dicotomia entre reprodução e criação se torna infundada. O performer se “emancipa” para transitar livremente entre os dois terrenos. Obviamente a prática de experimentação advoga pela segunda condição, mas as concepções de interpretação ligadas à reprodução não são totalmente negadas, apenas reposicionadas como uma das possíveis componentes do processo – como declara Assis sobre a visão experimental:

¹¹⁰ “it is a site, both imaginative and operational, where the figures of the listener, of the performer, and of the composer (even of the stage manager if required) intersect to the point that they become inextricable from one another”.

Essa visão não tem como objetivo principal a rejeição da interpretação, mas um movimento em direção a um espaço de problematização que está situado além da interpretação e que pode incluir a interpretação como um componente de sua estrutura (ASSIS, 2018, p.19, tradução nossa).¹¹¹

Não esgotamos o assunto. Ainda cabem considerações acerca do performer. Seu lugar como operador é fundamental para que se entenda o *paradigma barroco*, que D’Errico propõe, já abordado brevemente no estatuto anterior. Como a autora explica, “o ‘barroco’ que eu [D’Errico] procurava era uma função operativa, que me podia orientar para um novo regime de performance da música escrita” (D’ERRICO, 2018, p.21, tradução nossa).¹¹² Uma das características elencadas no paradigma barroco diz respeito à própria posição do performer, ou melhor, ao questionamento de sua estabilidade frente à partitura – característica que se relaciona à anamorfose, citada no estatuto anterior. D’Errico chama tal aspecto de *Deslocamento do centro*, uma mudança de posição do sujeito que reconfigura todas as relações entre este, a matéria e o espaço. (D’ERRICO, 2018, p.24).

A autora explica que a perspectiva linear, apresentada anteriormente, se baseia em uma *visão fonocêntrica*: a noção da existência do som “em si”, como uma entidade metafísica que precede a escrita e a performance, que foi imaginada pela mente do compositor. Haveria, a partir da visão fonocêntrica, uma “cosmologia” da performance musical, desenhada a partir de um ponto centralizado, onde estaria a figura do compositor com uma imagem fônica pré-concebida que está antes da partitura. Toda a performance emanaria desse ponto, de maneira esférica (D’ERRICO, 2018, p.45-46). A comunicação entre o compositor e o performer seria dada pela partitura, esta representando a entidade sonora metafísica. Já o performer estaria em uma localização periférica, “orbitando” um centro fixo e se relacionando com o texto na busca de uma dimensão oculta que reconstitui tal som.¹¹³

¹¹¹ “This view is not primarily intended as a rejection of interpretation, but as a movement towards a space of problematisation that is situated beyond interpretation, and that might include interpretation as one component of its fabric”.

¹¹² “the ‘baroque’ I was looking for was an operative function, which could guide me towards a new regime for the performance of written music”.

¹¹³ Deve-se frisar que, nessa construção de uma cosmologia da performance em analogia à perspectiva linear, D’Errico não coloca explicitamente a figura do compositor, mas a imagem fônica imaginada por este, que precede a escrita, em uma posição centralizada. Consideramos, contudo, imaginar o sujeito compositor nesse espaço, não alterando significativamente a proposta de D’Errico, para demonstrar aspectos importantes em relação ao ato criativo.

Por outro lado, são citadas duas revoluções que confrontam tal visão, úteis para se pensar no papel do performer. A primeira delas é a revolução copernicana e a substituição de um modelo geocêntrico por um modelo heliocêntrico. Não se trata apenas de uma revolução de ordem cosmológica, mas é interessante notar os desdobramentos ontológicos e epistemológicos dessa proposição de Copérnico. Como afirma D’Errico (2018, p.45, tradução nossa), “como repercussão da revolução copernicana, o sujeito humano é erradicado de sua posição de privilégio”.¹¹⁴ O sujeito não está mais centro do universo, e a natureza não aparece ao seu redor. Ao contrário, ele está em constante movimento.

Podemos situar a proposta de Copérnico em analogia à performance musical. Um gesto copernicano seria retirar a centralidade que tal visão fonocêntrica carrega, e conseqüentemente, o compositor de uma posição privilegiada. Não há uma imaginação em forma de som “em si” que permeia a mente do compositor que esteja inseparável da própria notação musical, que se coloca como centro e exige compromisso absoluto por parte do performer. Outro jogo se estabelece, não mais com o som como centro, que obriga uma representação. O compositor pode até ter uma ideia musical, mas ela está “contaminada” por formas de escrita ou de organização. D’Errico esclarece que:

Não é a imaginação musical do compositor que "utiliza" e "faz" a notação musical. Muito pelo contrário: a imaginação do compositor é feita, *constituída, pela notação musical*, ou pelas formas proto-notacionais de organização do espaço e do tempo que são empregues também nas culturas musicais ditas orais. Mesmo o corpo do intérprete já é uma forma de escrita; de imediato, o foco está na inversão da relação entre som e signo, e na tomada de consciência que tal reflexão exige por parte do performer. Uma vez subvertida a noção generalizada de que o performer deve "traduzir" a partitura em som, reconstruindo a imagem fônica já vislumbrada pela partitura, é exigida ao intérprete uma maior consciência e um diferente compromisso com o seu próprio papel e com o próprio passado musical (D’ERRICO, p.54, tradução nossa).¹¹⁵

¹¹⁴ “As a repercussion of the Copernican revolution, the human subject is eradicated from its position of privilege”.

¹¹⁵ “It is not the composer’s musical imagination that ‘utilises’ and ‘makes’ music notation. Quite the opposite: the composer’s imagination is made, *constituted, by music notation*, or by the proto-notational ways of organising space and time that are employed also in so-called oral musical cultures. Even the performer’s body is already a form of writing; for the moment, the focus is on the reversal of the relationship between sound and sign, and in the raising of consciousness that such reflection calls for

É possível propor uma diferente “cosmologia” da performance baseada em tais considerações. O performer “orbita” uma obra, que não se apresenta como uma entidade autossuficiente no sentido da visão fonocêntrica, mas é composta por multiplicidades (œbra). A relação com a música escrita não é amparada por um ideal de reconstrução fônica, mas parte de uma subversão. Isso não apenas sugere uma postura consciente e criativa, mas exige. Também a submissão a uma intenção do compositor é diluída, uma vez que se retira este último de um centro.

Já que o compositor é retirado de um centro, resulta que ele também “orbita” uma œbra, assim como o performer. Consequentemente, desaparece qualquer tipo de hierarquia entre essas figuras. Em relação ao performer, tal concepção é fundamental para uma crítica ao espaço dicotômico o qual foi apresentado no início deste subcapítulo, que se refere à reprodução/criação. Trata-se, mais precisamente, de vê-lo em relação ao compositor, cujo papel criativo era exclusivo. Suas “órbitas” podem ser distintas ou parecidas, mas isso não implica a princípio nenhuma relação vertical entre elas. Retirar o compositor do centro é crucial, não como uma maneira de desqualificar seu trabalho, mas para dar margem ao performer no ato criativo.

No entanto, D’Errico ainda ressalta que por mais significativa que a revolução copernicana tenha sido, a própria noção de centro ainda não é desafiada. Seria necessário falar sobre uma segunda revolução, ainda mais importante, para tratar do performer no paradigma barroco: a revolução kepleriana. A noção de que os planetas não traçam uma órbita circular, mas sim elíptica, muda o entendimento sobre a centralidade. Ao invés de haver um eixo fixo sobre o qual os astros orbitam, a trajetória elíptica expressa uma “[...] renegociação perpétua entre um centro estabelecido e fixo e um movimento de queda em direção a um centro vazio e desconhecido” (D’ERRICO, 2018, p.45, tradução nossa).¹¹⁶

É sobre a estabilidade da órbita dos corpos “musicais” que se deve discutir, em alusão à revolução kepleriana, e mais especificamente a estabilidade do sujeito performer, cuja condição merece alguma atenção. O paradigma barroco, interessante referência para a pesquisa experimental, tem sua base numa trajetória elíptica do

on the side of the performer. Once the widespread notion that the performer must ‘translate’ the score into sound reconstructing the phonic image already envisioned by the score is subverted, an increased awareness is required of the performer, as is a different commitment towards his or her own role and towards the musical past itself’.

¹¹⁶ “[...] perpetual renegotiation between an established, fixed centre and a falling movement towards an empty, unknown centre”.

performer. Em relação à flexibilidade de um centro, esse aspecto melhor ilustra a noção de obra. O modo barroco não nega a existência de um centro – assim como Assis não nega a obra, no sentido tradicional – mas insiste em uma negociação com este, movimentos de aproximação e afastamento. D’Errico, ao mencionar tal efeito, considera sobretudo a partitura como centro de gravitação. Mas aqui podemos pensar de uma maneira mais ampla, incluindo não apenas a partitura, mas todos os materiais que se relacionam direta ou indiretamente a uma obra.

O centro de gravitação (a partitura original) ainda está lá, ainda é decisivo para moldar a direção da performance. Mas, em vez de constituir o único centro ao qual cada gesto da performance se refere univocamente, o centro será um elemento em relação ao qual uma negociação recursiva entre atração e afastamento, equilíbrio e queda, antes e depois, ocorrerá incessantemente (D’ERRICO, 2018, p.46, tradução nossa).¹¹⁷

Dado que existe uma constante negociação com um centro móvel, a própria fixidez do performer se torna uma ideia bastante frágil. Infinitas variações do performer são possíveis, e é nesse sentido que o paradigma barroco abre o leque do campo da performance, reivindicando um poder criativo que está para além de um paradigma da representação, colocando em xeque as fronteiras que delimitam reprodução e criação. Há uma zona cinzenta entre essas duas atitudes, muito fecunda para a atividade do performer. Não por acaso, o conceito de operador, apresentado anteriormente, é muito útil para ilustrar uma órbita que está em um movimento mutável. O operador não está estabilizado nesse sistema, já que mobilidade é sua característica fundamental. Assim como na perspectiva linear, D’Errico elabora um esquema para ilustrar o paradigma barroco:

¹¹⁷ “The centre of gravitation (the original score) is still there, it is still decisive in shaping the direction of the performance. But, instead of constituting the sole centre to which every gesture of the performance univocally refers, the centre will be one element in relation to which a recursive negotiation between attraction and departure, balance and fall, before and after, will unceasingly take place”.

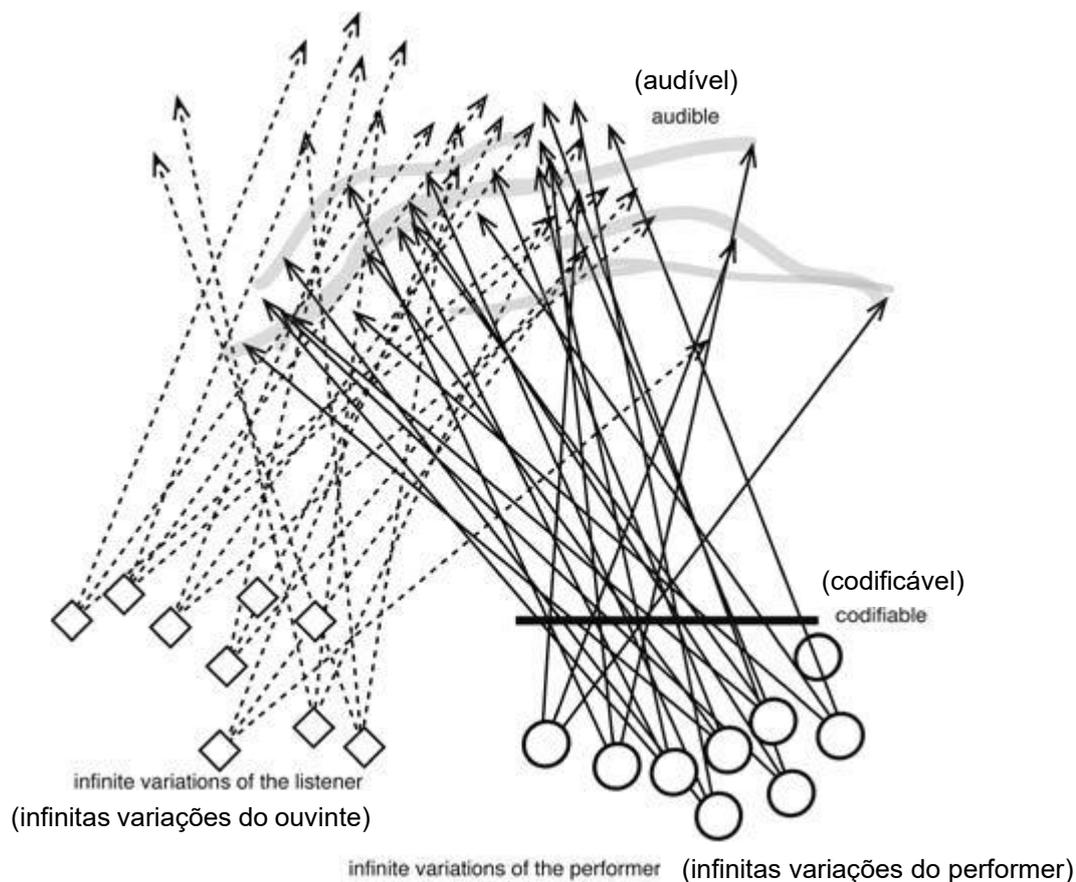


Figura 4: Paradigma barroco (D'ERRICO, 2018, p.44)

Além da anamorfose como um efeito de incessante mudança de perspectiva – o performer sempre toma o material musical de maneira própria, com leituras de mundo bastante distintas, o distorcendo – a instabilidade do performer, dadas as diversas facetas que o caracteriza como um operador, faz com que não seja possível uma relação de “espelho” com a obra musical; em última instância, não há nada a ser “espelhado”. Uma nova relação, marcada por infinitas variações de um performer, não as coloca entre um campo audível e codificável, mas em um outro lado do codificável, mesmo lado dos ouvintes. Assim, toda performance atravessa o material codificável e produz divergências (como os dissensos, do performer emancipado). O termo *performance divergente*, proposto por D'Errico, provém de tais aspectos:

As performances divergentes são constituídas por sons e gestos que não podem ser reconhecidos como pertencentes à partitura a que se referem e, por isso, divergem dos paradigmas tradicionais de execução e interpretação musical (D'ERRICO, 2018, p.11, tradução nossa).¹¹⁸

Há um ambiente de experimentação fundamental para a performance divergente, e ao mesmo tempo um exercício de crítica, o que demanda uma diferente postura do performer em relação ao que se apresenta. O paradigma barroco, como um modelo para a performance divergente, recoloca os agentes privilegiando um lugar de maior liberdade e dando oportunidade para diferentes modos de performance. A perspectiva tradicional é apenas uma possível, dentro de uma infinidade de perspectivas, e esse novo entendimento do papel do performer é importante no que se refere aos estudos em performance.

Nessa primeira revisão, tocou-se em um ponto fundamental para uma prática de experimentação, que diz respeito à mobilidade do performer, indo para além um modelo que aborda sua operacionalidade de maneira muito estanque e disciplinada. Muitas questões ainda podem ser debatidas, que dizem respeito à própria constituição desse novo sujeito performer instável e móvel, o que significa a ideia de liberdade e quais os efeitos desse diferente paradigma na performance; bem como o que realmente é o ato de criação. É o que se pretende na segunda revisão.

¹¹⁸ "Divergent performances are constituted by sounds and gestures that are unrecognisable as belonging to the score they refer to, and in this they diverge from the traditional paradigms of musical execution and interpretation".

3. SEGUNDA REVISÃO – DE FORA...

No capítulo anterior, sublinhamos alguns aspectos importantes que revestem os estatutos de obra musical, partitura e performer, no âmbito da música tradicional. Também apontamos algumas perspectivas atuais que questionam e remodelam esses estatutos, com a intenção de inserir a performance como imprescindível ao estudo da música, não se limitando a apenas análises textuais ou históricas. Com isso, o performer acaba, inevitavelmente, participando do processo criativo, pois para de funcionar como um “espelho” de uma obra musical e passa a ser aquele que toma escolhas livre de uma suposta “dívida” com a obra, com o texto ou com o compositor.

Diversos autores do campo da música trouxeram significativas contribuições para a primeira revisão e foram devidamente citados, como Goehr, Cook, Assis, D’Errico e outros. Entretanto, este trabalho mira um passo a mais, mesmo que tímido, a partir de uma segunda revisão. Nela, parte-se para um processo que compartilhe pensamentos mais transversais, buscando principalmente na filosofia pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Félix Guattari – e em comentadores e partidários desta, como o próprio Paulo de Assis, Michael Gallope, Tatiana Salem Levy e Judith Butler – conceitos que permitam uma reelaboração dos estatutos da performance musical. Não só a definição de novos paradigmas, trata-se aqui de uma larga expansão dos limites que os estatutos tradicionais nos impõem.

A filosofia de Deleuze e Guattari se faz bastante útil para essa proposta, uma vez que ela não busca excluir, mas incluir a diferença, nos levando a novas possibilidades, novos modos de existência. A filosofia da diferença, como ficou conhecida tal corrente de pensamento, se baseia em trabalhos heterogêneos, em produção de *rizomas*. Em um rizoma (termo tomado da botânica) existem multiplicidades em inúmeras dimensões, e “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p.22). Tal imagem é radicalmente diferente daquilo que se apresentava na tradição do pensamento moderno até então, onde um modelo arborescente organizava um raciocínio estruturalista.

Não mais uma árvore cartesiana, que tem a metafísica como filosofia primeira, da qual deriva todo o saber. Não mais árvores, mas gramas. Na grama, não existe um ponto de origem, e tudo se atravessa – os infinitos pontos da grama se conectam, e

também a própria grama se conecta com a água, ou com o vento. Na vida humana, podemos perceber sistemas rizomáticos que estabelecem conexões entre cadeias semióticas, organizações de poder, questões sociais, sistemas biológicos, artes, ciências. Qualquer atividade, ambiente ou contexto pode ser conectada através da conjunção “e”, não precisando ser de uma mesma espécie de coisa. Diferente da árvore, que designa o verbo “ser” através de uma filiação (linhagem), um rizoma opera por alianças: alguma coisa e outra coisa (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p.48-49).

Tem-se na figura do rizoma um mapa flexível e conectável a múltiplas dimensões, que prolifera por conta própria como uma trepadeira ou uma erva-daninha. Mas esse crescimento não é controlado por nós, pois um rizoma se move em um *plano de imanência*, um campo abstrato (embora real) que desconhece sujeitos ou objetos, no qual estão apenas fluxos de energia e componentes não-semiotizados. Tratam-se de capacidades intensivas, um campo de forças que nos afeta, mesmo que não estejamos conscientes de todas as intensidades que atravessam as coisas. Tal termo (plano de imanência) será explicado com mais detalhes ao longo deste capítulo, dando suporte para uma ressignificação do conceito de obra musical.

Já se pode ter uma noção de como a ontologia de Deleuze e Guattari serve para a discussão aqui iniciada. Mas deve-se ter atenção quanto ao uso desses conceitos, pois eles estão sempre em processo de mutação e renovação. Um conceito não está posto de maneira estanque, mas ele mesmo adquire certa mobilidade. Como sugere Deleuze (1992, p.152): “Porque não basta dizer: os conceitos se movem. É preciso ainda construir conceitos capazes de movimentos intelectuais”.

É nesse sentido que este capítulo se constrói, a partir de uma experimentação, utilizando e negociando (e em certa medida, “distorcendo”) conceitos deleuze-guattarianos para reavaliar os parâmetros artísticos discutidos no capítulo anterior (obra musical, partitura e performer), atrás de produzir novas formas de sensação – segundo Deleuze e Guattari, um conceito é material de articulação da filosofia, enquanto perceptos e afectos¹¹⁹ estão no universo da arte. Mas, como dizem ambos, “isto não impede que as duas entidades [filosofia e arte] passem frequentemente uma pela outra” (DELEUZE e GUATTARI, 2010b, p.88).

¹¹⁹ Deleuze e Guattari (2010b, p.213) diferenciam perceptos/afectos de percepções/afecções, uma vez que estes primeiros independem de uma experiência humana. Todas sensações (e não sentimentos), sempre atribuídas em termos de perceptos e afectos, “são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. Um afecto é algo que afeta a disposição do corpo, que altera sua potência, mas não depende de um sujeito para existir.

3.1. A obra musical

Na revisão anterior, percebeu-se uma fragilidade nas correntes ontológicas que tentam localizar uma obra musical no estado de um objeto fechado. Goehr, Cook, Davies e Assis apontam os desdobramentos desse paradigma, e todo um aparato coercitivo que isso implica na performance. Já pensar na obra musical considerando o elemento performativo (Cook), ou desconstruindo o conceito de obra (Assis), possibilita avanços importantes no trato com a performance. Mas, de alguma maneira, isso não sugere um abandono completo da postura tradicional – tanto que Assis reformula o termo “obra” não a partir de uma nova palavra, mas a riscando, deixando traços de seu perfil antigo (“~~obra~~”). Como incluir então todas essas abordagens de obra musical, sem que elas entrem em conflito ou organizem a performance hierarquicamente?

Deleuze e Guattari nos dão alguma saída nesse sentido, no intuito de trazerem formas de entendimento para propor uma diferente noção de obra musical, sendo um ponto chave na expansão de um estatuto que possa atravessar outros campos. Portanto, seguem algumas considerações a respeito de conceitos formulados pelos filósofos franceses, a saber: *plano de imanência, virtual / atual*, e *plano de organização*. Tais termos podem ser úteis para a percepção da existência de uma obra musical que não se configura em uma natureza estável, mas que privilegie um terreno de multiplicidades imprescindível para a mobilização de um performer como agente criativo.

3.1.1. Plano de imanência

A imanência tem um papel crucial na constituição da filosofia de Deleuze e Guattari. Toda a questão se desenvolve no intuito de se opor a uma doutrina metafísica derivada dos pensamentos de Platão, que insistia na existência de um plano que precede o real e o povoa, como o Mundo das Ideias platônico, constituído por uma substância pura, e o Mundo Sensível, no qual se apresentam cópias ou simulacros. Deleuze (1974, p.259-271) faz críticas ao fundamento de Platão –

fundamento que influencia a maioria do pensamento ocidental – uma vez que ele estaria baseado em noções de representação e identidade: cópias como imagens dotadas de semelhança em relação à Ideia; simulacros como imagens degradadas, cobertas por uma dessemelhança, uma imitação barata. Institui-se um critério transcendental para avaliar e filtrar as boas ou más cópias, um juízo.

Deleuze se alia a outros filósofos como Espinosa e Nietzsche, para propor uma reversão ao platonismo, “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (DELEUZE, 1974, p.267). A filosofia da diferença busca subverter o mundo da representação, impedindo que qualquer tipo de juízo ou hierarquia se estabeleça. Assim, a reversão se explica pelo fato de que não é mais a semelhança que subjuga a diferença, mas sim esta primeira é produzida como efeito do simulacro, “na medida em que se constrói sobre as séries divergentes e faz com que ressoem” (DELEUZE, 1974, p.268).

O plano de imanência é resultado dos esforços de Deleuze e Guattari por uma nova filosofia contra os preceitos platônicos, sendo um plano no qual a diferença ela mesma se afirma. Não é propriamente um conceito, como mostram os filósofos, mas a “imagem do pensamento” (DELEUZE e GUATTARI, 2010b, p.53). Um campo de coordenadas infinitas no qual o pensamento se orienta e produz conceitos. Por estar anterior a eles e, conseqüentemente, não operar com eles, o plano de imanência é um espaço pré-filosófico que implica “[...] uma espécie de experimentação tateante” (DELEUZE e GUATTARI, 2010b, p.58).

A partir da leitura que Deleuze faz de Espinosa, podemos elucidar essas características mencionadas acima. Também chamado de plano de consistência ou de composição, o plano de imanência é composto e incessantemente tecido por intensidades e linhas de forças.¹²⁰ Nesse plano, sujeitos, seres e objetos não podem ser remetidos a suas formas ou funções, pois elas não existem ainda. O único critério possível para distinguir as coisas são suas capacidades de afetar outros corpos (vivos e não-vivos)¹²¹ e de ser afetado. Os corpos são definidos por uma relação de velocidade e lentidão de partículas, chamada de *longitude*; ao mesmo tempo que

¹²⁰ Podemos pensar a intensidade como uma diferença de potencial, a diferença em si.

¹²¹ Aqui, a ideia de corpo ganha uma nuance diferente daquela enunciada no primeiro capítulo. Não se trata apenas do corpo humano ou de algo que ocupa um tempo e um espaço, mas aquilo que produz, que faz agenciamentos, como por exemplo um corpo institucional ou um corpo social.

dessa relação surge uma potência de um corpo, uma aptidão de afetar e ser afetado, chamada de *latitude*. Deleuze explica, no trecho abaixo, essas componentes:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. [...] A forma global, a forma específica, as funções orgânicas dependerão das relações de velocidade e de lentidão. [...] Definiremos um animal ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. [...] Há, por exemplo, grandes diferenças entre um cavalo de lavoura ou de tiro, e um cavalo de corrida, [do que] entre um boi e um cavalo de lavoura. É porque o cavalo de corrida e o de lavoura não possuem os mesmos afetos nem o mesmo poder de ser afetado; o cavalo de lavoura tem antes mais afetos em comum com o boi (DELEUZE, 2002, p.128-130).

O exemplo da maior similaridade entre um cavalo de lavoura e um boi do que entre um cavalo de lavoura e um cavalo de corrida, mencionado por Deleuze na citação acima, mostra um aspecto importante sobre o plano de imanência: seres ou coisas de uma mesma espécie podem se distinguir drasticamente, uma vez que suas disposições a afetar e serem afetados são diferentes. Por outro lado, o diferente pode ser bastante próximo a nível de seus afetos. Seria pensar no plano de imanência como uma dimensão na qual se apresentam campos de forças que determinam a singularidade de um corpo e dá condições a este se relacionar com outros corpos. Deleuze e Guattari (2012b, p.49) usam o termo *hecceidade* para essa composição, essa relação de partículas que se coloca na ordem do devir – o cavalo de lavoura devém boi.¹²² São singularidades pré-individuais, pois se referem ao anterior do indivíduo, da forma ou da função.

¹²² O termo “devir” explica bem essa composição relacional de forças. Deleuze afirma que “os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas. [...] Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.10).

3.1.2. Virtual / Atual

O plano de imanência se refere à multiplicidade, aos rizomas e aos devires. Uma “potência máxima da vida” (LEVY, 2003, p.95). Sendo que somente existem relações, são elas que definem a singularidade de algo, e o devir está antes do ser. Há uma virtualidade que preenche o plano. O *virtual*, como comenta Zourabichvili (2004, p.51) é a “insistência do que não é dado”. Todas as intensidades e singularidades pré-individuais são virtuais. Mas, não é porque não está dado (não tomou forma) que o virtual não seja real. É importante considerar esse aspecto, pois não se trata de um pensamento que admite objetos e sujeitos que derivam de uma abstração para além do mundo. Ao contrário, objetos e sujeitos, reais, possuem uma parte no virtual, também real, que não para de ser abastecido por novas singularidades.

Não se pode confundir o virtual com o possível, já que o possível está em oposição ao real, se empenhando num processo de “realização”. O virtual “não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo” (DELEUZE, 2011, p.273, tradução nossa).¹²³ Mas qual seria então o movimento no qual o virtual insiste? Segundo Deleuze, seria um processo de *atualização*. Há aí uma efetuação ou atualização do virtual, que produz uma forma *atual*. Assim, virtual se opõe ao atual. A distinção entre possível/real e virtual/atual ainda se faz mais precisa uma vez que o possível se realiza por um procedimento de identidade (o real como imagem semelhante do possível), enquanto o virtual se atualiza por uma diferença. Ou seja, não se deve associar por semelhança uma característica atual a uma virtualidade que a atualiza. Deleuze explica da seguinte maneira:

É esta a tara do possível, tara que o denuncia como produzido depois, fabricado retroativamente, feito à imagem daquilo a que ele se assemelha. A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização rompe tanto com a semelhança como processo quanto com a identidade como princípio. Nunca os termos atuais se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e as espécies não se assemelham às relações diferenciais que elas encarnam; as partes não se assemelham às singularidades que elas encarnam. A atualização, a

¹²³ “ne s'oppose pas au réel; il possède une pleine réalité par lui-même”.

diferenciação, neste sentido, é sempre uma verdadeira criação. (DELEUZE, 2011, p.273, tradução nossa).¹²⁴

3.1.3. Plano de organização

Tatiana Salem Levy (2003, p.103) recorda que “Deleuze define quatro termos como sinônimos: atualizar, diferenciar, integrar e resolver. Ao atualizar-se o virtual se diferencia”. A forma atual é um produto da atualização do virtual, um estado de coisas – algo acontece na forma de um visível ou dizível. Contudo, não é mais no plano de imanência que o atual está. Há ainda um outro plano, um *plano de organização*, no qual as coisas ganham formas e contornos. Aqui, a multiplicidade se torna sujeita a um uno, o ser se coloca anterior ao devir. Aparece um plano de representação no qual ocorre a linguagem, que nomeia as coisas, define espécies ou gêneros, e tudo se fixa em suas funções, havendo uma harmonização das formas. O que eram forças intensivas no plano de imanência ganham extensão no plano de organização. As singularidades virtuais se atualizam e produzem um atual individuado, que salta do primeiro plano. Recorrendo novamente a Deleuze:

O plano de imanência compreende, a um só tempo, o virtual e sua atualização, sem que possa haver limite assinalável entre os dois. O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta só tem por sujeito o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio atual é a individualidade constituída. O atual cai para fora do plano como fruta, enquanto a atualização o relaciona ao plano como ao que reconverte o objeto em sujeito (DELEUZE e PARNET, 1998, p.175-176).

¹²⁴ “Telle est la tare du possible, tare qui le dénonce comme produit après coup, fabriqué rétroactivement, lui-même à l'image de ce qui lui ressemble. Au contraire, l'actualisation du virtuel se fait toujours par différence, divergence ou différenciation. L'actualisation ne rompt pas moins avec la ressemblance comme processus qu'avec l'identité comme principe. Jamais les termes actuels ne ressemblent à la virtualité qu'ils actualisent: les qualités et les espèces ne ressemblent pas aux rapports différentiels qu'elles incarnent; les parties ne ressemblent pas aux singularités qu'elles incarnent. L'actualisation, la différenciation, en ce sens, est toujours une véritable création”.

Se o plano de imanência compreende ao mesmo tempo o virtual e sua atualização, o plano de organização diz respeito à representação do atual. Mas o próprio atual está relacionado ao plano das multiplicidades, de modo que atual e virtual, mesmo que distintos, são partes inseparáveis de um mesmo objeto. Não haveriam objetos puramente atuais, já que estes estariam envoltos de uma névoa de imagens virtuais que reagem sobre eles. (DELEUZE e PARNET, 1998, p.174). Zourabichvili (2004, p.52) adverte sobre o perigo de interpretar o processo de atualização sob uma ótica tradicional transcendente, onde o virtual seria tido como um “estado primitivo do real de onde deriva o dado”. Mesmo que o virtual não seja dado, todo o dado invoca sua parte virtual e rebate sobre ele em um plano de imanência.

Existe sim uma transcendência na imanência, mas de outro tipo, e é por isso que vale destacar a diferença entre transcendente e transcendental. O primeiro remete a objetos e substâncias abstratas que estão fora do mundo. O transcendental, por sua vez, remete ao que está diante do próprio mundo, e não em outro – um fora que está no real, neste mundo. Toda a filosofia da imanência é, portanto, transcendental, mas jamais transcendente. Levy (2003, p.96) reforça essa noção: “O transcendental do campo da imanência não se confunde com o transcendental clássico da filosofia, seja ele platônico ou kantiano, uma vez que não pressupõe algo que lhe seja exterior [ao mundo]”.

Da mesma maneira que virtual e atual são inseparáveis, plano de imanência e plano de organização coexistem. Das formas harmonizadas o primeiro plano arranca partículas que exprimem latitudes e longitudes; e sobre este o segundo trabalha fixando e organizando as formas. (DELEUZE e PARNET, 1998, p.155). Mas Deleuze ainda dará outros nomes para o plano de organização: teológico, estrutural ou de transcendência. Isso porque existe uma dimensão oculta que opera distribuindo premissas universais, determinando e nomeando as coisas. Por estar oculto, nunca está dado. É sempre inferido, e implica numa dimensão transcendente (e não mais transcendental), que por sua vez nunca é alcançada – como a impossibilidade de se chegar ao divino.

Chamamos plano teológico toda organização que vem de cima e diz respeito a uma transcendência, mesmo oculta: desígnio no espírito de um deus, mas também evolução nas profundezas supostas da Natureza, ou ainda organização de poder de uma sociedade. Tal plano pode ser estrutural ou

genético, e os dois ao mesmo tempo; ele se refere sempre a formas e a seus desenvolvimentos, a sujeitos e a suas formações. Desenvolvimento de formas e formação de sujeitos: é o caráter essencial dessa primeira espécie de plano. É, pois, um plano de organização e de desenvolvimento. Desde logo, será sempre, independentemente do que se diga, um plano de transcendência que dirige tanto as formas quanto os sujeitos, e permanece oculto, que nunca é dado, que deve apenas ser adivinhado, induzido, inferido a partir do que ele oferece (DELEUZE, 2002, p.133).

No plano de organização se coloca uma importante questão, pois é em tal campo que se definem modelos, que tendem a preservar identidades e tolerar a diferença até certo limite. Esse plano, como diz Deleuze, “[...] é o da lei, enquanto ele organiza e desenvolve formas, gêneros, temas, motivos e que assinala e faz evoluir sujeitos, personagens, caracteres e sentimentos: harmonia das formas, educação dos sujeitos” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.107-108). É nesse sentido que uma fundamental crítica de Deleuze e Guattari se apresenta, já que as estruturas e modelos nos impedem de procurar e criar novos modos de existência, bloqueando os movimentos. Para abrir espaço para a diferença, Deleuze e Guattari sugerem intencional o pensamento no plano de imanência, no campo das multiplicidades. Se há uma maneira de experimentar, postura tão cara para esta pesquisa e para as artes de um modo geral, é experimentando o virtual; “é alcançar um plano de imanência povoado de virtualidades que não se separam nunca de suas atualizações correspondentes” (LEVY, 2003, p.106). No que concerne a este capítulo, deve-se então perguntar: como experimentar um novo estatuto de obra musical a partir da diferença? É o que se pretende discutir em sequência.

3.1.4. Obra musical e diferença

Paulo de Assis reserva significativa parte do seu livro *Logic of Experimentation* (2018) para aproximar a filosofia de Deleuze e Guattari a uma nova imagem de obra musical. No capítulo anterior desta dissertação, apresentamos a principal característica dessa concepção de obra, reescrita por Assis como obra: ela é pensada em sua multiplicidade, abrangendo um circuito de intensidades. Agora, com base nos conceitos deleuze-guattarianos apresentados, esse aspecto fica mais claro. Assis

direciona a obra para sua virtualidade, para pensar uma prática de performance que aproveita todos os fluxos que insistem em um processo de diferenciação. Uma abertura que vai da obra em formas atuais (partitura, análises, gravações e tudo mais que se vê ou se enuncia) para a obra nos movimentos moleculares de suas partículas (latitudes e longitudes), nos seus devires.

Obras musicais, como aquelas concebidas e delineadas a partir do paradigma clássico e da *Werktreue*, são descritas por Assis como:

[...] *zonas* específicas, ou elementos parciais de algo que pode ser mais adequadamente descrito e pensado em termos de *multiplicidades* musicais, que são fabricadas por processos intensivos que geram *estruturas virtuais* e *coisas atuais* (ASSIS, p.61, tradução nossa).¹²⁵

A ideia da performance de uma obra, assim como abordado no paradigma clássico, implica em uma representação, ou seja, mostrar tal obra (entidade abstrata, independente e autossuficiente) em sua imagem semelhança. Há dois problemas principais nessa abordagem, se consideramos a filosofia da imanência de Deleuze e Guattari. Primeiramente, não é possível levar em conta que haja uma obra musical abstrata por si só, pois o virtual (estrutura abstrata) é inseparável do atual (forma concreta) que este primeiro atualiza. Não cabe falar em uma obra musical que não seja em suas formas atuais, ainda que seja o ponto de partida para pensarmos sua virtualidade. “As multiplicidades musicais têm de ser fundadas no atual, mesmo que algumas das forças que o real convoca possam permanecer virtuais (ASSIS, p.62, tradução nossa).¹²⁶

Isso poderia levar a um traço nominalista – obras musicais que são instanciadas através da performance. Mas chega-se a um segundo ponto. O processo de instanciar supõe que haja uma imutabilidade da obra em questão, uma espécie de molde do qual todas as instâncias derivam. Por sua vez, atualizar tem um significado completamente distinto. O movimento é que comanda, pois da mesma maneira que o atual fixa e organiza as formas, o virtual se abastece do atual para compor novas

¹²⁵ “[...] specific *zones*, or partial elements of something that can be more aptly described and thought about in terms of musical *multiplicities*, which are fabricated by intensive processes that generate virtual structures and *actual things*”.

¹²⁶ “musical multiplicities must be grounded in the actual, even as some of the forces that the actual summons might remain virtual”.

relações singulares. Um jogo inesgotável de diferenciações que, no caso da performance musical, sempre permite novas conexões, novas rotas e perspectivas.

“Obras musicais não possuem uma definição formal final, definitiva e perpétua, e uma identidade imutável. Na verdade, elas são entidades móveis”. (ASSIS, 2018, p.64, tradução nossa).¹²⁷ Partindo dessa afirmação, qualquer pergunta que foca na condição ontológica tradicional de uma obra (o que é uma obra?) é limitada. Assis (2018, p.64, tradução nossa) defende que “ao invés de confiar nessas ontologias tradicionais (focadas no *Ser*), é preciso focar na ontogênese e na morfogênese das obras musicais”.¹²⁸ Uma obra musical não está relacionada apenas com aquilo que se “mede” dela (ontologicamente), mas principalmente com o que se coloca como virtualidade, ou seja, aquilo que habita um campo de problematização e ainda não foi resolvido (atualizado). Aquilo que escapa de uma forma atual e seu plano de organização inferido. Como apresentado anteriormente a partir de Goehr, Cook e demais autores (capítulo 2), uma obra musical não é uma ideia particular ou objeto concreto. Não é possível, portanto, supor uma estabilidade da obra, porque ela apresenta, intrinsecamente, multiplicidades.

Uma obra musical está sempre em devir. Ela está em um plano de imanência, um campo relacional de afecções, que ignora formas e substâncias. Ela opera como “*um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*” (DELEUZE e GUATTARI, 2010b, p.213). Capturando e mobilizando forças, uma obra se aproveita de espaços de passagens e de movimentos que estão na ordem do indeterminado, do indiscernível, apresentando novas variedades de existência como seres de sensação. Extraíndo, da matéria, sensações.

Desloca-se a imagem de obra musical como objeto acabado para uma visão que privilegia o heterogêneo e sua constante mutabilidade. Ela possui infinitos pontos singulares de contato aos quais nos conectamos e se atualiza de diversas maneiras: partituras, performances, gravações e outras. Cada material é uma espécie de recorte da obra, sob o qual nos debruçamos em toda uma dimensão cultural, representacional, social e histórica. Contudo, convém ressaltar que sua estrutura virtual escapa qualquer delimitação representativa, subjetiva ou cultural.

¹²⁷ “Musical works don’t possess a final, definitive, and sempiternal formal definition and unchangeable identity. If anything, they are mobile entities”.

¹²⁸ “Instead of relying on such traditional ontologies (focused on Being), one needs to focus on the onto- and morphogenesis of musical works”.

Essa lógica se difere de uma doutrina platônica, na qual um campo abstrato estaria para além do mundo, e, portanto, uma obra musical seria uma entidade inalcançável. Já para Deleuze e Guattari, todos os planos (de imanência e de organização) constituem o real, em infinitas modalidades de existências, as quais nos resta efetuar-las. Uma obra musical existe de infinitas maneiras, mas algumas delas ainda não ganharam forma e talvez nunca ganharão. A questão é que, para privilegiar a diferença, é preciso escapar do plano de organização. Portanto: como construir um plano de imanência?

Michael Gallope, em seu artigo *Is There a Deleuzian Musical Work?*, defende que “se vamos encontrar algo como uma obra musical em Deleuze, ela será uma que nos orienta para o virtual” (GALLOPE, 2008, p.101, tradução nossa).¹²⁹ Estamos ligados ao plano de organização, que bloqueia os movimentos, mas ao mesmo tempo a imanência arranca partículas que deformam as formas. No caso da obra musical, Gallope sugere que tratá-la em seu plano de imanência significa abandonar todos os preceitos que formalizam a atividade musical tradicionalmente, “tornando nada mais do que sensações, fluindo tanto pelos músicos como pelos ouvintes” (GALLOPE, 2008, p.102, tradução nossa).¹³⁰ Ou seja, ao buscar uma dissolução da obra musical em seus aspectos formais, experimentamos sua virtualidade.

A pergunta “como construir um plano de imanência?” situa um campo de experimentação. Não nos interessa a imagem de obra musical constituída por estruturas e formas. O que nos interessa está naquilo que não se vê, numa matéria não formada. Gallope (2008, p.103) adverte, contudo, que não se trata de pensar em um estado caótico. Ao contrário, o esforço do pensamento de Deleuze e Guattari está em formular uma filosofia prática que se constrói no virtual, que leva o pensamento para o plano de imanência, das multiplicidades, sem nenhuma dependência de uma dimensão negativa. Tal plano possui uma consistência (plano de consistência é outro nome possível), que não se funda pela identidade, mas pela diferença.

A experimentação desafia um juízo que subordina a diferença a uma semelhança. É preciso fazer fugir o plano rigoroso da organização para sentir os fluxos. Sobre esse desafio ao juízo, Deleuze argumenta:

¹²⁹ “if we are going to find anything like a musical work in Deleuze, it will be one that let us tune in to the virtual”.

¹³⁰ “becoming nothing but sensations, flowing through players and listeners alike”.

O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. Pois este se cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário, porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. Qual juízo de perito, em arte, poderia incidir sobre a obra futura? Não temos que julgar os demais existentes, mas sentir se eles nos convêm ou desconvêm, isto é, se nos trazem forças ou então nos remetem às misérias da guerra, às pobrezaas do sonho, aos rigores da organização (DELEUZE, 1997, p.153).

Toda essa discussão não parece simplificar o assunto, uma vez que a complexa máquina conceitual deleuze-guattariana não se satisfaz apenas por abordagens puramente teóricas. A prática se torna fundamental, e em vista disso também é importante uma postura ativa e positiva daqueles responsáveis pelo fazer musical (em especial do performer, foco deste trabalho), experimentando conexões entre as multiplicidades da obra com multiplicidades de outras coisas, em um ambiente heterogêneo. Todo o âmago da performance experimental se fundamenta nisso, fazendo desdobrar algo que Deleuze (2007, p.62) comumente enuncia: “[...] tornar sonoras forças que não sonoras”.

3.2. A partitura

Certamente, o par virtual/real abre uma importante janela para se pensar na(s) materialidade(s) da obra musical. O processo de atualização, onde o virtual se diferencia e produz uma forma real, pode ser bem aplicado no que diz respeito a uma segunda revisão acerca da partitura, expandindo ainda mais o escopo. Com efeito, um primeiro ponto deve ser extraído para explicar a partitura, ou até mesmo qualquer texto musical que não se apresente nos moldes tradicionais (como no trabalho de Cage, apresentado no capítulo 2): tratam-se de formas reais de uma obra musical em sua virtualidade.

Retoma-se a ideia de que um objeto apresenta duas imagens inseparáveis: uma virtual, que se refere a singularidades em um campo de forças; outra real, relacionada à formalização, à materialidade. Quando nesses termos, nota-se que a obra musical possui uma virtualidade (que não a dimensiona a uma forma ou estrutura,

mas sim forças) ao mesmo tempo que se manifesta (atualiza) em acontecimentos, em dizíveis ou visíveis. Novamente deve ser destacado o duplo movimento que constitui esse processo, importante distinção que não cai uma postura platônica ou nominalista. O virtual dá condições à produção de atuais, ao mesmo tempo que arranca partículas destas, abastecendo e reorganizando suas singularidades. Esta é a mobilidade que se faz imprescindível para abordar a obra musical, e por sua vez a partitura.

Mesmo sendo a partitura um acontecimento, ou seja, uma efetuação da obra musical, isso não garante que ela seja a semelhança desta última (segunda distinção da filosofia da imanência, atual se opõe ao virtual). Ao contrário, o processo destaca a diferença. Com isso, toda uma concepção fundada no estatuto da partitura enquanto a fiel representação da obra, a exemplo da *Texttreue* (fidelidade ao texto) mencionada por Lydia Goehr, não pode ser válida aqui. A autoridade textual se dissolve, o maior valor ontológico da partitura sobre outros acontecimentos, como performances, se torna inadequada.

Mas ainda é preciso pensar melhor na relação entre a performance e a partitura, já que a prática de interpretação tradicional está fundada em certas premissas estatutárias, que condicionam e impõem limites à leitura que o performer faz. Como pensar no estatuto da partitura através da filosofia de Deleuze e Guattari, contemplando todos esses aspectos antes citados, e os revisando e repensando para abordar uma prática experimental? Além de situar a partitura como uma forma atual de uma obra virtual, como dito anteriormente, podemos acrescentar um estudo de semiótica que os filósofos desenvolvem, mais especificamente chamado como um estudo de *regimes de signos*. Antes disso, passamos pelo conceito de *estratos*, sobretudo indicando a característica destes de dupla articulação entre expressão e conteúdo, fundamental para seguir no tema.

3.2.1. Estratos, expressão e conteúdo

Em *Mil Platôs* (2011a, 2011b), podemos partir da ideia de *estratos* para chegar em uma semiótica. Os estratos se relacionam com o processo de atualização de um virtual, ou seja, quando uma multiplicidade é atribuída a uma forma ou a um sujeito. Um estrato neutraliza o múltiplo e forma raízes em um rizoma, disso que o fenômeno

de estratificação consiste em “[...] formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância” (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p.70). Trata-se de uma compactação dos processos intensivos operados em um plano de imanência, e que, como comenta Assis (2018, p.85, tradução nossa) “estão concretamente ligados a uma fixação material no mundo”.¹³¹

Relacionamos toda a materialidade, num espaço e tempo, em termos de estratos. Um livro pode ser pensado em termos de estratificação, da mesma maneira que as diversas manifestações de uma obra musical (no sentido que Assis coloca, ~~obra~~ como conglomerado de coisas historicamente construído). De fato, a partitura pode ser tida como um estrato, tal como Deleuze (2020, p.4) aborda: uma formação histórica.¹³² Ocorrem profundos desdobramentos na filosofia de Deleuze e Guattari acerca dos estratos, mas é preciso aqui ser econômico para tocarmos na questão dos regimes de signos. Portanto, trataremos sucintamente de uma característica fundamental dos estratos: todo estrato é constituído por uma dupla articulação, a primeira referente à expressão, e a segunda ao conteúdo (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p.75).

Expressão e conteúdo são tratados de maneira ampla, mas a partir da linguística podemos ter uma noção – embora esses termos não sejam apresentados como exclusivos dos estratos linguísticos.¹³³ A expressão diz respeito aos enunciados, e o conteúdo está relacionado a uma relação entre os corpos. Ambos expressão e conteúdo têm, para Deleuze e Guattari, uma substância e uma forma, sendo substância uma matéria formada, enquanto a forma está ligada a um código e aos modos de codificação e decodificação. Pensemos em dois exemplos bastante esclarecedores: a nível de expressão, uma voz (substância) pode adotar uma forma,

¹³¹ “are concretely tied to a material fixation in the world”.

¹³² Remeter os estratos a uma formação histórica não é apenas propiciar um estudo do passado propriamente dito, mas também possibilita a percepção do objeto em suas condições e tendências presentes e futuras, já fazendo escapar toda a estratificação em direção a suas singularidades pré-individuais em um plano de imanência. Assis (2018, p.85, tradução nossa) afirma: “Os estratos são importantes não em si mesmos – não por causa de sua *historicidade* – mas na medida em que dão conta de processos intensivos de individuação, processos que têm a capacidade de nos permitir pensar sua gênese em arranjos e configurações em constante mudança”. [“Strata are important not in themselves—not because of their *historicity*—but in so far as they give notice of intensive processes of individuation, processes that have the capacity to let us think their genesis in ever-changing arrangements and configuration”].

¹³³ Deleuze e Guattari desenvolvem diversas características do conteúdo e expressão em referência ao linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965). Trata-se de um pensamento complexo o qual buscamos tratar muito brevemente aqui. Mas vale ainda citar que os filósofos citam três grandes grupos de estratos: os físico-químicos, os biológicos e os linguísticos. Cada grupo opera de forma diferente a nível de conteúdo e expressão.

como a voz falada, o canto ou grunhidos; a nível de conteúdo, uma substância do tipo aglomeração de pessoas pode ganhar a forma de um partido político.

É de suma importância entender que entre expressão e conteúdo não há correspondência, mas ambos estão em pressuposição recíproca. Ou seja, formas de expressão (de enunciados) e formas de conteúdo (relações entre corpos) são, ao mesmo tempo que independentes, duas faces de um mesmo agenciamento¹³⁴, e é assim que Deleuze e Guattari (2011b, p.103) alertam que “só se pode abstrair uma delas muito relativamente”. Mas é a partir desse “descolamento” entre expressão e conteúdo que chegamos a um regime de signos.

3.2.2. Regimes de signos

Encontramos a seguinte definição: “denominamos regime de signos qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for linguística” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.63). Um regime de signos é uma semiótica, e trata, por sua vez, dos aspectos de codificação e decodificação dos signos. Havendo formalização da expressão, uma mesma forma (código) pode atravessar diferentes substâncias, e isso garante uma difusão linguística. Entretanto, um regime de signos não é uma língua, tampouco uma linguagem, pois para tal ainda seria necessário falar dos pressupostos de enunciação, e que nos remeteria a uma formalização dos conteúdos (relações entre corpos). Logo, “*o que faz de uma proposição ou mesmo de uma simples palavra um ‘enunciado’* remete a pressupostos implícitos, não-explicitáveis” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.102).

A característica essencial de um regime de signos é, portanto, a formalização de uma expressão. Em vista disso, podemos pensar como um regime de signos opera uma partitura, formalizando os enunciados. No contexto da música tradicional, podemos nos referir a um regime específico, chamado por Deleuze e Guattari de regime *significante*. Nele, os signos remetem apenas a eles mesmos, e se reduzem à

¹³⁴ O termo *agenciamento* é bastante caro para Deleuze e Guattari, e um primeiro aspecto dele é a presença de um eixo que comporta, de um lado, formas de expressão, e, de outro, formas de conteúdo. Zourabichvili (2004, p.8) explica o agenciamento, nesse sentido, como um “acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente”.

uma única forma de expressão, ou seja, os enunciados são uniformizados e universalizados. Deleuze e Guattari explicam o regime significante:

O regime significante do signo (o signo significante) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente. É por isso que é mesmo possível, no limite, abster-se da noção de signo, visto que não se conserva, principalmente, sua relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa, mas somente a relação formal do signo com o signo enquanto definidor de uma cadeia dita significante (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.64).

No regime significante, tem-se uma eliminação das formas de conteúdo pela abstração de um significado. Assim, todo sentido aparece em função de um signo esvaziado de conteúdo. Recordemos como o ideais da *Werktreue* e *Texttreue* operam todos os enunciados em condições de fidelidade à obra e ao texto, para estabelecer um paralelo com o regime significante: o texto musical em favor de uma autossuficiência da obra musical, que, assim, relativiza seu significado, já que este remete apenas ao signo (a partitura como representação da obra). Não estamos mais em uma pressuposição recíproca entre expressão e conteúdo, mas em um lugar de “enunciados flutuantes, ambulantes, de nomes suspensos” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.66).

Os signos acabam andando em círculo, um sempre remetendo a outro, em uma rede espiral infinita. Instaura-se uma paranoia, já que “não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.64). O sujeito salta de um signo a outro, e o significado se rende a uma noção de agrupamento de signos. Por sua vez, toda a tradição musical fundada na fidelidade ao texto, como se nele estivesse a real significância, tem um regime significante como esquema semiótico preponderante.

O problema do regime significante é que ele abstrai completamente as condições de enunciação, abordando um fenômeno como essencialmente linguístico, mas ignorando que a linguagem também remete à relação da língua com um campo social e político que organiza os corpos que enunciam. Apenas o texto em sua estrutura importaria, já que, ao articulá-lo, estaria dado seu autêntico conteúdo. O trabalho do sujeito seria, dessa forma, interpretá-lo, de forma a transmitir sua

essência. Aponta-se, com isso, a paranoia desse regime: encontrar o verdadeiro “conteúdo” musical escondido em um texto que reflete a obra musical.

Ainda há outra característica em relação ao regime significante: toda circularidade é organizada em volta de um centro de significância despótico, que universaliza a abstração do signo. Aparece, nesse centro, a possível explicação para tudo, um significante maior, um “deus-déspota” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.66-68). Também aparece a figura do “sacerdote” que coordena a interpretação, impondo limites aos saltos que o sujeito faz entre os signos e assegurando a expansão dos círculos sem que eles rompam com o centro de significância. Em outras palavras, “uma burocracia imperial que decide sua legitimidade. Não se salta de qualquer jeito, nem sem regras” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.66).

Ao final, não há nada para ser interpretado que já não seja uma interpretação dada pela figura sacerdotal. Toda interpretação é, então, redundante (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.68). Centralidade e hierarquia são pilares desse contexto, e qualquer possibilidade de transgressão interpretativa e escape do centro de significância é imediatamente negativada e reprimida. A exemplo do bode emissário enviado para o deserto – carregado de todo o “mal” que foge ao regime despótico significante, no intuito de “purificar” o sistema dos signos – não é dada outra escolha senão o rosto de deus, caso contrário seremos o bode expulso, amaldiçoado (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.70).

Baseado nos aspectos levantados na primeira revisão do estatuto da partitura, podemos versar mais sobre a *Texttreue* em relação a um regime significante. Além da abstração do signo em função de uma forma de expressão universalizada, típica de uma linguística estruturalista – da qual resulta a concepção de música enquanto formas sonoras que possuem fim em si mesmas e estão representadas em uma partitura – sublinha-se que o compositor estaria em posição de déspota. Ele é o rosto ao qual todo signo está atrelado, e não são coincidências as comparações que Goehr tece quanto à sua figura em condição de divindade (como relatamos na primeira revisão do estatuto da obra musical).

Também se apresenta um grupo de especialistas, de eruditos que validam a interpretação e determinam de antemão como interpretar o texto. Estes seriam os sacerdotes, que asseguram a estabilidade do sistema. Uma figura de referência a qual o performer deve se sujeitar – as únicas interpretações possíveis são aquelas “pregadas” por este grupo. A dinâmica de formação do músico opera exatamente

dentro dessa lógica: um especialista, exercendo sua autoridade sacerdotal, produz análises como uma “chave” para a interpretação, que leva a um centro de significância despótico (algo como as intenções do compositor). O performer estará, dessa forma, submetido a limites e restrições.

Mas ainda precisamos considerar um tipo de dinâmica autoritária que se dá entre os próprios performers, como relatado no capítulo anterior (ver 2.3.2). Se a princípio eles estão condicionados a uma ideologia de interpretação que os sujeita em função das intenções do compositor, como pensar nesse outro contexto? Há duas maneiras de perceber tal cenário. A primeira sugere algum performer-mestre que se coloca na posição de especialista, de sacerdote, conduzindo a interpretação dos demais segundo um centro de significância.

A segunda maneira nos remete a outra figura, bastante conhecida dentro do meio musical: o performer tecnicamente virtuoso que imprime “personalidade” a sua interpretação.¹³⁵ Mesmo que no capítulo anterior (ver 2.3.1) tenhamos destacado o lugar marginalizado do performer habilidoso que produzia performances extemporâneas, este tipo performer se estabelece dentro da tradição, contudo em uma dinâmica que tensiona a *Werktreue* e a *Texttreue* (ou seja, o regime significante).¹³⁶ Isso nos direcionaria para outro regime de signos.

O performer virtuoso mergulhado em sua “personalidade” não parece participar de um regime significante nos modos descritos anteriormente. Deleuze e Guattari destacam outros tipos de regimes de signos que fazem escapar uma paranoia interpretativa, e, no contexto desta categoria de sujeito, é concebível um regime *pós-significante* – que não alude a um evolucionismo em relação ao regime significante – no qual um processo de *subjetivação* faz frente à significância.¹³⁷

A principal diferença em relação ao regime significante concerne ao caminho do signo. Ao invés de uma distribuição em espiral, na qual o sujeito salta de um círculo

¹³⁵ Ressaltamos que não pretendemos generalizar decisivamente a figura do performer virtuoso. O que fazemos aqui é levantar alguns aspectos que se percebem com mais evidência na existência desse sujeito dentro da tradição musical.

¹³⁶ Cook confronta a ideia de Goehr a respeito de uma tradição que se funda “excluindo” o performer virtuoso em condição de estrelato, pois isso reflete um pensamento musicológico que nem sempre encontra correspondência na prática performática (a exemplo das “guerras de piano”, mencionadas no capítulo anterior). Nesse sentido, o conceito de MEO (Música Erudita Ocidental) proposto por Cook (2013, p.22, tradução nossa), é motivado pela pesquisa de tradições “[...] que não eram reguladas pelo conceito de obra, mas incorporavam diferentes pressupostos estéticos”. “[...] that were not regulated by the work concept but embodied different aesthetic assumptions”].

¹³⁷ Além dos regimes significante e pós-significante, Deleuze e Guattari (2011b) também trabalham aspectos dos regimes de signo chamados de *pré-significante* e *contra-significante*.

a outro, um signo ou conjunto de signos “começa a trabalhar por sua conta, a correr em linha reta, como se adentrasse em uma estreita via aberta” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.77). Assim, um procedimento de subjetivação inaugura uma fuga do sujeito à centralização do regime anterior. Quer dizer que o sujeito trai a figura do déspota, dando partida a uma linearidade “[...] onde o signo se abisma através dos sujeitos” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.86). Qualquer coisa basta como ponto de subjetivação, mas agora esse signo ou grupo de signos marcará um sujeito, que será agora um “profeta”: ele desvia seu rosto do rosto despótico, trai o “deus-déspota” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.80-82).

Se num primeiro momento o regime pós-significante ganha um sinal positivo, no sentido de que se abandona uma paranoia interpretativa, ele ainda apresenta certos impasses. Não existe mais a figura do especialista (sacerdote) que impõe determinada interpretação, mas a própria interpretação pode desaparecer em função de um fetiche pelo texto, “em benefício de uma pura recitação da letra que interdita a mínima mudança, o mínimo acréscimo, o mínimo comentário” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.85). Ou o texto é tido como ponto de subjetivação, perdendo qualquer relação com um fora e caindo na mais profunda subjetividade do indivíduo. Assim, o próprio texto se interioriza e é tomado por uma paixão delirante pelo livro, como princípio e finalidade do mundo – disso que o regime pós-significante não é paranoico, mas passional (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.85).

Tratando sob o ponto de vista da tradição da performance musical, temos, no performer virtuoso, aquele que não está sujeitado a um sacerdote, ele mesmo se constitui enquanto sujeito, sendo o próprio virtuosismo um signo que lhe arrasta como ponto de subjetivação, sua “marca”, embora outros signos também possam seguir em linha reta. Mas, ao mesmo tempo, ele é levado por uma linha passional que o faz escravo de si mesmo, assujeitado à própria consciência. Eis o inconveniente da subjetivação, para Deleuze e Guattari (2011b, p.94): o absoluto da consciência como absoluto da impotência; formam-se buracos negros, como novos centros de poder. Nostalgia do regime significante. Ele mesmo quer ser como o déspota, constituir uma circularidade em sua volta (a *minha* escola interpretativa). Não por acaso, Deleuze e Guattari (2011b, p.82-83) irão propor que os regimes significante e pós-significante se manifestam em uma semiótica mista.¹³⁸

¹³⁸ Não só os regimes significante e pós-significante se misturam, mas qualquer semiótica é mista, passando por diferentes regimes de signos (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.96).

A situação do músico virtuoso que se subjetiva e se torna autoritário não infere que o virtuosismo seja um signo negativo. De fato, no regime pós-significante, o signo é tomado por uma positividade, mas o problema se dá quando o excesso de subjetividade produz buracos negros, novos centros de poder. Cabe ainda considerar outro personagem, que não é o performer virtuoso que se subjetiva no próprio virtuosismo e estabelece um novo centro de poder baseado no “eu”, mas o performer estudante. A este, cabem duas opções: seguir todo um “rito” de preparação técnica para conquistar alguma autonomia, ou moderar sua liberdade em função da obra e de alguém que se coloca como seu superior. O último caso está certamente ligado ao regime significativo despótico, visto que toda interpretação é redundante, ela já foi dada de antemão pelo sacerdote. Já o primeiro cenário direciona para um regime pós-significante, há uma fuga legítima e positiva do centro de significância.

Porém este centro não para de impor suas restrições, em uma semiótica mista. Os processos lineares do regime pós-significante são relativizados através de uma normalização dos enunciados. Na prática, não é preciso mais um sacerdote que distribui premissas interpretativas. Não é preciso mais um centro transcendental de poder, mas “[...] um poder imanente que se confunde com o ‘real’, e que procede por normalização” (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.89). Uma sensação das coisas serem como devem ser. Assim, o músico estudante precisa trilhar um caminho já dado, uma espécie de grade que já desenha previamente todo o percurso, como se ele fosse o único possível. Todo movimento de transgressão é aprisionado e os exageros já descartados, pois a realidade dominante não para de recair sobre o sujeito, definindo modelos que tendem a padronizar a identidade dos indivíduos e estabelecer controle sobre suas ações.

É perceptível como os dois regimes de signos se misturam. Podemos ver como uma pedagogia do performer aproveita desses dois polos, um despótico e outro autoritário. A primeira revisão dos estatutos da performance musical cuidou exatamente dessa espécie de ideologia da interpretação musical, ainda que só agora conseguimos compreendê-la em termos deleuze-guattarianos. Nos afastamos de uma análise propriamente textual, já que um regime de signos sempre precisa ser levado em consideração juntamente a um regime pragmático de organização dos corpos, ambos em pressuposição recíproca. Apesar disso, regimes de signos formado em iniciativas despóticas ou autoritárias não bastam para uma prática de experimentação. Como pensar uma saída a esses regimes?

3.2.3. Desestratificar, enunciar primeiro...

Antes de mais nada, deve-se frisar que um regime de signos, como formalização da expressão, está no nível dos estratos, isto é, ligado a um plano de organização que dá forma à materialidade. Não estamos em um plano rizomático de imanência, das singularidades pré-individuais. Construí-lo seria, portanto, desestratificar, fazendo bascular toda intensidade. Escapar de uma semiótica para abrir um campo de sensações no qual a obra de arte realmente se constitui, explodir os estratos. O argumento de Gallope (2008) acerca da obra musical deleuziana é mais uma vez desejável aqui: quebrar sua formalidade em busca de uma lógica da sensação, que é completamente diferente que a do sentido.¹³⁹

Deleuze e Guattari desenvolvem uma filosofia que vai contra qualquer hermenêutica e, nessa direção, para além de uma interpretação. “Experimentem, nunca interpretem” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.61). Mas, no que consiste exatamente essa experimentação, dado um estatuto da partitura? Isso nos leva a um lugar de produção de novos enunciados, fazendo fugir qualquer regime de signos que os formaliza em função de um conteúdo já estabelecido. Percebe-se então que a saída está no domínio da expressão: “só a expressão nos dá o procedimento” (DELEUZE e GUATTARI, 2021, p.35).

No livro *Kafka: Por uma literatura menor* (2021), percebe-se melhor o que Deleuze e Guattari querem dizer. Os filósofos destacam como o escritor de Praga conseguiu produzir uma literatura revolucionária a partir do ídiche, uma língua derivada do alemão, composta por elementos e vocábulos também oriundos do hebraico. A situação marginalizada dessa língua em Praga explica o uso do termo *menor*: não está ligado a uma noção numérica, mas sim às condições de fazer fugir todos os padrões estabelecidos (maior). Uma língua menor, como a que Kafka produz, tende a um ressecamento da forma, mas é propriamente esse aspecto que dá o seu

¹³⁹ Em *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007), Deleuze aborda como o pintor anglo-irlandês ultrapassa uma lógica do sentido contida na figuração. Bacon pinta a sensação, ele pinta forças, chamadas por Deleuze de *Figuras*. As forças atuam sobre um corpo, o deformando, de modo que suas pinturas exprimem, na verdade, a relação entre essas forças. Dessa maneira, a obra de Bacon nos remete à obra musical deleuziana, foco da experimentação: não reproduzem formas, mas captam forças (Cf. Deleuze, 2007, p.62).

caráter criativo revolucionário, de se opor à opressão do maior. São os autores menores os verdadeiros grandes (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p.55).

Kafka, segundo Deleuze e Guattari (2021, p.51), não usa a língua ídiche como um elemento representativo, mas “a toma de uma maneira totalmente distinta para convertê-la numa escrita única e solitária”. Pontos fundamentais de um ato criativo tomado por um devir-menor: aproveitar de um vocabulário pobre para fazer escoar uma língua de intensidades; abandonar a linguagem em seu lado representativo e levá-la ao seu limite – “uso *intensivo* assignificante da língua” (DELEUZE e GUATTARI, 2021, p.45). Em conversa com Parnet, Deleuze assinala um dos efeitos da linguagem em seu uso menor: ela faz a língua gaguejar, faz “falar em sua própria língua como um estrangeiro” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.32)

Um gesto menor revolucionário de uma língua de intensidades segue um vetor, que vai da expressão ao conteúdo, por isso a expressão dá o procedimento. Deleuze e Guattari explicitam esse caminho, em comparação com a literatura maior, que segue um curso oposto:

Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar, descobrir, ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e só concebe depois. [...] A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas. Uma forma estando quebrada, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas (DELEUZE e GUATTARI, 2021, p.57-58).

Toda a tese da experimentação está aí. Produzir novos enunciados, desestratificando os estratos e explodindo os regimes de signos e as formas de expressão – assim como Kafka explode o alemão – já que são os estratos que nos separam de um plano de imanência e de uma potência absoluta. Enunciar primeiro, adiantar a expressão para desestabilizar e reconfigurar o conteúdo. Isso em nada se aproxima de um paradigma de interpretação, no qual os enunciados são pré-concebidos (a exemplo da semiótica mista, detalhada anteriormente).

Quanto à prática musical, sendo a partitura um estrato – duplamente articulado por uma expressão e conteúdo – é importante compreender que os enunciados ali inscritos e as relações implícitas entre corpos humanos, sociais e institucionais estão

em pressuposição recíproca. Um regime de signos, portanto, opera formalizando tais enunciados. A semiótica significante presente na *Texttreue* formaliza a partitura em termos universais, abstraindo seu conteúdo em função de uma fidelidade ao texto. A semiótica pós-significante operada por alguns músicos virtuosos formaliza a partitura em termos passionais, também abstraindo seu conteúdo em função de uma subjetivação. Nos dois casos se faz um caminho do conteúdo (ainda que abstrato) à expressão.

Já o exercício de experimentação consiste em subverter o texto em sua formalização, ou seja, introduzir nele deformações (gaguejar), quebrando as formas de expressão já pré-determinadas pelos regimes de signos, indo da expressão ao conteúdo. Tal lógica não remete a uma interpretação típica de um estatuto tradicional, que uniformiza os enunciados, tampouco a uma subjetivação que mais sujeita do que experimenta.

Os trabalhos de Cage e Ferneyhough, discutidos na primeira revisão, operam dessa maneira. Vimos como o primeiro compositor rompe os padrões estabelecidos e, como Kafka, produz uma nova língua, que não se atribui mais a um ou outro, já na situação de estrangeiros. A inclinação de Cage à indeterminação, onde nenhum som (enunciado) está dado de antemão, aproxima seus trabalhos à lógica criativa revolucionária sugerida por Deleuze e Guattari. Podemos dizer, em última instância, que as propostas musicais de Cage não devem ser interpretadas, mas experimentadas. Ferneyhough está na mesma categoria revolucionária, notando a tensão dos músculos da garganta. Não há o menor interesse em representar sons, mas trabalhar com forças. Todos escapam da linguagem, da significância, para produzirem uma língua de intensidades.

Ainda vale comentar sobre as propostas de partitura como *script*, de Nicholas Cook, e o procedimento de anamorfose, trazido por Lucia D'Errico, duas ideias levantadas na revisão anterior. A primeira delas revela a insuficiência de uma mera interpretação que tem o fim nela mesma, fazendo frente a um regime significante. Ela ressalta a condição colaborativa que o texto carrega, destacando uma concepção de Deleuze e Guattari (2021, p.151) sobre a literatura menor: toda enunciação é sempre coletiva, uma vez que deve ser entendida em função de uma comunidade que dá condições para tal enunciado.¹⁴⁰ Já a anamorfose, de D'Errico, é notoriamente

¹⁴⁰ Convém aqui ressaltar que o coletivo que dá condições para um enunciado pode estar dado (atual), ou não (virtual).

fundada na produção da diferença, de simulacros. Há um processo extremamente deleuziano em jogo, que subverte a partitura e a interpretação. O performer “toca” o texto para frente, gerando novos enunciados deformados, e não para trás, o interpretando em busca de uma suposta verdade.¹⁴¹

Seria interessante terminar a segunda revisão do estatuto da partitura destacando quatro pontos trabalhados: (1) a partitura como forma atual de uma obra musical em sua virtualidade; (2) a partitura como um estrato, constituída de uma expressão e conteúdo, sempre em pressuposição recíproca; (3) os diferentes regimes de signo, que formalizam a expressão, e a relação destes com um estatuto tradicional da performance; (4) o procedimento de experimentação como uma desestratificação da partitura, deformando as formas de expressão, fazendo fugir os regimes de signos e produzindo novos enunciados. O próximo capítulo traz alguns exemplos práticos em relação ao que foi aqui discutido, mas resta ainda rever o estatuto do performer, trazendo à tona pontos que se articulam com o que foi debatido até então.

3.3. O performer

Nesta segunda revisão do estatuto do performer, é dada atenção a um ponto mencionado na revisão anterior: a mobilidade de um sujeito performer que não é mais estável. O paradigma barroco, proposto por Lucia D’Errico, bem descreve esse traço, tendo como fundamento a noção de um “eu” fragmentado, ou seja, um sujeito que não se estabiliza em uma função específica. No caso da performance musical, tal aspecto é salientado considerando o performer em infinitas variações. Por sua vez, o termo “operador” suscita a mesma ideia: a distribuição da atividade musical entre as diferentes facetas que o sujeito carrega, o que resulta em um performer cada vez mais comprometido e a necessidade de uma consciência de sua atividade.

¹⁴¹ Deixamos outro trabalho de Lucia D’Errico como exemplo, que bem ilustra o procedimento de anamorfose e a produção de simulacros, a partir da obra *Madonna il poco dolce* (1555), de Nicola Vicentino. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=351302> (ou QR Code).



Contudo, convém entender melhor o que se trata essa desestabilização, e em que medida ela propicia uma postura experimental. Também aparecem questões muito importantes do ponto de vista ético, já que o performer é agora redimensionado na atuação criativa. Se não existe “eu” estável, como pensar o próprio ato criativo? Pretende-se abordar as problemáticas levantadas com base nos escritos da pensadora Judith Butler, e em sequência trazendo a ideia de *corpo sem órgãos*, desenvolvida por Deleuze e Guattari, que sugere uma prática contínua de experimentação.

3.3.1. Eu, performer?

Investigar a condição do performer como tal é importante, pois implica na operação de reconhecimento do sujeito em um sistema de normas, e no caso em questão, de reconhecimento do performer dentro de um ou mais estatutos. Esta é uma operação bastante delicada, pois, seguindo a lógica de uma conduta de experimentação, que envolve correr riscos, subvertendo os estatutos, a própria noção de identidade fica comprometida. O conceito de operador coloca em xeque o lugar do performer tradicional, como um mero reproduzidor, e ao mesmo tempo dilui toda sua suposta estabilidade, abrindo um terreno para performance que nunca está dado, sempre necessita ser produzido. Tamanha incerteza nos faz perguntar até que ponto o perfil do performer dentro da tradição satisfaz o que aqui se quer. Disso a pergunta: eu, performer?

Judith Butler, em seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2021), explora toda uma problemática que envolve o entendimento ético do ser humano. O primeiro problema, e talvez o mais caro para pensarmos na atividade do performer musical – dentro dessa espécie de transposição do conteúdo filosófico de Butler – diz respeito à própria constituição de um “eu”. Não é possível encontrar um “eu” dissociado de um quadro moral e social que dá condição para seu surgimento. Assim, como diz Butler:

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração. [...] A razão disso é que o “eu” não tem uma história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas (BUTLER, 2021, p.18).

Já que não é possível separar totalmente o sujeito das normas que dão condição para o seu reconhecimento, no caso do performer pensaríamos de forma similar: o performer não está separado dos estatutos que dão um cenário para a sua existência. Mas, ao mesmo tempo, o sujeito (o performer) atua sobre esses quadros referenciais, de forma a ratificá-los ou expondo uma relação de crítica. Sobre isso, Butler (2021, p.19) afirma que uma compreensão crítica da posição do sujeito e seu reconhecimento vem de um desacordo entre o “eu” e as normas morais, indicando que tal operação (crítica) é o cerne da deliberação ética do sujeito.

Um desacordo entre o sujeito performer e os estatutos que lhe atravessam é a base do processo de crítica e experimentação, e convém lembrar o quão novo é o estudo desse fenômeno, dado que as pesquisas em performance são recentes (como mencionado no capítulo 1). De onde vem esse desacordo? O início do capítulo anterior já iniciou tal pergunta, defendendo que os estatutos não são *a priori* negativos, porém prejudicam a atividade do performer na medida em que eles distribuem premissas universais que impedem outras modalidades de existência. Mas ainda podemos agregar a essa ideia um aspecto importante que Butler frisa a respeito da universalidade:

[...] o problema não é com a universalidade como tal, mas com uma operação da universalidade que deixa de responder à particularidade cultural e não reformula a si mesma em resposta às condições sociais e culturais que inclui em seu escopo de aplicação (BUTLER, 2021, p.17).

Podemos entender o desacordo entre o performer e seus estatutos nesse sentido que Butler aponta. A partir da leitura de Adorno, a filósofa ressalta a violência nesse tipo de universalidade, que “[...] consiste em parte em sua indiferença para com as condições sociais sob as quais uma apropriação vital poderia se tornar possível” (BUTLER, 2021, p.17). Na medida em que os estatutos deixam de oferecer retorno às

condições e pretensões do performer, segue-se a violência como um processo de privação da liberdade, de disciplinamento dos corpos. Surge com isso a necessidade do desacordo, ou seja, a necessidade de submeter os estatutos a uma revisão crítica, seguindo a ideia de Adorno (2001, p.19 apud BUTLER, 2021, p.16).

A deliberação ética do sujeito, segundo Butler (2021, p.21), significa negociar de maneira crítica, vital e reflexiva com um quadro normativo que o produz em sua inteligibilidade. O performer num espaço de problematização, operando dissensos e divergências, requer essa postura. Com isso é essencial destacar novamente a relação entre a experimentação e crítica. E se a experimentação supõe uma crítica, a nível do sujeito isso significa pôr em questão seu próprio reconhecimento, questionar sobre sua categoria de performer.

Como adverte Butler (2021, p.36-37), há um risco nesse exercício, já que isso envolve “colocar em perigo a própria possibilidade de reconhecimento por parte dos outros”. O performer musical não é nenhuma categoria já dada de antemão, mas ela constitui um processo de reconhecimento que o outro faz deste. Logo, o horizonte normativo que condiciona as possibilidades de reconhecimento que o outro faz de mim, quando posto em crítica, ameaça a constituição do performer. A pergunta “eu, performer?” não é uma pergunta que se direciona apenas ao “eu”, mas ao “outro” (seja fisicamente presente ou como um processo de fantasia), uma vez que a existência deste último é necessária para a existência de um si mesmo.

Seguindo a linha foucaultiana da autora, há um regime de verdade que estabelece as balizas para o reconhecimento do performer. Questionar os limites desse regime é um ato motivado pelo desejo que o outro me reconheça nas minhas condições, segundo Butler. É uma luta própria contra as normas e o regime de verdade que estabelece minha ontologia (BUTLER, 2021, p.38). É uma luta que certamente envolve correr riscos.

É preciso ainda abordar a noção de liberdade dentro desse sistema. Butler recorda que, ao mesmo tempo que o sujeito delibera sobre um quadro moral, em uma luta contra as normas impostas atrás de uma liberdade, ele também está, paradoxalmente, restrito dentro de um campo de atuação. Diz Butler:

A norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. Se nessa luta a capacidade de ação, ou melhor, a liberdade, funciona de alguma maneira, é dentro de um campo facilitador e limitante de restrições. Essa ação ética não é totalmente determinada nem radicalmente livre (BUTLER, 2021, p.31).

Levando tal consideração para o âmbito que nos interessa, temos, na prática da experimentação, um sujeito performer que luta contra os estatutos que lhe são impostos como um regime de verdade, a ponto de colocar em questionamento sua própria condição. Luta essa por uma diferente “cosmologia” da performance, por um paradigma barroco, (ver 2.3.3) no qual o performer é mais autônomo e, por consequência, mais livre. Mas, ao mesmo tempo, essa luta só é possível “graças à persistência dessa condição primária de falta de liberdade” (BUTLER, 2021, p.31). Quer dizer que os estatutos pautam possibilidades e limites não apenas restringindo a prática musical, mas são o ponto de partida para uma experiência crítica do performer. A pergunta que dá título a esta pesquisa – O que pode um performer? – ganha outra nuance, e pode ser escrita de outra maneira, a partir da leitura anterior, influenciada por pensamentos foucaultianos: *o que pode um performer, dado os estatutos que dão condição a sua existência e determinam sua ontologia?*¹⁴²

Parece ser fundamental a ideia de que o performer, em uma postura de experimentação, esteja sempre em crítica em relação a sua própria constituição, em constante formação e transformação. É uma luta constante contra as estruturas de poder que, curiosamente, são as responsáveis por inaugurar o sujeito. Já se sabe dos riscos que envolvem tal atitude, o problema do reconhecimento enquanto performer. Falta ainda saber como construir esse espaço de experimentação. Em referência a Deleuze e Guattari, a questão é como construir um plano de imanência para o performer (ou essa nova figura que poderia não ser mais reconhecida como performer); um plano que escapa das formas pré-determinadas e desafia o juízo, do mesmo modo que na discussão da obra musical (ver 3.1). *O corpo sem órgãos*, trabalhado por Deleuze e Guattari, é bastante útil para avançarmos nessa discussão.

¹⁴² Butler (2021, p.38) apresenta um questionamento semelhante referindo aos estudos de Foucault: “quem eu posso ser, dado o regime de verdade que determina qual é minha ontologia?”.



Figura 5: Eu, performer?

3.3.2. Corpo sem órgãos

O termo *corpo sem órgãos* é enunciado pela primeira vez numa transmissão radiofônica de 1947, feita pelo dramaturgo francês Antonin Artaud. Em seu discurso, de nome *Para acabar com o julgamento de Deus*, Artaud defende uma remodelagem da percepção humana, que ele considerava praticamente subjugada pela religião e pela moral:

O homem é enfermo porque é malconstruído.
 Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o
 corroi mortalmente,
 deus
 e juntamente com deus
 os seus órgãos
 Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força

mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade (ARTAUD, 2019, p.203-204).

Deleuze e Guattari desenvolvem a fundo a questão do corpo sem órgãos ao longo de seus escritos. Um corpo sem órgãos seria um corpo no sentido de um plano de imanência, que desconhece funções, mas é constituído apenas por intensidades. Um corpo pleno, sinônimo de desejo. Se os órgãos nos levam à ideia de um organismo que produz, que trabalha em uma máquina social, um corpo sem órgãos significa uma antiprodução, já que há uma oposição ao organismo. Concorrentemente, há uma outra produção, ligada ao desejo, e com isso uma outra máquina, uma *máquina desejante*¹⁴³ que só funciona em desarranjos, avariada.

O corpo sem órgãos, o improdutivo, o inconsumível, serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar dele no movimento objetivo aparente que as reporta a ele (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.24).

O desejo aqui citado nos remete justamente a uma atividade de experimentação. A máquina desejante opera uma verdadeira revolução, no sentido que ela faz fugir toda uma organização imposta pela máquina social. Uma máquina desejante opera então *linhas de fuga*. Fugir não tem nada de passivo, trata-se de um delírio ativo, um escape dos eixos que desafia o juízo e a ordem estabelecida (DELEUZE e PARNET, 1998, p.53). Passar os muros que nos cercam. Mas não se deve remeter o desejo a um sujeito ou objeto, já que para Deleuze e Guattari o desejo não se associa a uma falta que alguém pode sentir. Distinção importante que se faz a respeito do desejo: não como um ideal de falta, como castração, típico da sociedade cristã; mas sim como processo produtivo e criativo, que desafia a todo instante as fronteiras do “eu” (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p.18).

¹⁴³ O termo *máquinas desejantes* é substituído por *máquinas abstratas* ao longo das obras de Deleuze e Guattari. A questão das máquinas é mais profunda do que se pretende aproveitar nessa discussão. Entretanto, é importante assinalar que toda a ontologia desenvolvida pelos filósofos parte da ideia de que o ser é um acoplamento de máquinas (máquinas biológicas, semióticas, sociais, políticas e outras).

Não há falta para o desejo, ele é pura produção – “o desejo é máquina” (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.43). Em outras palavras, citando Deleuze, “o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém já não procura ou já não apreende um objeto e tampouco se apreende como sujeito” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.72). E sobre a linha de fuga, operada pela máquina desejante:

Fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover. Antes de tudo porque há viagens à francesa, históricas demais, culturais e organizadas, onde as pessoas se contentam em transportar seu ‘eu’. Em seguida, porque as fugas podem ocorrer no mesmo lugar, em viagem imóvel (DELEUZE e PARNET, 1998, p.50-51).

Se há um corpo no qual o desejo se inscreve, ele é um corpo pleno sem órgãos. Reconhecer o desejo, como afirmam Deleuze e Guattari (2010a, p.176) é “precisamente recolocar em marcha a produção desejante sobre o corpo sem órgãos”. Com efeito, a primeira tarefa positiva da *esquizoanálise* – um conjunto de práticas experimentais fundadas a partir da filosofia de ambos pensadores – consiste em descobrir num sujeito quais são e como funcionam suas máquinas desejantes (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.426).

A esquizoanálise surge como uma micropolítica de experimentação que tem como princípio dar passagem às linhas de fuga operadas pelas máquinas desejantes, de forma a produzir rizomas com as multiplicidades da vida. “Faça rizoma, mas você não sabe com o que você pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p.36). Novamente, não é um exercício de interpretação, mas de experimentação. Contudo, é preciso desnudar o homem, como diz Artaud, para que ele consiga um corpo sem órgãos, “colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia” (ARTAUD, 2019, p.203), para que ele renasça mais livre, sem a organização que lhe impõe sofrimento.

Seguimos para dois pontos: primeiro, o corpo sem órgãos não é um conceito, mas uma prática (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p.12). Uma prática de dar fluxo ao desejo e funcionamento às máquinas desejantes. Ele nada tem a ver com um estado de transcendência que se atinge. Em segundo lugar, é necessário ressaltar que o corpo sem órgãos se opõe mais ao organismo do que aos órgãos em si. Por

organismo, entende-se o juízo de Deus, uma organização que retira dos órgãos todos os seus devires em função de uma moral. Assim, o corpo sem órgãos se queixa: “fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito” (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p.25).¹⁴⁴

Um corpo sem órgãos é, portanto, atravessado por intensidades. Ele não está organizado por um plano teológico (de organização). Não há sujeito, já que é um corpo pleno que se dá como plano de imanência. Como construir esse corpo? Ou melhor, como desfazer o organismo? Experimentação e prudência são os termos, segundo Deleuze e Guattari. Desfazer o organismo quer dizer abrir o corpo e explorar novas conexões, novos encontros. É um trabalho de movimento, de nomadismo, de dessubjetivação. Abrir mão do sujeito que nos fazem para entrar em um novo mundo que nos aliamos aos nossos devires. Ao mesmo tempo, prudência, guardando partes suficientes do organismo e de subjetividade para que estes possam se opor ao seu próprio sistema (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p.26).

Pouco foi dito em relação ao performer até então, mas já podemos vislumbrar uma segunda revisão de seu estatuto com base no corpo sem órgãos, trazendo também a questão ética do sujeito na leitura de Butler, para uma prática de experimentação. A primeira ideia seria situar a experimentação musical em um plano de imanência, algo que já foi apontado na revisão sobre obra musical, mas merece ser destacado para chegarmos à seguinte consideração a respeito do performer: se a prática da experimentação musical nos desloca a um plano de imanência, não é possível falar no corpo do performer em termos que não os de um corpo sem órgãos. Então o performer nada deve se referir ao corpo do sujeito, organizado demais. Ele é o próprio espaço de luta contra seu organismo, ou melhor, contra seu estatuto, podendo até partir do sujeito, mas se tornando outra coisa que jamais se coloca em termos de um “eu” definido.

Nesse estado, o performer se desvincula do sujeito, embora ainda seja importante guardar porções de subjetividade (prudência). O corpo do sujeito, organizado demais, precisa se abrir, e fazer funcionar as máquinas desejantes que operam as linhas de fuga do desejo. Fugir dos estatutos, em busca de novos modos

¹⁴⁴ Deleuze e Guattari (2011b, p.94) citam o organismo, a significância, a interpretação, a subjetivação e a sujeição como os principais estratos que nos aprisionam e nos separam de um plano de imanência.

de existência, e ao longo da fuga buscar novos encontros.¹⁴⁵ Podemos entender essa luta do performer no corpo sem órgãos como a própria deliberação ética do sujeito, apresentada por Butler. Nessa situação, o performer confronta o quadro referencial normativo que o reconhece como sujeito, fazendo escapar o regime de verdade que lhe dá reconhecimento.

Convém entender, ainda que minimamente, a segunda tarefa positiva da esquizoanálise. Se por um lado temos as máquinas sociais que impõem uma organização (estatutos), operando linhas de integração, temos por outro as máquinas desejanteres que operam as linhas de fuga em um corpo pleno sem órgãos. Uma está ligada a outra, uma vez que “não há máquinas desejanteres que existam fora das máquinas sociais que elas formam em grande escala; e também não há máquinas sociais sem as desejanteres que a povoam em pequena escala” (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.451).

Uma característica da segunda tarefa positiva da esquizoanálise – chamada de primeira tese, de um total de quatro – diz respeito ao tipo de investimento que o sujeito realiza, importante para se pensar no trabalho do performer: “todo investimento é social, e de qualquer maneira incide sobre um campo social histórico” (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.453). Não é difícil entender tal proposição, no caso da performance musical: o corpo institucional conservatorial, por exemplo, é habitado por indivíduos e suas máquinas desejanteres; estes, por sua vez, investem nesse *socius*.

Partindo desse aspecto, pretendemos destacar um ponto crucial sobre o exercício de experimentação do performer: operar linhas de fuga não significa abandonar radicalmente toda a conjuntura social, mas saber fazer fugir. Isso quer dizer que, em referência aos gestos revolucionários de Kafka, Cage e Ferneyhough, que introduzem irregularidades em uma normatividade literária e musical (ver 3.2.3) a questão é de saber investir dentro das máquinas sociais, as rearranjando. Não é se subordinar à máquina social, mas a fazer deslizar. Disso que toda fuga também é um investimento social (DELEUZE e GUATTARI, 2010a, p.452).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Vale mencionar a lembrança que Deleuze e Guattari (2010a, p.366) fazem à fala de George Jackson (1941-1971), ativista negro pertencente ao Partido dos Panteras Negras: “pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga buscarei uma arma!”

¹⁴⁶ Nem toda linha de fuga operada pela máquina desejanter é plenamente revolucionária. Podemos pensar esse aspecto no caso do surgimento de “tradições” e normatizações que resultam da quebra de paradigmas anteriores. Nesse sentido, é preciso ter bastante cuidado para não situar a experimentação na performance em termos burocráticos e centralizados. Deve-se sempre ressaltar a mobilidade, heterogeneidade e horizontalidade.

Assim o performer, no sentido de um corpo sem órgãos, é aquele que investe dentro dos estatutos, mas engajado em desarticulá-los, impedindo qualquer tipo de subordinação proveniente de uma tradição, fazendo fugir toda estratificação. O corpo sem órgãos é uma prática fundamental para a performance em seu caráter de experimentação, pois direciona o performer a um plano de imanência, composto de intensidades, campo fértil para o ato criativo que conecta heterogêneos, tece rizomas. É sobre a criação que ainda é preciso discutir, considerando a performance (e o performer) nesse terreno.

3.3.3. O ato de criação¹⁴⁷

Criação, para Deleuze e Guattari, sempre se relaciona a uma “torção”, no sentido de que aquilo que se apresenta como criado pouco se assemelha a um material primário – a criação como uma diferenciação. Deleuze comenta uma situação um tanto quanto curiosa para ilustrar seu trabalho como filósofo criador de conceitos, mas que bem funciona para pensar no ato de criação:

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer. (DELEUZE, 1992, p.14)

A criação remete a um ato de desconstrução que produz um “monstro”, uma diferença. Mais especificamente, faz fugir tudo aquilo que nos parece estar dado: “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.158). É importante destacar tal

¹⁴⁷ O título deste tópico faz menção a uma conferência proferida por Deleuze em 1987, na FEMIS (*Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son*), também intitulada *O ato de criação*.

especificidade do ato de criação para Deleuze e Guattari, para que esse termo não caia em uma forma de relativização. Toda criação se dá em um plano de consistência (imanência). Assim, toda criação inaugura um novo espaço, que faz a língua gaguejar ou que faz apelo a um povo que não existe.¹⁴⁸ Enfim, toda verdadeira criação consiste em um investimento revolucionário, e experimentação é condição *sine qua non* para a criação.

A ideia de experimentação na performance aqui defendida parte do pressuposto de um performer na categoria de criador. Uma primeira consequência disso é o deslocamento de um paradigma clássico. Não estamos mais em um terreno tradicional, no qual existem obras musicais que devem ser representadas. Agora, o performer atualiza (não mais instancia) uma obra de arte, no sentido em que faz emergir diferenças, divergências, dissensos. Mas com isso ele *cria* outra coisa, que já não pode ser remetida tão facilmente a uma obra anterior.

É evidente que tal postura desafia nossos sistemas de representação e identidade. Como dizer então que uma performance é de tal obra? Ainda que reconhecendo a complexidade que envolve esses questionamentos, é importante frisar que a experimentação busca problematizar justamente a preposição *de*, que marca uma relação de subordinação entre os termos – a pesquisa de D’Errico (2018) trata esse tema a partir da música escrita, indagando sobre o que dita a correspondência entre uma partitura e sua performance (performance *da* música escrita).

A performance como criação tensiona o espaço das conformidades, mas igualmente o campo da autoria, que também merece alguma consideração. Constatase que a referência da criação a um criador pode não ser tão precisa quanto gostaríamos. Seguindo uma linha deleuze-guattariana, uma criação jamais pode ser remetida a um sujeito. Na verdade, uma criação sempre remete a um coletivo. Como exemplo, Deleuze e Guattari (2021, p.150-151) defendem, no contexto de uma literatura menor, toda enunciação literária como coletiva, pois está em função das condições de uma comunidade, “mesmo se as condições objetivas dessa comunidade não estão ainda dadas no momento fora da enunciação literária” (DELEUZE e

¹⁴⁸ Deleuze e Guattari (2012b, p.173) se utilizam do pensamento de Paul Klee, que trata o povo como essencial ao artista, mas que, no entanto, este povo ainda não existe. Para os filósofos o artista moderno é uma espécie de artesão cósmico, que captura forças não visíveis, criando um espaço que não está dado de antemão.

GUATTARI, 2021, p.151). O artista, por mais solitário que seja, encontra um povo, mesmo que ainda inexistente, que condiciona sua criação.

O autor – ou, no caso que aqui nos interessa, o performer – se alia a outras pessoas, a ponto de que toda invenção, mesmo a mais dita individual, é de fato coletiva. Voltando à questão ética e o relato de si mesmo que se descobre implicado em um ambiente social e temporal, a ideia de criação também remete a esse ambiente. Há uma impessoalidade na criação, não por acaso reforçada por um aspecto fundamental que Deleuze e Guattari assinalam sobre a obra de arte: “ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010b, p.213).

Seria estranho pensar diferente disso, uma vez que dissolvemos qualquer ideia de sujeito fixado em um “eu”. Assim, a experimentação na performance musical se apoia em um ato criativo que está sempre ligado à coletividade, seja ela “individual” ou em casos de processos colaborativos mais explícitos.¹⁴⁹ Tudo isso envolve desfazer a subjetividade e os organismos, o que também representa uma luta contra a ordem as coisas e um risco do não reconhecimento. A performance como a defendemos aqui apresenta uma abordagem crítica nessa perspectiva.

O trabalho experimental de criação não é, contudo, sem consistência. É preciso, como sugerem Deleuze e Guattari, um gesto sóbrio. Operar um material que, por mais que limitado, conduza a um aparato de captura de forças (como o iídiche que Kafka utiliza, língua pobre, que resulta em uma língua de intensidades). Mas não se trata de cultuar uma suposta complexidade. Ao contrário, Deleuze e Guattari sempre destacam a simplicidade dos gestos, o que não contradiz sua sobriedade. É no pensamento de artistas como Paul Klee, por exemplo, que os filósofos se aliam:

Segundo Klee, é preciso uma linha pura e simples, associada a uma idéia de objeto, e nada mais, para "tornar visível", ou captar Cosmo: não se obtém nada, a não ser uma confusão, uma ruidosidade visual, se multiplicamos as linhas ou tomamos todo o objeto (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p.170-171).

¹⁴⁹ Convém citar, como exemplo, o *MusicExperiment21*, programa de pesquisa artística sediado no *Orpheus Instituut em Ghent*, na Bélgica. Desenvolvido entre 2013 e 2018, e fundado por Paulo de Assis, foi dedicado a investigar e avançar sobre novas práticas de performance da música ocidental, orientadas pelo caráter experimental em suas produções.

Corremos o risco de reintroduzir um paradigma o qual estamos tentando nos desvincular, por isso a noção de sobriedade necessita ser melhor exposta. Como relembra Blumer (2015) em seu artigo *A noção de sobriedade nos mil platôs*, Deleuze e Guattari não estão preocupados em pautar regras a partir do conceito de sobriedade, mas sim em abrir um campo de experimentação. Assim, a sobriedade funciona como um conceito que se relaciona ao conceito de prudência, em um *entre* a “prudência como regra”, que se atenta em preservar os contornos e o organismo, e a “prudência como arte”, que desbloqueia as intensidades da vida em um plano de imanência, “não mais implicada com a simples manutenção de sua organização” (BLUMER, 2015, p.154).

É precisamente na passagem entre essas duas vertentes da prudência que podemos pensar em gestos sóbrios, que experimentam “as intensidades que se desprendem no deslocamento da preocupação diária com uma vida orgânica, para se aventurar nos movimentos de uma vida não orgânica” (BLUMER, 2015, p.155). Também é nesse sentido que a sobriedade se associa a uma simplificação, já que se trata de reduzir os estratos, os organismos, para fazer passar apenas intensidades, ainda que com prudência – disso que uma experimentação articula sobriedade e prudência conjuntamente.

Deleuze e Guattari (2010b, p.214) ainda afirmam: “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho”. Tal sustentação da obra de arte está intimamente ligada a um plano de imanência, que desconhece sujeitos e tem sua consistência própria. Uma obra deve “ficar de pé” não por sua estrutura atual, já dissolvida, mas por suas virtualidades, suas capacidades intensivas. Portanto, os atos criativos são sóbrios pois capturam e levantam forças a partir de uma “involução criadora”, termo esse melhor esclarecido por Blumer:

Para os autores [Deleuze e Guattari], “toda experimentação é involutiva” porque suprime tudo o que impede de irromper no meio das coisas, de estabelecer vizinhanças com linhas que aumentam sua valência em um devir mútuo. Dissolver implica em perder os contornos dos sujeitos e das formas, tornando-se cada vez mais abstrato, menos orgânico e organizado (BLUMER, 2015, p.160).

Isso não deixa a questão menos difícil. Os gestos sóbrios e simples, porém revolucionários, são raros. Requerem imaginação e técnica – “pois só há imaginação na técnica” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p.171). Não naquela que disciplina corpos, produz enunciados idênticos e vazios, submete a diferença à semelhança, impõe juízo e valor às coisas. Mas naquela que desafia os limites, faz emergir a diferença, produz “monstros”. Com isso, terminamos este capítulo com uma fala de Deleuze (1999, p.13) sobre a arte, que muito nos ajuda a pensar a respeito do ato de criação na performance: “arte é aquilo que resiste”.

4. TERCEIRA REVISÃO – EXPERIMENTAÇÕES

As duas primeiras revisões funcionaram como ferramentas de exploração de conceitos que possam orientar uma prática de experimentação. Os estatutos que contornam a performance musical não apenas foram discutidos e questionados com base nesses conceitos, mas também expandidos. Assim, tratamos agora de alguns projetos artísticos experimentais que foram desenvolvidos durante essa pesquisa. Todo o arcabouço teórico, baseado nos escritos dos autores mencionados nos capítulos anteriores – em especial na filosofia de Deleuze e Guattari – aparece agora de um ponto de vista mais prático.

Porém, seria ingênuo não pensar nesta parte como também uma revisão. Embora carregando nuances distintas em relação aos capítulos anteriores, esta seção trabalha os estatutos da performance musical na própria prática artística. Lembremos do argumento de Assis a respeito da experimentação, apresentado no primeiro capítulo: ela não apenas pensa a performance, mas a realiza como um ato que remodela os discursos ontológicos. O campo da prática nos moldes aqui propostos traz à tona outras ideias que um estudo tão somente teórico é incapaz de proporcionar.

Apresentamos a seguir relatos de duas experiências de projetos e performances experimentais. É preciso esclarecer que todas as experimentações aqui relatadas, embora estejam em um estado mais cristalizado – no sentido de que há uma especificação de alguns procedimentos de criação – na verdade tratam-se de estados provisórios. Tais relatos ainda continuam sendo atravessados por novas ideias, novas perspectivas, de forma que variações estão sempre sendo produzidas, embarcadas em outras linhas de fuga. Por esse motivo, ressaltamos uma característica de *work-in-progress* e uma condição permanentemente aberta.

4.1. *Noches de Verano Porteño*

Noches de Verano Porteño é um projeto que trabalha mídias sonoras e visuais, e que tem como referência a obra *Verano Porteño* (1965), do compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992). O compositor foi responsável por uma autêntica revolução no gênero do tango, introduzindo inovações como a repetição de motivos melódicos, o constante uso da textura polifônica e progressões harmônicas características do jazz. Sua música, segundo ele próprio, reverberava como uma espécie de eco dos sons da cidade de Buenos Aires (AZZI e COLLIER, 2017, p.228).

Há, por outro lado, uma violência e resistência que contorna as origens do tango, que remonta ao início do século XX. A condição social que circundava os músicos (*tangueros*) e dançarinos (*milongueros*) refletia uma luta de classes na qual o gênero se funda. Os gestos dos bailarinos eram tidos como obscenos e a música era rejeitada pela alta sociedade (FERREYRA, 2020, p.42). O escritor Jorge Luis Borges (apud THOMPSON, 2005, p.3) irá dizer que o tango converte o ultraje em música, e em seu poema *El Tango* (BORGES, 1984, p.888-889), em uma espécie de historiografia do gênero, fará menção às brigas de punhal nas esquinas dos subúrbios de Buenos Aires, evento comum nos bailes de tango.

Tomamos esse traço (violência) como uma primeira camada perceptiva – o que chamamos aqui de *lente* – para imaginar performances experimentais de *Verano Porteño*. As lentes nos servem como ferramentas para trabalhar forças e intensidades que a obra (nos termos de Assis) possa produzir, a partir de constatações históricas, biográficas e analíticas. Em outras palavras, as lentes funcionam como um aparato de captura de forças, que se relacionam com o contexto da obra e a multiplicidade de materiais que a compõe (partituras, gravações, textos, mapas).

Várias lentes são formadas, cada qual partindo de uma percepção que se possa ter com a obra de Piazzolla. Não há prioridade ou hierarquia aqui, todas as lentes são misturadas, rearranjadas, de forma a experimentar possibilidades. Elencamos a seguir algumas delas, além da já citada anteriormente:

- O *esquema rítmico 3-3-2* – utilizado em algumas seções de *Verano Porteño*, onde o compasso quaternário é submetido a uma métrica acentuando a primeira, quarta e sétima colcheia;

- *Arrastre* – gesto que faz parte do idiomatismo do tango, presente nas obras de Piazzolla, sobretudo em *Verano Porteño*. Consiste em um movimento anacrústico ascendente que se apoia no primeiro ou terceiro tempo do compasso quaternário, e é geralmente entendido como um elemento rítmico;
- *Dimensão noturna* – Azzi e Collier (2017, p.134) relatam que Piazzolla escreveu *Verano Porteño* em uma noite;
- *Mímica* – *Verano Porteño* foi escrita para a peça de teatro *Melenita de oro*, de Alberto Rodríguez Muñoz. Na sua estreia, os músicos estavam dublando a performance (AZZI e COLLIER, 2017, p.134);
- *Estações* – tema que se desenvolve nos anos seguintes, quando Piazzolla escreve outras peças com títulos das outras estações do ano, compondo um ciclo conhecido como *Las Estaciones Porteñas*;
- *Judaísmo* – remete à convivência de Piazzolla com comunidades judaicas durante sua infância em Nova York;
- *Experimentação* – notamos em Piazzolla uma busca por novas sonoridades e formações instrumentais, exemplificada na inclusão do sintetizador, da bateria e da guitarra elétrica no seu *Octeto Electrónico* (1974-1977). Efeitos percussivos e gestos tradicionais do gênero se misturam com a imitação de sons de sirenes ou ruídos.

As lentes, ao mesmo tempo que capturam forças e devires, funcionam como “temas”, na medida em que orientam a produção da performance. Entretanto, nesse caso, não estamos mais restritos ao escopo de *Verano Porteño*, a lente como “tema” vai mais longe, selecionando ou criando materiais que não tenham nenhuma relação direta com *Verano Porteño*. Há uma espécie de inversão: não mais o estudo dos materiais primeiramente selecionados formando as lentes, mas as próprias lentes conduzindo a seleção (e produção) de outros materiais, mais distantes.

Ainda é possível trabalhar as lentes sobrepondo-as. Cada lente, quando misturada com outra(s), produz novas percepções, que já se distanciam ainda mais de *Verano Porteño*, mas continuam sendo importantes para o nosso projeto. Vale citar, como exemplo, a sobreposição entre a violência e o judaísmo, que pode nos

conduzir ao “tema” da diáspora judaica.¹⁵⁰ Para ilustrar melhor o processo, partiremos da produção de um vídeo de *Noches de Verano Porteño*, feito durante o ano de 2021, mostrando quais materiais sonoros e visuais foram escolhidos a partir de certas lentes:¹⁵¹

- *Violência + Judaísmo* – representações do holocausto e fotos do campo de concentração de Auschwitz;
- *Arrastre* – o quadro *Juno* (1983), do pintor alemão Gerhard Richter (n. 1932);
- *Estações* – gravações do *Concerto para violino RV 315 ‘Verão’*, de Antonio Vivaldi;
- *Experimentação* – trechos do discurso teatral radiofônico *Para acabar com o julgamento de Deus* (1947), do dramaturgo francês Antonin Artaud.

A partir da ideia de lentes, as possibilidades de rotas são infinitas, já que parte da produção de rizomas e conexões variadas. Esse tipo de procedimento muito se aproxima da metodologia experimental proposta por Paulo de Assis (2018, p.110), que é organizada em três passos: (1) *arqueologia* – reunião, identificação e seleção de diversos materiais que permeiam certa obra; (2) *genealogia* – pesquisa historiográfica, analítica e comparativa; (3) *problematização* – apresentação de novas configurações através de múltiplas disposições dos materiais confrontados. Assis explica sua metodologia nos seguintes termos:

Primeiro, os inúmeros vestígios materiais e coisas são *arqueologicamente* identificados e recuperados para uma análise mais aprofundada; segundo, as relações e os conectores que eles mantêm entre si, bem como sua transmissão ao longo do tempo, são estudados em termos de uma *genealogia*, revelando singularidades (ou seja, pontos específicos de alta energia ou concentração de forças); e, finalmente, seleções específicas de coisas são reunidas como arranjos ou, na linguagem deleuziana, como

¹⁵⁰ A junção da violência com o judaísmo não necessariamente determina o “tema” da diáspora judaica, é apenas uma possibilidade.

¹⁵¹ Vídeo disponível em: <https://youtu.be/l57D8eqnieM> (ou QR Code).



"agenciamentos maquínicos concretos" (Deleuze e Guattari 1987, 555) que as *problematizam* novamente (ASSIS, 2018, p.110, tradução nossa).^{152 153}

Trazendo para o escopo das lentes, há uma primeira seleção de materiais (arqueologia) que, através dos seus estudos (genealogia), determinam algumas delas – como textos e poemas que retratam a história do tango e estabelecem uma lente da violência. Ao mesmo tempo, as lentes atuam selecionando novos materiais que são arranjados e utilizados na produção das performances (problematização). Convém reforçar que os passos mencionados acima não são imaginados de forma definitiva, mas existe um constante retorno no fluxo do trabalho experimental, já que cada contato com *Verano Porteño* produz diferentes atualizações, que podem ou não serem aproveitadas em certas ocasiões.

Sobre a terceira etapa (problematização) é necessária uma importante consideração. Na utilização das lentes como “tema” para seleção de diferentes materiais, são trabalhados outros procedimentos, em especial a anamorfose (mostrada no capítulo 2). O interesse em operar a anamorfose aqui se deve a uma relação demasiada representativa entre a lente (como “tema”) e os próprios materiais que são selecionados a partir dela. É preciso ainda “borrar” as lentes, introduzir deformações no visual e sonoro, produzindo conexões que funcionem numa ótica deleuziana, no nível da *sensação*. Pouco nos interessa o sentido ou a função primária dos objetos, mas suas características expressivas.

Com isso, pretende-se dar espaço para diferenciações, simulacros, desconstruções de sentido. É interessante notar a proximidade dessa etapa com o processo de experimentação, pois cada tipo de borramento, contaminação, colagem ou sobreposição é imprevisível. Nada está dado de antemão, e para isso é vital abandonar algum tipo de juízo anterior sobre o material. Sua proveniência, sua forma, seu tema, nada disso é importante nessa etapa, pois as operações visuais e sonoras

¹⁵² “First, the innumerable material traces and things are *archaeologically* identified and retrieved for further consideration; second, the relations and connectors they entertain with one another, as well as their transmission over time, are studied in terms of a *genealogy*, disclosing singularities (i.e., particular points of high energy or concentration of forces); and, finally, specific selections of things are brought together as arrangements, or, in Deleuzian language, as “concrete machinic assemblages” (Deleuze and Guattari 1987, 555) that *problematise* them anew”.

¹⁵³ Podemos compreender os agenciamentos maquínicos concretos, segundo a filosofia de Deleuze e Guattari, como o processo de estratificação de componentes de expressão e conteúdo, que vão ocupar uma fixação material.

modificam completamente o material, a ponto de que ele se torna outra coisa. Em referência à Deleuze e Guattari, trata-se de enunciar primeiro (ver 3.2.3), ou seja, não pré-conceber os enunciados, mas sim experimentar novos enunciados, novas modalidades – seja a partir da utilização de efeitos visuais, *plugins*, filtros, ou na manipulação temporal e geométrica dos materiais.

Com isso, comentamos brevemente sobre a própria apresentação das produções de *Noches de Verano Porteño*. Lucia D’Errico trabalha uma questão similar a partir do que ela chama de *modos de exposição*, e salienta um ponto crucial ao lidar com estratégias de apresentação dos objetos artísticos: “[...] a autonomia estética dessa atividade é menos relevante que sua constituição como crítica” (D’ERRICO, 2018, p.133, tradução nossa).¹⁵⁴ Tal consideração guia a maneira na qual operamos com os materiais e os apresentamos. Ao expor diferentes sons e imagens, pretendemos problematizá-los, através dos procedimentos antes mencionados. A experiência da performance em questão busca produzir dissensos, tal como um performer emancipado (ver 2.3.3).

Contudo, imaginamos que ainda seja necessária uma espécie de exposição inicial de alguns materiais que pudessem dar referências à problematização, ou seja, elementos mais representativos. D’Errico (2018, p.129, tradução nossa) cita esse aspecto, lembrando que “como o ‘organismo’ de Deleuze e Guattari, a representação nunca pode ser totalmente negada: é preciso manter pequenas porções, e experimentar o deslocamento de sua fronteira”.¹⁵⁵ Logo, julgamos conveniente estabelecer um ambiente para depois problematizá-lo (ou vice-versa). D’Errico dá diversos exemplos nesse sentido, os quais também tomamos partido, sendo desde a performance integral da obra primária antes ou após a performance divergente, até a utilização de notas de programa ou uma exposição oral acerca do projeto.

Por fim, *Noches de Verano Porteño* é fruto das leituras e discussões que contornam esta dissertação. É primordial o papel criativo do performer, que é quem realmente deve articular os materiais em uma postura crítica, operando tensões, fusões, oposições, contrapontos, e tantas outras relações. É fundamental que o performer esteja ciente das possibilidades que o cerca, mas isso também traz desafios

¹⁵⁴ “[...] the aesthetic autonomy of this activity is less relevant than its constitution as critique”.

¹⁵⁵ “Like the ‘organism’ of Deleuze and Guattari, representation can never be fully denied: one has to keep small portions of it, and experiment with the displacement of its boundary”.

e inconsistências. O ato criativo requer, como dito no capítulo anterior, gestos sóbrios. De qualquer modo, é necessário que se esteja sempre experimentando.

4.2. *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie*

Trata-se de um processo colaborativo com o performer, compositor e pesquisador Artur Miranda Azzi. *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie*, obra composta por Artur no ano de 2020, foi projetada para ser performada por um violonista, e apresenta elementos que questionam as normatizações técnicas e corporais da performance com o violão, bem como os procedimentos de escrita composicional. Aqui, as funções do performer se diferem daquelas delimitadas por um estatuto tradicional, não apenas pelo processo colaborativo, mas também pela operacionalidade que a performance sugere.¹⁵⁶

Apesar de ter sido uma performance inicialmente proposta como abertura para uma reelaboração da peça teatral *Mann ist Mann*, de Bertold Brecht, através do contato com Artur foram propostas algumas derivações, que pudessem evidenciar e contribuir com alguns dos pensamentos expostos nos capítulos anteriores desta pesquisa. De início, a própria noção de obra musical cristalizada é desafiada, uma vez que *Méditation* apresenta uma natureza predominantemente instável, seja pela sua escrita não convencional ou pelo alto grau de contingência que a performance carrega.

O título da obra faz referência ao livro *Mil Platôs* (2012c), de Deleuze e Guattari, no qual os filósofos desenvolvem o conceito de *máquina de guerra*. No capítulo *Tratado de Nomadologia: a Máquina de Guerra*, Deleuze e Guattari fazem menção ao estilo de vida dos nômades – como sujeitos sem destino, que não se fixam, que sempre estão em novos lugares – e a invenção da máquina de guerra, atravessada por linhas de fuga e devires. Haveria, nessas condições, o que Deleuze e Guattari chamam de espaço liso, no qual a trajetória nunca estaria dada de antemão. Do lado

¹⁵⁶ Compartilhamos a gravação de um concerto realizado em 2023, no qual *Méditation* foi performada: <https://youtu.be/9kvpDyUVca0> (ou QR Code; a partir de 10'20").



oposto, estaria o *aparelho de Estado*, estriando e segmentarizando os espaços, transformando uma máquina de guerra em instituições de exército. Enquanto a máquina de guerra dos nômades está sempre à procura de novas conexões, o aparelho de Estado funciona capturando as multiplicidades e as distribuindo sob uma lógica própria.

Acrescentando ao mote que o título traz, um dos eixos das questões conceituais que a obra carrega é apontado por Deleuze e Guattari no capítulo introdutório de *Mil Platôs*, ao diferenciarem uma escrita arborescente de uma escrita rizomática. Esta primeira, sedentária, sempre se submete a uma centralidade, procedendo por imitações e segmentaridades. Esta seria a escrita da realidade dominante do pensamento ocidental, que impõe modelos, reproduções e hierarquia entre as formas. Já a escrita rizomática, nômade, “[...] esposa uma máquina de guerra e linhas de fuga, abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentariedade, o aparelho de Estado” (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p.47).

Entendidas as principais referências deleuze-guattarianas, é possível destacar alguns aspectos da obra em questão. Em primeiro lugar, o processo de composição buscou romper com um estatuto tradicional da partitura, propondo uma escrita que não fosse essencialmente prescritiva, mas explicitasse uma abertura dos materiais e da lógica interna destes. Partindo da ideia de Marcel Duchamp – que enviou como presente a sua irmã que havia se casado uma série de instruções para montar um *ready-made*¹⁵⁷ – foi produzida uma partitura instrucional, em forma de texto em língua portuguesa, indicando ao performer sua atuação.

A partitura, aqui, apresenta características de um *script*, como proposto por Cook. Há uma roteirização das seções, mas compete ao performer a realização e atualização destas, em termos de como elas serão articuladas e quais serão suas durações. A imprevisibilidade dos eventos sonoros afasta qualquer ideia de uma partitura que os represente; não há notas, nem outro símbolo abstrato que remeta a um regime de signos tradicional. Dessa forma, a interpretação, na lógica da *Texttreue*

¹⁵⁷ Estamos referindo a um fato ocorrido em 1919, quando Duchamp presenteou sua Suzanne Duchamp, que havia se casado com o artista Jean Crotti, enviando de Buenos Aires até Paris instruções para que ela montasse um *ready-made*. As instruções convidavam sua irmã a pendurar um livro de geometria na varanda: “o vento tinha de percorrer o livro, escolher os seus próprios problemas, virar e rasgar as páginas [...] Divertia-me trazer a ideia de feliz e infeliz para os ready-mades, e depois a chuva, o vento, as páginas a voar, era uma ideia divertida” (CABANNE, 1971, p.61, tradução nossa). [“the wind had to go through the book, choose its own problems, turn and tear out the pages. [...] It amused me to bring the idea of happy and unhappy into readymades, and then the rain, the wind, the pages flying, it was an amusing idea”].

(fidelidade ao texto), é subvertida pela abertura que o texto suscita. Tem-se também uma desestratificação da partitura, que produz novos enunciados que quebram com a normatividade música tradicional.

Não somente o texto é trabalhado como uma subversão dos estatutos tradicionais, mas todo o gestual sugerido durante a performance da obra confronta com os hábitos já pré-estabelecidos em um estatuto do performer violonista. Com o violão colocado no colo, virado para cima, são operadas ações com um lápis e um *slide*. Tal manuseio se difere completamente dos parâmetros do modo de funcionamento do instrumento, como convencionalmente o tomamos. Durante as três seções, o lápis, o *slide* e gestos percussivos são trabalhados de maneiras distintas, produzindo sonoridades baseadas em ruídos e ressonâncias de densidades variáveis, bem como efeitos de filtragem e transformações sonoras.

O performer também se desestratifica, se desorganiza e produz um corpo sem órgãos. É preciso se desconstruir, na medida em que sua técnica, resultado de anos de aprimoramento, é completamente ineficaz aqui. A esse tipo de contexto, D'Errico (2018, p.143-144) dá o nome de “amadorismo provocado”, e ressalta um aspecto importante, que coloca o performer em condição de inventor: “ele ou ela inventa sua própria gramática novamente, inaugurando novos idiomas e significados, em vez de ser um decifrador de significados já presentes” (D'ERRICO, 2018, p.144).¹⁵⁸

Outro elemento é incorporado à performance, de modo a explicitar e potencializar os aspectos conceituais que perpassam a obra: juntamente às ações do performer, são exibidas em uma tela fragmentos de videoaulas e *masterclasses* de violão clássico, cujos objetivos pedagógicos diferem radicalmente da proposta performática sendo realizada. Se os trechos dos vídeos exibidos transmitem formas de tocar legitimadas pelos estatutos tradicionais, o performer produz uma tensão, interrogando o disciplinamento dos corpos das instituições de ensino.

A partir desse elemento visual, foi pensada a elaboração de um módulo programado em *Python* e utilizando a ferramenta *TouchDesigner*. Tal módulo trabalha captando o gestual da mão direita do performer – a partir de uma *webcam* – e introduzindo ruídos e efeitos nos vídeos exibidos. Gestos específicos, como levantar algum dedo ou abrir toda a mão, resultam em algum evento relacionado à projeção, como o escurecimento da tela, a seleção de filtros específicos ou a troca de vídeos. A

¹⁵⁸ “he or she invents his or her own grammar anew, inaugurating new idioms and significations, instead of being a decipherer of already present significations”.

câmera ainda grava vários *samples* da performance ao vivo, e esses fragmentos aparecem aleatoriamente em meio aos vídeos de aulas e *masterclasses*, funcionando como uma espécie de interferência.

Finalmente, é possível perceber que *Méditation* se relaciona com a prática de experimentação em muitas frentes, contestando os vários estatutos tradicionais da performance musical. Os aspectos que atravessam a obra em seu nível conceitual atuam tanto na etapa de composição, em virtude da materialidade que a compõe (partitura instrucional), quanto na operacionalidade da performance que é sugerida (uso de objetos, gestualidade não estratificada e não normatizada, criação de algoritmos). Fica claro, aqui, que o performer pode muito mais do que é oferecido pelas formas majoritárias pré-estabelecidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, neste trabalho, trazer à tona algumas discussões que são caras para o meio da performance musical, e que vêm sendo cada vez mais abordadas em diversas pesquisas. Tomando o tema da experimentação como central, propomos a revisão daquilo que chamamos de estatutos da performance. Cada estatuto aqui examinado (obra musical, partitura e performer), funcionando como um quadro normativo referencial para a performance, possui características próprias, mas estas inevitavelmente se articulam nos mais variados contextos da atividade, produzindo pontos de conflito ou conformidade. As três revisões realizadas – as duas primeiras mais teóricas e a terceira de teor mais prático – puderam constatar esse aspecto.

No primeiro capítulo, procuramos situar a experimentação tanto de um ponto de vista filosófico como também em uma perspectiva etimológica, e através dos principais autores que pesquisam acerca do assunto na musicologia. Introduzindo o pensamento de Deleuze e Guattari em uma leitura de Espinosa, demos destaque à pergunta “o que pode um performer?” recorrendo ao questionamento espinosista “o que pode um corpo?”, e localizando a experimentação deleuze-guattariana como uma luta contra as formas de vida majoritárias. Em seguida, com as argumentações de Bondía e Castro, reivindicamos a experimentação como experiência e vivência, uma atividade que se dá em um ambiente criativo fundado em questões, que admite correr riscos. Mostramos, além disso, como as pesquisas em performance musical vêm defendendo uma nova categoria marcada pela experimentação e pelo questionamento dos discursos ontológicos tradicionais, a exemplo dos trabalhos de Paulo de Assis e Lucia D’Errico.

O segundo capítulo, já no formato de revisão dos estatutos, se restringiu a autores que atuam diretamente no campo da música e da performance musical. Com isso, a partir de David Davies, Lydia Goehr, Nicholas Cook, Christopher Small, Paulo de Assis e Lucia D’Errico, foi possível traçar elementos fundamentais que contornam a tradição da performance, como, por exemplo, a abordagem de um paradigma clássico (performances *de* obras), a *Werktreue* (fidelidade à obra) e *Texttreue* (fidelidade ao texto), o performer como “espelho” e a ideologia da interpretação. Também demos destaque para alguns movimentos de pesquisa e prática que tensionam tais estatutos tradicionais, a saber: pensar música enquanto performance,

a noção de obra (conglomerado de coisas historicamente construído), a partitura como *script*, a anamorfose como operação experimental, o performer emancipado como operador e o paradigma barroco.

O terceiro capítulo (segunda revisão) apostou em uma investigação mais transversal, articulando conceitos importantes da filosofia de Deleuze e Guattari – bem como de pensadores próximos a essa corrente, como Michael Gallope e Judith Butler – para propor uma prática de experimentação. Assim, tentamos expandir os horizontes dos estatutos da performance musical, nos valendo de uma imagem do pensamento que direcionasse à diferença, ao múltiplo e às intensidades e devires. Vale frisar o entendimento da obra de arte como bloco de sensações, da partitura como um estrato duplamente articulado por uma expressão e conteúdo, operada por um regime de signos, e da questão ética que permeia o performer, em constante luta contra um regime de verdade que o organiza e o impõe limites. Toda a questão da experimentação, seguindo a linha deleuze-guattariana, consiste em construir um plano de imanência, explodindo os estratos, deformando as formas, produzindo um corpo sem órgãos, criando “monstros”.

Já o quarto e último capítulo (terceira revisão) investiu em um tratamento e expansão dos estatutos por uma perspectiva prática. A partir do relato de dois de projetos de performances experimentais – *Noches de Verano Porteño* e *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie* – podemos esclarecer alguns conceitos e pensar algumas possibilidades de experimentação. A proposta de *Noches de Verano Porteño*, com o procedimento das lentes como ferramentas de captura de forças que conduzem a “temas”, nos aproxima de uma metodologia experimental nos moldes defendidos por Paulo de Assis. Ainda a anamorfose, através do “borramento” das lentes, trabalha um jogo tipicamente deleuziano, de produção de simulacros. Já *Méditation, faite à la lecture du traité de nomadologie* evidencia os resultados de processos colaborativos, além de que explicita toda uma crítica que provém do terreno da experimentação, seja partindo dos procedimentos composicionais fundamentados na filosofia de Deleuze e Guattari, seja partindo da proposta de uma performance que sugere abordagens distintas àquelas normatizadas pelos estatutos tradicionais.

É interessante notar algumas portas que se abriram nesse desfecho. Consideramos a mais importante delas a percepção de que música e experimentação não estão de maneira nenhuma afastadas uma da outra, mas é preciso que esta prática se faça mais presente no nosso cotidiano. Se for possível alguma resposta

para a pergunta que dá título à pesquisa – o que pode um performer? – ela seria: um performer pode muito mais do que nos fazem crer. A performance é um campo extremamente fértil para atividades criativas, colaborações com outros sujeitos e interseções com outras artes, independente do contexto ou do repertório. Não pretendemos inaugurar uma nova corrente de trabalho, e sim reivindicar coisas que nos são caras desde o primeiro momento em que nos engajamos na arte, mas que de alguma forma esquecemos: a imaginação, a crítica, a liberdade.

O reposicionamento do performer como um agente também criativo, trabalhando em um ambiente que se quer transversal, revela imensas potencialidades. Ao mesmo tempo, a expansão dos estatutos da performance musical traz desafios que merecem atenção. Primeiramente, cabe pensar como uma pedagogia da performance pode tratar e desenvolver uma prática experimental, não sendo mais limitada aos modelos conservatoriais dos séculos passados. Em segundo lugar, como as pesquisas artísticas nos ambientes acadêmicos universitários podem articular positivamente ciência e arte, dando vazão para trabalhos inovadores e que aproximam várias camadas da sociedade. Por fim, como derivação dos dois primeiros pontos, é preciso enfrentar questões sociais e logísticas que, para o bem ou para o mal, influenciam a práxis da performance: o mundo globalizado, as novas tecnologias, o mercado do audiovisual e as práticas de sustentabilidade.

É impossível – e em certa medida, indesejável – dar um ponto final às discussões que foram trazidas. A prática-pesquisa da performance musical levanta questões essenciais, contudo reconhecemos que muitas delas não puderam ser respondidas de maneira definitiva. Por esse ponto de vista, esperamos que este trabalho não seja apenas absorvido pelos leitores, mas que ele também estimule pensamentos divergentes. Acreditamos que é em um caminho pautado por debates honestos e produtivos que podemos nos tornar melhores artistas e pesquisadores em uma coletividade.

É em referência ao poema que inaugura o primeiro capítulo dessa pesquisa que terminamos: Pisquemos...

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Religião e Repressão**. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Organização, tradução e notas de Claudio Willer. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2018.

AZZI, María Susana; COLLIER, Simon. **Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla**. San Francisco: Astor & Lenox, 2017.

BERNAL, César C. O Conceito de Modos em Spinoza. **Revista Conatus - Filosofia de Spinoza**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 11–16, 2008. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/conatus/article/view/1668>. Acesso em: 07 fev. 2022.

BLUMER, Diogo G. A noção de sobriedade nos mil platôs. *In*: CARVALHO, Marcelo; FORNAZARI, Sandro K.; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Filosofias da Diferença**. Coleção XVI Encontro ANPOF: ANPOF, 2015. p. 148-164.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência [tradução de João Wanderley Geraldi]. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. DOI: 10.1590/S1413-24782002000100003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/>. Acesso em: 08 set. 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas, 1923-1972**. Edição de Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CABANNE, Pierre. **Dialogues with Marcel Duchamp**. Boston: Da Capo Press, 1971.

CAGE, John. **Radio Music**. New York: Edition Peters, 1956. 1 partitura.

CAGE, John. **Fontana Mix**. New York: Edition Peters, 1958. 1 partitura.

CAMPOLINA, Eduardo. **A técnica e os processos criativos no século XX: Entre as artes visuais e a música**. 2013. 306 p. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CASTRO, Manuel A. de. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CASTRO, Manuel A. de. "Crítica, 5". In: CASTRO, Manuel A. de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. [Internet], 2020. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Cr%C3%ADtica>. Acesso em: 02 out. 2022.

CASTRO, Manuel A. de. "Poésis, 16". In: CASTRO, Manuel A. de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. [Internet], 2022. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Po%C3%ADesis>. Acesso em: 15 mar. 2022.

CAZNOK, Yara B. **Música: entre o audível e visível**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CERQUEIRA, Daniel L.; ZORZAL, Ricieri C.; ÁVILA, Guilherme A. de. Considerações sobre a aprendizagem da performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, jul./dez. 2012. DOI: 10.1590/S1517-75992012000200010. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_full.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performances. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, jul./dez. 2006. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_full.pdf. Acesso em: 22 mar. 2022.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: Music as performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

DAVIES, David. **Philosophy of the Performing Arts**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra proferida em Paris, 1987, transcrita e publicada na Folha de São Paulo, tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. 12 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault: o poder.** São Paulo: Filosófica Politeia, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** 3 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol.2.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol.3.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol.4.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol.5.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

D'ERRICO, Lucia. **Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance.** Leuven: Leuven University Press, 2018.

DOMENICI, Catarina. A ideologia da 'interpretação' e da 'performance': Uma resposta à proposta de Frank Kuehn. *In: XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA.* 23., 2013, Natal.

Anais eletrônicos [...] Natal: UFRN, 2013. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2247/public/2247-7043-1-PB.pdf. Acesso em: 15 jan. 2021.

DONATO, Davi. Propostas de ruptura em Pierre Schaeffer e John Cage. *In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA.* 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos [...]** Belo Horizonte: UEMG, 2016. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4013/public/4013-14398-1-PB.pdf. Acesso em: 22 jan. 2022.

DUCHAMP, Marcel. **The essential writings of Marcel Duchamp.** London: Thames and Hudson, 1975.

FERREYRA, Sebastián Miguel Barroso. **Identidad Estilística de Astor Piazzolla: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

GALLOPE, Michael. Is There a Deleuzian Musical Work? **Perspectives of New Music**, [S. l.], v. 46, n. 2, p. 93-129, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25652390>. Acesso em: 23 mar. 2022.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GONÇALVES, Martim. O Autor e a Obra. In: STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Um Contributo para a Revisão Estética da Arte dos Sons. Covilhã: Lusosofia Press, 2011.

KUEHN, Frank M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p. 7-20, jul./dez. 2012. DOI: 10.1590/S1517-75992012000200002. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_full.pdf. Acesso em: 17 dez. 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, 30 jun. 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7127. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>. Acesso em: 25 out. 2021.

PEREIRA, Viviane. As Didascálias Fora do Teatro: um exercício de teatralidade de Eugène Ionesco. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 331-351, maio/ago. 2016. DOI: 10.1590/2237-266052382. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/52382>. Acesso em: 22 jan. 2022.

RANCIÈRE, Jacques; PANAGIA, Davide. Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière. **Diacritics**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 113-126, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1566474>. Acesso em: 8 set. 2021.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral – 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SCHOENBERG, Arnold; STEIN, Leonard (ed.). **Style and Idea**: Selected Writings. 60th Anniversary Edition. Berkeley: University of California Press, 2010.

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

STRAVINSKY, Igor. **An Autobiography**. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

THOMPSON, Robert Ferris. **Tango**: The Art History of Love. New York: Pantheon Books, 2005.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. IFCH – UNICAMP (digitação e disponibilização eletrônica). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.