

Carla Jean Seibert

A PERFORMANCE MUSICAL COMO
INTERAÇÃO:
DIALOGISMO, SIGNIFICADOS E SUCESSO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Oíliam José Lanna, UFMG

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu marido e meus filhos – Paulo, Arthur e Leola – que possibilitaram o meu projeto de mestrado com seu apoio estrutural e moral. Também agradeço aos meus pais e irmãos – Lytle, Mary, Lytle Jr., e Amy – que sempre me apoiaram em meus projetos. Sei que posso contar com o amor incondicional destes meus parentes mais próximos.

Agradeço ao professor Oiliam Lanna pela orientação dedicada, exigente, e ao mesmo tempo sensível, equilibrada com a confiança na direção escolhida por mim no desenvolvimento das minhas ideias. Ao meu professor Maurício Veloso pelo cuidado de me ensinar como pessoa em primeiro lugar e, depois, de me ensinar a música e o piano. Aos membros da banca de defesa, Ângelo Nonato Cardoso e Carlos Henrique Costa, pela leitura responsável e responsiva da dissertação.

Agradeço às mentoras da minha vida que me deram lições em ouvir atentamente a voz do outro e a minha própria voz: pianistas Mary Ann Colonna-Neff (*in memoriam*) e Sylvia W. Strong, e doutora Laura Nicoletta Padovani.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo apoio financeiro.

Agradeço aos inúmeros parentes, amigos, educadores e alunos cujas vozes contribuem para minha compreensão crescente de mim mesma e do mundo.

RESUMO

Como uma performance musical comunica? O que comunica? Como se define uma performance musical bem sucedida? A presente dissertação pretende discutir e buscar respostas a estas questões fundamentais sobre a performance musical da perspectiva de que a performance é essencialmente uma interação social. Para este fim, se elabora uma descrição teórica da performance musical a partir do conceito de dialogismo, ideia centralizadora dos textos do filósofo Mikhail Bakhtin. O estudo do dialogismo dos discursos verbais e não verbais elucida as maneiras pelas quais uma performance musical comunica. Contextualizada nas pesquisas sobre dialogismo e performance musical, a descrição da performance musical como comunicação se articula com aportes de musicólogos, antropólogos, músicos-intérpretes e compositores através de documentação indireta. Consideram-se as relações do ser indivíduo com o *outro* e as interações em rituais e performances para iluminar os possíveis sentidos da performance musical. Sugere-se um conceito de performance musical bem sucedida baseado na visão dialógica da comunicação artística. Reflexões finais sobre a “orquestração” do diálogo em performance musical concluem o texto.

Palavras-chave: performance, interação, dialogismo

ABSTRACT

How does music performance communicate? What does it communicate? How does one define a successful music performance? The present thesis aims to discuss and search for answers to these fundamental questions about music performance from the perspective that performance is essentially a social interaction. For this purpose, a theoretical description of music performance is presented based on the concept of dialogism, the unifying idea of the writings of philosopher Mikhail Bakhtin. The study of the dialogism of verbal and non-verbal discourses elucidates the ways in which music performance communicates. Contextualized in the research on dialogism and music performance, the description of music performance as communication is made to dialogue with the contributions of musicologists, anthropologists, performers and composers through indirect documentation. The relations of the individual with the *other* and the interactions in rituals and performances are considered in order to shed light on the possible meanings of music performance. A concept of success in music performance is suggested based on the dialogical view of artistic communication. Final reflections on the “orchestration” of dialogue in music performance conclude the thesis.

Keywords: performance, interaction, dialogism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Um modelo aproximado da enunciação	36
Figura 2 -	Um modelo aproximado da comunicação da obra	37
Figura 3 -	Modelo aproximado da comunicação da performance musical a partir de uma composição pré-existente	39
Figura 4 -	Os caminhos de Bakhtin e Seibert para a elucidação do dialogismo do discurso musical	68
Figura 5 -	O caminho de Bateson e Small para elucidar os significados do fazer musical (<i>musicking</i>)	69

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	REVISÃO DE LITERATURA	13
3	DIALOGISMO NO DISCURSO VERBAL E ALÉM: COMO UMA PERFORMANCE MUSICAL COMUNICA	19
3.1	Uma teoria do enunciado	20
3.1.1	<i>O estudo das linguagens do ponto de vista do enunciado</i>	20
3.1.2	<i>Características do enunciado</i>	28
3.1.2.1	<i>A participação ativa do locutor e do ouvinte</i>	29
3.1.2.2	<i>Um elo na cadeia de comunicação</i>	30
3.1.3	<i>Modelos aproximados de comunicação</i>	33
3.1.3.1	<i>Em discurso verbal</i>	33
3.1.3.2	<i>Em discurso artístico</i>	35
3.1.3.3	<i>Em performance musical</i>	38
3.2	O dialogismo do ser social	48
3.2.1	<i>Uma mudança de estilo como consequência do diálogo</i>	55
3.2.2	<i>A interpretação de obras musicais históricas</i>	56
3.3	Conclusões parciais	58
4	A INTERAÇÃO HUMANA NO DISCURSO ARTÍSTICO NÃO VERBAL: OS SIGNIFICADOS DO FAZER MUSICAL	61
4.1	A relação com o <i>outro</i>	61
4.2	A representação de relações	65
4.3	Sentidos da performance	81
5	DISCUSSÃO SOBRE O SUCESSO DE UMA PERFORMANCE MUSICAL: <i>RESPONSIVIDADE</i> E RESPONSABILIDADE	83
6	CONCLUSÃO: “ORQUESTRANDO” O DIÁLOGO EM PERFORMANCE MUSICAL	93
6.1	<i>Enderecividade</i> e a possibilidade de responder	97
6.2	A voz do músico	98

REFERÊNCIAS	102
--------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

Quando tive a minha primeira introdução ao conceito de dialogismo¹, a ideia centralizadora dos textos do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), em uma disciplina de literatura espanhola, eu só conseguia pensar em como a perspectiva dialógica iluminava a comunicação² na performance musical. A aula sobre a prosa do Século de Ouro da Espanha me apresentou a ideias instigantes em textos fascinantes³, mas a concepção dos atos de fala⁴ e das obras literárias como eventos únicos desviou meus pensamentos para a performance musical. Segundo Bakhtin, os significados de um ato único, comunicativo e performativo dependem dos contextos dos participantes (participantes como, por exemplo, o locutor e o ouvinte, ou o autor e o leitor). Bakhtin ressalta repetidamente nos seus textos que todas as criações artísticas, verbais e não verbais, fazem parte de um diálogo entre obras de temática semelhante do presente, do passado e do futuro e de um diálogo entre os participantes do evento artístico (um evento artístico podendo ser, por exemplo, a leitura de um livro ou a contemplação de um quadro).

Do mesmo modo, uma performance musical, ao vivo ou gravada, se percebe na interseção de vozes passadas, presentes e futuras. Cada participante do evento da performance (por exemplo, cada intérprete, cada ouvinte, cada integrante do quadro técnico) constrói o sentido da performance como uma **obra** de arte⁵ a partir de uma constelação única de vozes. Estas interações, a maioria fora do controle absoluto do músico-intérprete, afetam a percepção de satisfação ou sucesso da performance. Nas minhas próprias experiências em performance ao piano, embora tivesse notado que duas performances musicais nunca eram idênticas, eu mantinha a expectativa de reproduzir no palco minhas melhores performances realizadas na sala de estudo, visando a uma atuação consistente e procurando

¹ O dialogismo se refere às relações de sentido entre os enunciados. Um enunciado é uma unidade real de comunicação.

² Merriam (1964, p. 223) propõe que a comunicação é uma das dez funções da música em sociedade humana, embora não esteja claro o que, como ou para quem a música comunique.

³ A bibliografia incluía a *novela picaresca Lazarillo de Tormes*, os contos de Cervantes, *Desengaños amorosos* de María de Zayas, textos de Bakhtin e Foucault e o quadro *Las meninas* de Velásquez.

⁴ Para discussões elaboradas dos atos de fala, veja John R. Searle, *Os actos da fala: um ensaio de filosofia da linguagem*, e J. L. Austin (1990), *Quando dizer é fazer; palavras e ação*.

⁵ Meu emprego da palavra “obra” pode se referir tanto à criação do compositor, isto é, a interação entre ele e os seus leitores, quanto à criação do discurso sonoro pelo músico na performance, ou seja, a interação entre os participantes do evento (MEDVEDEV/BAKHTIN *apud* TODOROV, 1984, p. 40).

fortalecer minha concentração para não ser perturbada⁶ pelos desafios situacionais. Embora estes objetivos continuassem a fazer parte do estudo para performance, ler Bakhtin incitou o desejo por uma abordagem de preparação mais realista e inspirada, da construção de um **discurso**⁷ de qualidade na performance musical que leva em conta a interação social que ocorre. O estudo do fenômeno da performance musical desde as perspectivas de todos os envolvidos no evento despertou minha curiosidade para entender melhor como e o que uma performance musical comunica e o que constitui uma performance bem sucedida.

Embora o desvio do meu interesse do dialogismo na literatura para o dialogismo na performance musical se deva às minhas experiências como pianista, na verdade eu gostaria de investigar por que a música é significativa examinando o fenômeno humano de que toda música tem sentido para alguém em algum momento. Será que performances musicais tão diversas como, por exemplo, os rituais da tribo Hopi na América do Norte, a música da Contrarreforma, a ópera italiana do século XVII, os concertos de orquestras sinfônicas no século XX, a música de protesto dos Estados Unidos nos anos 1960 e a remixagem eletrônica do século XXI têm mecanismos significantes e funções sociais em comum?

O estudo adequado da comunicação social nos diversos modos de fazer música é auxiliado por uma familiaridade básica com a semiótica e uma perspectiva antropológica, embora várias perspectivas, incluindo aquelas da filosofia, sociologia, biologia, psicologia e das teorias das artes, enriqueceriam a discussão de um assunto tão complexo. Na presente dissertação dependo principalmente dos pensamentos de Bakhtin sobre o dialogismo da linguagem e da literatura. Adicionalmente, consulto autores nas áreas de musicologia, performance musical e Estudos de Performance⁸ que corroboram, complementam ou contrastam a visão da performance fundamentada nos pensamentos de Bakhtin⁹.

No levantamento de bibliografia em inglês e português que investiga o sucesso da performance musical, tive acesso a artigos e livros de pesquisadores nas

⁶ As perturbações diversas que afetam uma performance podem ser entendidas como “ruído”, na aceitação de Eco (1976, p. 7): “O ruído é um distúrbio que se insere no canal [da comunicação] e pode alterar a estrutura física do sinal [... dando] lugar a que o acidente [...] seja entendido como mensagem [...]”

⁷ O termo “discurso” neste trabalho significa a linguagem em uso entre interlocutores em um determinado contexto.

⁸ Os Estudos de Performance são pesquisas na interface de várias disciplinas. Entre estas, duas principais da área são teatro e antropologia.

⁹ Autores como, por exemplo: Fink (1999/2001); Davidson (2002, p. 144-152); Blacking *et al.* (1995); e Johnson (2002).

áreas de psicologia, educação musical e musicologia¹⁰. Para os autores os critérios de avaliação do sucesso, especialmente nas pesquisas empíricas, normalmente são objetivos e específicos, tais como medidas quantitativas de dinâmica ou agógica para comunicar fraseado ou a estrutura do discurso. Existem poucas publicações preocupadas com o sucesso da performance no sentido de tratá-la como uma ponte que se lança entre o músico e o ouvinte e de considerar se o encontro através do discurso musical cumpre alguma função. Os textos que tratam da performance desde esta perspectiva, fundamentais para o presente trabalho, normalmente são de natureza antropológica, filosófica ou semiótica¹¹.

A presente dissertação visa essencialmente a entender melhor **como e o que uma performance musical comunica** e a **discutir um conceito de performance musical bem sucedida**. Para este fim, será elaborada uma descrição teórica da performance musical como interação social com contribuições do linguista, teórico literário e filósofo Mikhail Bakhtin. Serão expostos os conceitos mais pertinentes à música deste pensador seminal que começa a ser citado frequentemente em pesquisas musicológicas após ter emprestado sua perspectiva durante décadas à pesquisa nas áreas de linguística, teoria literária, educação e história da arte. A descrição teórica da performance musical como interação social será articulada com a visão da performance musical do compositor, musicólogo, educador, pianista e zoólogo Christopher Small. Também serão consideradas as corroborações e divergências entre músicos-intérpretes, compositores, musicólogos, e antropólogos¹².

Os objetivos específicos da presente pesquisa, que se derivam dos centrais acima, atendem à miríade de dúvidas sobre o papel de fazer e apreciar a música na vida, que se desenvolveram na minha infância como aluna de piano e teoria musical e me seguiram, latentes, enquanto estudava sociologia, línguas e literatura até revivê-las ao ler Bakhtin. Não tenho o objetivo de elaborar respostas completas a todas as dúvidas porque seria necessário o aprofundamento em diversas áreas de conhecimento e porque muitos estudiosos já abordaram várias questões. Listar todas as treze dúvidas (nas próximas duas páginas) é uma maneira de contextualizar meus interesses em determinadas áreas de conhecimento (ver o segundo capítulo).

¹⁰ Por exemplo: Wilson e Roland (2002); Davidson (2002, p. 89-101); Krampe e Ericsson (1995); e Clarke (1995).

¹¹ Por exemplo: Small (1998); Burnham (1999/2001); e Cone (1995).

¹² Por exemplo: Dunsby (2002); Harnoncourt (1988); e Schechner (2006).

Algumas dúvidas até parecem redundantes, no entanto a mudança de ponto de vista ao articular estas observações e questões é importante para ganhar uma nova compreensão dos fenômenos. As dúvidas incluem:

- a) Algumas pessoas, muitas ao longo da história humana, se sentem compelidas a fazer música. Por que?
- b) Se os músicos comunicam através da música, o que exatamente querem comunicar?
- c) Se a música faz sentido aos ouvintes, como e por que faz sentido?
- d) Algumas performances parecem não produzir nenhum efeito no ouvinte, mesmo quando a música é bem tocada. Por que?
- e) Às vezes parece que a plateia só responde à exibição das habilidades do *performer* (com aprovação ou reprovação) e não ao conteúdo do seu discurso. Em outras ocasiões tenho a impressão de que a plateia simplesmente não se engaja no discurso musical. Por que?
- f) Sinto ansiedade antes de uma performance, frequentemente, porque quero muito comunicar com a plateia através da música, mas me falta a confiança no meu preparo. O que fazer?
- g) Depois de um longo e cuidadoso preparo para uma performance ao piano, quero que meus ouvintes respondam de alguma maneira (preferivelmente positiva), mas nem sempre respondem de uma maneira perceptível para mim (aplausos gentis não contêm *feedback*). Por que?
- h) Qual é o efeito desejado da performance musical na plateia?
- i) O que a performance musical pode significar? Um concerto de música erudita pode significar a mesma coisa que um concerto de música popular? O significado de um concerto de música erudita necessariamente difere do significado de um show de rock?
- j) Por que algumas pessoas apreciam e outras não se interessam pelas obras-primas da música erudita ocidental?
- k) Por que amo a música de certos compositores do passado enquanto outros a detestam?
- l) Por que a neurogamia¹³ de milhares de pessoas é possível em um show de rock?

¹³ *Neurogamy*, literalmente o casamento de sistemas nervosos, é a união de uma plateia através do movimento motor em resposta à música (a dança ou o canto, por exemplo). Oliver Sacks (2006, p.

m) Ao ouvir ou tocar algumas músicas, sinto uma alegria profunda ao mesmo tempo em que sinto uma melancolia aguda. Como? Por que?

Considerando a maioria das perguntas acima, o meu estudo se situa nas fronteiras entre a linguística, a teoria literária, a antropologia, a musicologia e os estudos em performance musical.

O presente estudo tem delineamento descritivo e é desenvolvido com a coleta de dados através de documentação indireta. Esses dados são analisados, qualitativamente, através da análise de conteúdo.

O restante do texto se organiza de acordo com o seguinte esquema: o Capítulo 2 contextualiza a presente pesquisa em literatura já existente sobre dialogismo e performance musical; o Capítulo 3 descreve os mecanismos comunicativos evidentes na abordagem dialógica dos discursos verbais e musicais e sinaliza a relação entre o dialogismo do indivíduo em sociedade e o dialogismo da criação e interpretação artísticas; o Capítulo 4 explora os paralelos entre as relações do ser indivíduo com o *outro* e as relações entre os seres vivos de espécies não humanas além de explorar as interações humanas nos rituais e performances para elucidar os sentidos de performance musical; o Capítulo 5 oferece um conceito de performance musical bem sucedida baseado na visão dialógica da comunicação artística; e o Capítulo 6 conclui o texto com reflexões finais sobre a “orquestração” do diálogo em performance musical.

2528) diz que a neurogamia ocorre quando a experiência interior e individual de ouvir música transborda no sistema motor e se transforma em uma experiência visível e coletiva que liga os ouvintes uns aos outros.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Este capítulo contextualiza a presente pesquisa em literatura que trata de dialogismo e performance musical.

Existem legiões de estudiosos no mundo, do dialogismo segundo Bakhtin, associados às diversas disciplinas nas ciências humanas. Menciono alguns que encontrei nos meus estudos, mas com certeza omito contribuidores importantes da difusão e interpretação das ideias de Bakhtin: em francês, Julia Kristeva e Tzvetan Todorov; em inglês, Michael Holquist, Caryl Emerson, e Katerina Clark; e em português, Beth Brait, José Luiz Fiorin e Carlos Alberto Faraco.

Toda a comunicação e todas as formas artísticas são inerentemente dialógicas. Os músicos sempre participaram do diálogo musical, e os estudiosos da música sempre prestaram atenção a aspectos dialógicos da música. Por exemplo, a tradição longa na análise, na musicologia histórica e na crítica musical de atribuir, a uma obra musical ou à interpretação de um músico, a influência¹⁴ de predecessores e do contexto contemporâneo é uma investigação do dialogismo. A etnomusicologia explora outras áreas do dialogismo musical, tais como a interação humana na performance e o significado do fazer musical na vida cotidiana.

O uso crescente, nos últimos dez a quinze anos, do termo “dialogismo” na pesquisa musicológica¹⁵ acompanha um novo interesse explícito na exploração de fatores dialógicos musicais e extramusicais na criação (composição e improvisação) e na interpretação (performance, percepção e análise), e uma mudança na orientação para com o objeto tradicional do estudo musicológico. Por exemplo, a “intertextualidade”, instância específica do dialogismo, tipicamente se refere a um campo impessoal, democrático e igualitário de obras artísticas independentes – uma visão que substitui a mentalidade hierárquica da influência que uma geração tem na seguinte (KLEIN, 2005, p. 11-12). Estudos musicológicos notáveis que empregam os termos dialogismo, polifonia discursiva¹⁶ ou intertextualidade incluem “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” (KORSYN, 1999/2001),

¹⁴ Ou a “ansiedade da influência”. O musicólogo atento à descontinuidade na história musical pode aplicar a teoria poética de Harold Bloom, *the anxiety of influence*, à música, e procurar evidência da evasão ou repressão pelo compositor da influência dos outros (KORSYN, 1999/2001, p. 70-71).

¹⁵ Pesquisas nos bancos de dados de artigos acadêmicos, teses e dissertações revelam o interesse crescente no dialogismo musical. Veja, por exemplo, a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMG (www.bibliotecadigital.ufmg.br), Google Scholar em inglês (scholar.google.com) e Google Acadêmico em português (scholar.google.com.br/schhp?hl=pt-BR) (acesso em: 01/07/2010).

¹⁶ A polifonia discursiva é o dialogismo em evidência.

“Expressões da paródia: polifonia em *Carmina Burana*” (LANNA, 2002) e *Intertextuality in Western art music* (KLEIN, 2005).

A variedade de pesquisa em performance musical disponível no Google Acadêmico e nas compilações de Rink, *The practice of performance: studies in musical interpretation* (1995) e *Musical performance: a guide to understanding* (2002), aborda os seguintes aspectos: a relação entre a partitura e a performance; o papel da análise na preparação para a performance; interpretações de repertório específico para performance; práticas históricas de performance; a psicologia da performance e do estudo para performance; análises de performances gravadas; e a percepção da performance. Ao pesquisar na Internet sobre o sucesso da performance musical, aparecem estudos na educação musical e na análise de gravações que tentam estabelecer critérios objetivos para medir o sucesso de uma performance. Também aparecem sites e livros sobre como gerenciar uma carreira em música e como navegar nos negócios das artes e da indústria do entretenimento, além de referências ao sucesso comercial de shows, concertos e discos. Não aparecem resultados em referência ao sucesso da comunicação entre o músico e o ouvinte. A observação deste tipo de sucesso tem sido difícil por causa da interpretação subjetiva da performance musical pelo ouvinte.

Embora todos os objetivos específicos listados nas páginas 10 e 11 sejam concernentes à performance musical como um evento comunicativo, a presente dissertação não pretende atender a dois deles porque são melhor tratados em outras linhas de pesquisa em performance musical:

- a) Algumas pessoas, muitas ao longo da história humana, se sentem compelidas a fazer música. Por que?
- f) Sinto ansiedade antes de uma performance, frequentemente, porque quero muito comunicar com a plateia através da música, mas me falta a confiança no meu preparo. O que fazer?

Artigos de uma perspectiva psicológica sobre a motivação intrínseca e extrínseca em alunos de música e na formação de *experts* musicais em determinadas culturas respondem à primeira questão. Por exemplo, Sloboda (1991, p. 160-163) cita o ambiente musical enriquecedor e a mistura de motivações intrínsecas e extrínsecas que contribuíram para a formação do *expert* em jazz, o trompetista Louis Armstrong. Estudos sobre hábitos de treino, medo de palco e a Teoria do Fluxo respondem à questão (f). Por exemplo, a revelação dos hábitos de treino de músicos *experts* por

Krampe e Ericsson (1995) esclarece estratégias produtivas no estudo para a performance. Wilson e Roland (2002), em um único capítulo de livro, resumem as causas e consequências da ansiedade em performance em determinadas culturas, os fatores que intensificam a ansiedade e as abordagens de tratamento da ansiedade em performance, com indicações preliminares dos tratamentos mais eficazes que o leitor pode escolher para melhor lidar com o problema. Csíkszentmihályi (2000) contribui para o estudo do sucesso na preparação para a performance musical com a Teoria do Fluxo. Segundo ele, uma pessoa concentrada em uma atividade, que perde o senso de tempo e até de si, atinge o senso de fluxo. O equilíbrio entre os níveis de desafio e habilidade propiciam o senso de fluxo. Muitos educadores reconhecem a necessidade de ajudar o aluno a escolher o repertório de performance para ficar à vontade com a música e não ter desafios a mais nem a menos. O senso de fluxo é um incentivo intrínseco que pode fazer com que uma pessoa persista no treino que pode levar ao sucesso no palco.

Um dos únicos artigos acadêmicos encontrados especificamente na área de performance musical que reconhecem a participação do ouvinte na performance, “Listening to performance” (CLARKE, 2002, p. 185-196), separa o elemento de performance do conceito de música e pergunta se o ouvinte é ciente de escutar performance e se é possível ouvir qualquer coisa além de performance, ou, supondo que pode-se ouvir música divorciada do elemento de performance, se o ouvinte alguma vez escuta o elemento de performance e, se escuta, o que ouve. Cook (2003, p. 204), por sua vez, recusa falar de música e performance, insistindo na música *enquanto* performance e reclama que os musicólogos não entendem a música como uma arte performática porque concebem performances essencialmente como reproduções de textos. Cook (2003, p. 205) compara a transição da compreensão da música baseada no texto para a compreensão baseada na performance com o rompimento dos estudos teatrais dos estudos literários¹⁷. Cita o paradigma dos Estudos de Performance que não se ocupam das relações verticais entre um texto e suas manifestações em performance; veem cada performance como original e em relação horizontal a outras performances. O estudo do dialogismo das performances musicais compartilha esta perspectiva com os Estudos de Performance.

¹⁷ “The shift from a text-based to a performance-based understanding of music is closely comparable to the breaking away of theater studies from literary studies that took place during the last generation [...]”

Das fontes principais utilizadas na presente pesquisa, o livro, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* de Tzvetan Todorov (1984, [1981, original em francês]), primeiro instigou minhas ponderações sobre o dialogismo da performance musical. O objetivo de Todorov neste livro foi facilitar o acesso às obras de Bakhtin para os francófonos. Com tantas citações diretas dos textos de Bakhtin (traduzidos do russo) quanto observações próprias de Todorov, o volume fino é “uma espécie de montagem, meio caminho entre antologia e comentário” (TODOROV, 1984 [1981], p. xiii, tradução da autora)¹⁸. Todorov se abstém de entrar em diálogo com Bakhtin, de propósito, para fazer soar a própria voz de Bakhtin. O livro descreve o dialogismo inerente dos enunciados, das obras literárias e da vida de um ser humano, ressaltando a unicidade destes como eventos. A partir das descrições, intuo o dialogismo de todas as obras artísticas.

A segunda fonte importante de informação para o presente estudo consiste em uma biografia intelectual, *Mikhail Bakhtin* (CLARK; HOLQUIST, 1984). Clark e Holquist aprofundam o desenvolvimento do pensamento de Bakhtin ao longo da sua vida, sempre situando-o na sua vida social nas cidades onde ele morava e na evolução dos climas cultural, político e econômico da União Soviética. Neste livro aprendi que as obras individuais de Bakhtin frequentemente tomam a forma de diálogos com escolas específicas de pensamento, tais como a história literária sociológica, o marxismo, o freudismo, e a linguística estruturalista. A sua escrita nas diversas áreas sempre realça a questão da interação social. Sob o regime de Stalin, Bakhtin foi interrogado por suas atividades no cristianismo ortodoxo e seus artigos publicados. Embora fosse poupado de tortura e execução, passando décadas em exílio obrigatório dentro do bloco soviético, vários colegas dele não tiveram fortuna semelhante. Na época das interrogações, Bakhtin ainda havia publicado pouco, e alguns livros e artigos assinados por Medvedev e Voloshinov, membros do círculo de intelectuais de Bakhtin, hoje são atribuídos a ele.¹⁹

Das obras próprias de Bakhtin, a mais importante para o presente trabalho, por sua descrição do dialogismo do enunciado, é “Os gêneros do discurso”, escrita entre 1952 e 1953, publicada em Moscou em 1979, publicada em inglês em 1986 e em português em 1992. O texto expõe a necessidade do estudo exaustivo dos

¹⁸ “[A] kind of montage, halfway between anthology and commentary”.

¹⁹ Clark e Holquist especulam que a vida longa de Bakhtin se deva a uma combinação de fatores, incluindo uma condição crônica de osteomielite que impossibilitava uma sentença de trabalho forçado, a publicação tardia de textos que poderiam ter sido vistos mais cedo como uma ameaça ao regime e a sua habilidade em ouvir e respeitosamente engajar o seu interlocutor em diálogo.

gêneros estáveis de enunciados que emergem dentro das diversas áreas da atividade humana. Bakhtin pretendeu focar este projeto enorme nos discursos verbais, mas jamais o realizou. No entanto, o texto é valioso pela sua discussão da natureza do enunciado em geral e especialmente valioso para o nosso estudo porque Bakhtin indica as maneiras como os discursos artísticos não verbais comunicam.

Um texto central para dialogar com as ideias de Bakhtin é *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* de Christopher Small (1998). No livro Small (p. 9) teoriza que a palavra “música” como substantivo obscurece a essência de um fenômeno que é essencialmente atividade e processo e propõe o conceito “*musicking*” – a participação em performance musical, seja cantando, tocando, escutando, ensaiando, fornecendo o material para a performance (compondo) ou dançando. Segundo Small, a questão, *Qual o significado da música?*, é a questão errada já que “música” tradicionalmente se refere a apenas uma pequena parte da experiência musical. A pergunta deveria ser, “*O que significa quando determinada performance (de determinada obra) acontece em determinado tempo, em determinado lugar, com determinados participantes?*” (SMALL, 1998, p. 10, tradução da autora)²⁰

Finalmente, o livro *Performance Studies: an introduction* (SCHECHNER, 2006) descreve a área acadêmica dos Estudos de Performance como a investigação transdisciplinar de performances. Como foi sugerido no último capítulo, os textos sobre o dialogismo são pertinentes à performance musical, embora se refiram mais frequentemente a discursos literários. Analogamente, os Estudos de Performance dizem respeito à performance musical, embora as raízes dos Estudos de Performance como área de investigação estejam no teatro, na performance experimental, na interpretação oral e na etnografia. Um fundamento teórico, entre outros nas ciências sociais, que o dialogismo e os Estudos de Performance compartilham é a teoria dos atos de fala mencionada no início do presente texto. As performances que esta disciplina estuda englobam um espectro amplo de ações humanas que incluem: ritual, jogo, esportes, entretenimentos populares, artes performáticas (teatro, dança, música); performances da vida cotidiana; a representação de papéis sociais, profissionais, e de gênero, raça e classe; cura (xamanismo e cirurgia), a mídia e a

²⁰ “*What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants?*” SMALL põe as palavras “*of this work*” entre parênteses porque não há necessariamente uma obra (uma composição) a ser interpretada em uma performance musical, mas quando há, os significados da obra fazem parte dos significados da performance.

Internet. “A noção subjacente é que qualquer ação que é moldurada, exibida, destacada ou exposta é uma performance”²¹ (SCHECHNER, 2006, p. 2).

Na tentativa de manter um escopo realístico, a presente pesquisa não explora o conceito de Carnaval de Bakhtin²² nem o elemento do jogo nas performances²³. Um aspecto de Carnaval (no entendimento de Bakhtin) existe em muitas performances musicais²⁴, e um elemento de jogo se encontra em quase todas as performances musicais. Futuramente espero poder investigar estas dimensões, mas por enquanto é fundamental estabelecer o conceito central do dialogismo e o elemento de ritual nas performances musicais.

²¹ “The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance.”

²² Veja *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Bakhtin para uma discussão de discursos carnavalizados. “Carnaval” é a ordem social virada de cabeça para baixo; o pobre é levantado para ser rei, e o rei é abaixado para escutar o pobre. Nos discursos artísticos o conceito se traduz no tratamento da perspectiva de quem está embaixo e na audição da sua voz, que tipicamente burla e ri da autoridade.

²³ Os conceitos do jogo e do ritual são igualmente importantes nos Estudos de Performance. Veja os capítulos 3 e 4 de *Performance studies: an introduction* (SCHECHNER, 2006).

²⁴ Lanna (2002) identifica elementos carnavalizados em *Carmina Burana* de Carl Orff.

3 DIALOGISMO NO DISCURSO VERBAL E ALÉM: COMO UMA PERFORMANCE MUSICAL COMUNICA

Para estudar o dialogismo da performance musical, parto do pressuposto de que a música em geral é uma forma de comunicação em sociedade humana, embora, de acordo com Merriam (1964, p. 223), não esteja claro o que, como, ou para quem a música comunique. Os conceitos de linguagem, idioma e dialeto, tanto quanto outros conceitos linguísticos e semióticos, são extremamente úteis, embora imperfeitos, quando aplicados à música.²⁵

Depois de considerações preliminares sobre o estudo das linguagens orais, escritas e musicais em uso e em contexto, o pensamento neste capítulo progride do enunciado breve do discurso verbal cotidiano, ao texto literário, e finalmente trata da obra artística não verbal. Estas três espécies de enunciado se entendem como ato, atividade, acontecimento ou evento, e não como objeto reificado, imutável.²⁶ A progressão deste pensamento elucida tanto o aspecto performativo da comunicação verbal²⁷ quanto o fato de que uma performance musical é uma obra de arte, seja uma performance improvisada, onde o autor realiza a performance na medida em que compõe, ou uma performance onde o músico interpreta uma composição pré-existente. Bakhtin refletiu sobre mais um plano do dialogismo além dos planos verbais e não verbais: aquele do ser humano em sociedade. É importante tratar deste plano aqui porque, como se verá no capítulo seguinte, outros pensadores chegaram a conclusões semelhantes sobre a performance musical partindo deste último plano seguindo o caminho inverso.

²⁵ Não adiro à posição de que a música é uma linguagem universal porque uma pessoa começa a apreender os significados da música desde muito cedo no contexto sociocultural. Ainda que a música tonal fosse compreensível em quase todos os cantos do mundo, isso não seria um argumento para a universalidade da música. Pode ser uma das consequências de um fenômeno histórico-cultural. Admito que sons musicais e não musicais possam ter efeitos fisiológicos e emocionais nos seres vivos, já que normalmente um ser vivo apresenta alguma reação a um estímulo. Alguns efeitos fisiológicos a certos estímulos podem até ser “programados” na genética, se levaram à preservação da vida ao longo da evolução da vida no planeta, mas o presente trabalho não adentra muito neste território. Também é possível que um destes efeitos fisiológicos coincida com a percepção de um significado musical, mas este trabalho vai se restringir à construção cognitiva e à impressão emocional do significado.

²⁶ “[...] [A] obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores. A compreensão e a cognição devem operar não sobre o todo verbal previamente necrosado e reduzido à sua atualidade empírica, bruta, mas sobre o acontecimento, em função dos princípios que lhe fundamentam os valores e a vida, dos participantes que o vivem [...]” (BAKHTIN, 1992 [1920-1930], p. 203).

²⁷ Bakhtin/Voloshinov (1994 [1929], p. 58) dizem que o livro é uma performance verbal impressa.

3.1 Uma teoria do enunciado

Um **enunciado** é *uma unidade real de comunicação*, à diferença da unidade da língua (como o fonema, o morfema, a preposição ou a oração), o objeto da linguística tradicional. O termo **dialogismo** se refere às *relações de sentido entre os enunciados*. No conceito de enunciação²⁸, o enunciado está sempre embutido em um contexto com as vozes presentes do autor, do destinatário e dos enunciados existentes e antecipados que influenciaram a formação do enunciado. Assim o enunciado é uma réplica única que interage com outros enunciados em um diálogo que pode durar poucos segundos ou se estender ao longo dos séculos. A unidade da língua, por outro lado, é infinitamente repetível, tendo o potencial de atingir o estatuto de enunciado quando contextualizada e quando tem um destinatário. Esta seção explora a importância do enunciado, que as correntes da linguística do século XIX relegavam ao segundo plano (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 289).

3.1.1 O estudo das linguagens do ponto de vista do enunciado

O círculo de intelectuais de Bakhtin teve acesso à linguística do suíço Ferdinand de Saussure antes da publicação em 1929 de um livro assinado pelo integrante Voloshinov e atribuído mais tarde a Bakhtin. O texto se refere aos aspectos da linguagem que Saussure distingue: a língua síncrona (*langue*), um sistema abstrato de formas em um dado momento, e a fala diácrona (*parole*), os enunciados concretos usados por falantes reais no curso do tempo. Saussure só considerou válido o estudo de um sistema intemporal de unidades repetíveis, apenas a matéria morta que serve para a comunicação viva. Bakhtin/Voloshinov (1994 [1929], p. 31, tradução da autora) questionam, “Pois, qual o centro verdadeiro da realidade linguística [...] ? E qual o modo real de existência da linguagem: geração criativa incessante ou imutabilidade inerte de normas autoidênticas?”²⁹ Embora Bakhtin nunca negue a legitimidade e a necessidade do estudo do sistema da língua (de entender afixos, advérbios e frases subordinadas, por exemplo), ele mostra em muitos escritos que quer focar sua atenção na comunicação viva e real que ocorre

²⁸ Provavelmente Bakhtin conhecesse a teoria da enunciação de Émile Benveniste (1902-76) em algum momento da vida, embora Bakhtin não citasse Benveniste nos textos que li.

²⁹ “What, then, is the true center of linguistic reality...? And what is the real mode of existence of language: unceasing creative generation or inert immutability of self-identical norms?”

através da língua: “A efetiva realidade da linguagem [é] o evento social de interação verbal implementada em uma enunciação” (VOLOSHINOV/BAKHTIN *apud* CLARK, HOLQUIST, 1984, p. 241). Bakhtin (*apud* TODOROV, 1984, p. 24) sugere o nome *translinguística* para a perspectiva que ele advoga, que vai *além* do sistema da língua e suas subdivisões tradicionais para estudar o discurso em ação, que tem como subdivisões os enunciados de diálogos.

Existem paralelos entre as duas perspectivas do estudo da linguagem acima mencionadas e as perspectivas da aquisição da linguagem, do aprendizado da prática musical e do estudo teórico da música. Nas pesquisas na área da aquisição da fala, Lev Vigótski (contemporâneo e conterrâneo de Bakhtin) reforça a opinião de Bakhtin de que a fala, o pensamento e o “eu” são funções da interação social (CLARK; HOLQUIST, 1984, p. 248-249). No aprendizado musical e de uma língua estrangeira, as abordagens em um polo se concentram nas miudezas da construção do discurso e no outro têm como objetivo principal a fluência na linguagem, emulando a aquisição da língua materna.³⁰ A teoria musical estuda o sistema da música, descobrindo as regras de funcionamento de fragmentos repetíveis. Muitos estudos musicológicos tratam a composição como um objeto inerte. Em contraste outros estudos tratam a música em contexto, ou em performance³¹.

Consultamos agora um de vários textos de Bakhtin que explora a natureza do enunciado, “Os gêneros do discurso”. Complementando a definição já oferecida de “enunciado”, este ensaio afirma que os **enunciados** surgem da utilização da língua nas variadas esferas de atividade humana e refletem as particularidades e os propósitos de cada esfera por seu conteúdo temático, seu estilo verbal e sua construção composicional. Os **gêneros do discurso** são os tipos relativamente estáveis de enunciados que se elaboram em cada esfera de utilização da língua. Por causa da variedade sem fim da atividade humana, a abundância e a diversidade dos gêneros do discurso também não têm limite. Oraís e escritos, os gêneros são extremamente heterogêneos. Bakhtin (1992 [1952-53], p. 279-280) lista alguns exemplos:

[...] a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem

³⁰ “Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, menos ainda, é óbvio, por palavras isoladas)” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 302).

³¹ Incluindo a análise musical que Nicholas Cook (2001 [1999], p. 242) diz ser um tipo de performance da partitura.

militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada [...].

Na primeira parte do ensaio, Bakhtin chama a atenção dos leitores para a necessidade de coordenar o projeto de catalogação dos gêneros do discurso. O presente trabalho não pretende catalogar os gêneros do discurso musical, mas nesta seção discute os gêneros de discurso primário (simples) e secundário (complexo), a polifonia discursiva, a necessidade de se estudar as linguagens do ponto de vista do enunciado e a relação da estilística com os gêneros do discurso.

Os gêneros secundários são aqueles da comunicação cultural complexa, frequentemente escrita (no caso da verbal), tais como a produção científica, as obras literárias e o discurso político. Cada texto é um enunciado, mas na sua elaboração, outros enunciados de gênero primário, oriundos da comunicação oral espontânea, são absorvidos. Ao ser incorporado no enunciado de gênero secundário, o enunciado de gênero primário perde sua inserção na realidade de enunciados alheios. Bakhtin demonstra o caso do romance: uma réplica de diálogo ou uma carta aparecem no discurso do romance, mas não se relacionam diretamente com a realidade fora do romance. Operando dentro do plano de discurso do romance, “só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 281).

Para um exemplo dos gêneros de discurso primários e secundários na música, utilizo a análise feita por Oíliam Lanna da ópera *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. Lanna (2005, f. 109) identifica três níveis de interação da ópera -- a *partitura*, a *gravação* e a *encenação* -- sem os denominar como gêneros de discurso³². Estes níveis de interação podem ser entendidos como modalidades e perspectivas para a experiência de (ou a interação com) qualquer obra musical, que, por sua parte, podem ser consideradas gêneros de discurso secundários. Lanna emprega enquadres para ilustrar os níveis de interação. Por exemplo, no enquadre interacional da *encenação*, o diálogo teatral (a interação entre os personagens) se encaixa dentro da *partitura* (a interação entre o compositor e o leitorado) que se encaixa dentro da *representação operística* (a interação entre os intérpretes e o público) (LANNA, 2005, f. 114). Todos os três enquadres dos níveis de interação contêm um núcleo de diálogo entre os personagens, representação clara da vida de

³² O objetivo maior de Lanna (2005) é demonstrar a polifonia discursiva na ópera, tanto do discurso musical quanto do texto verbal, à qual nos referimos abaixo.

enunciados de gêneros primários dentro do plano dos gêneros secundários. O início da Cena 2 do Ato I, um fragmento especialmente complexo, merece seu próprio enquadre interacional: no diálogo entre os dois personagens em cena, um lê uma carta, de uma correspondência entre outros dois personagens, onde o remetente relata a conversa que teve com uma quinta personagem (LANNA, 2005, f. 114).

Os enunciados de gênero primário no exemplo de *Pelléas et Mélisande* – lembrando que não são enunciados na realidade exceto dentro do enunciado complexo da ópera – são do texto verbal. No discurso musical exclusivamente não verbal, um exemplo comparável seria a alternância entre improvisadores durante a performance de uma música. Em jazz, por exemplo, *swapping twos* é uma conversa musical com mudança de sujeito de dois em dois compassos, ou, seja, os solistas se revezam a cada dois compassos. A performance da música como um todo, o gênero complexo, continua sendo o enunciado principal do conjunto de músicos. Em uma obra escrita, a troca de trechos melódicos entre naipes da orquestra ou registros do piano, por exemplo, ou a citação de outra obra, podem sugerir a alternância de enunciados, mas a voz do compositor continua forte como o autor do enunciado matriz. É difícil pensar em composições ou performances musicais que apresentam planos nítidos de gêneros primários e secundários, a não ser aquelas com acontecimentos que se assemelham à conversa entre humanos. Assim, acho mais produtivo enxergar no discurso musical apenas diferenças de grau de complexidade na estruturação ou na polifonia discursiva. Os exemplos do romance, da ópera, da citação de outra obra e das texturas musicais que sugerem o diálogo podem ser evidência de polifonia discursiva, dependendo do tratamento do autor.

A **polifonia discursiva** se distingue da polifonia musical. Na polifonia discursiva, o discurso apresenta múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidos a uma voz central de autoridade; as vozes são equipolentes, coexistem e interagem em igualdade de posição (FIORIN, 2006, p. 79). A **polifonia musical** se refere a uma textura musical de duas ou mais linhas melódicas soando simultaneamente. A música polifônica pode apresentar a polifonia discursiva ou não. As vozes nem sempre apresentam pontos de vista diferentes. Porém é possível utilizar a textura polifônica como um recurso entre outros para representar a polifonia discursiva. Em uma ária operática em duo, trio ou quarteto, os personagens podem expressar seus pontos de vista em polifonia musical e discursiva.

Para Bakhtin os melhores exemplos de polifonia discursiva se encontram nos romances de Dostoievski. *Problemas da Poética de Dostoievski* é talvez a obra mais conhecida de Bakhtin. Dostoievski constrói a voz do herói com o mesmo peso da voz do autor; o ponto de vista do herói não é subordinado à imagem do personagem, como uma mera característica, nem serve de porta-voz do autor. A voz do herói ressoa ao lado da voz do autor e das vozes plenas e igualmente válidas dos outros personagens (BAKHTIN, 1994, p. 89). O autor do romance polifônico orchestra as vozes para terem completa liberdade de discordar dele (FIORIN, 2006, p. 82).

Em algumas instâncias pode-se confundir a polifonia discursiva com o dialogismo constitutivo do enunciado, citado acima, onde as vozes do autor, do destinatário e dos enunciados “interlocutores” estão presentes. Porém o termo **dialogismo** diz respeito ao funcionamento real da linguagem, onde todo enunciado se constitui a partir do discurso de outro e se produz permeado pelo discurso do outro. A **polifonia discursiva** caracteriza a criação do autor que possui o dom de ouvir a coexistência de vozes, perceber a dimensão política das relações, participar na interação das vozes e, apesar do contato íntimo dos discursos, manter independente o poder de significar de cada discurso (BAKHTIN, 1994, p. 94).

No ensaio *Gêneros do discurso*, Bakhtin chama atenção para o estudo de enunciados de ambos os gêneros – primário e secundário – para fazer justiça à complexidade da comunicação real e para evitar a trivialização da linguagem que resultava das muitas análises que ele tinha visto que tratavam apenas das unidades da língua (por exemplo, morfemas removidos da realidade comunicativa) ou dos enunciados mais primitivos e dos gêneros mais simples. Tal trivialização nas análises musicológicas é difícil quando se trata dos gêneros secundários que são as composições e performances musicais, ricas em linguagens não verbais e paraverbais. Frequentemente estas análises demonstram de uma maneira científica por que determinadas músicas afetam profundamente as emoções humanas, mostrando como os significantes poderosos do discurso musical funcionam³³.

O maior perigo de trivialização que as análises musicológicas correm é quando o foco no material musical (por exemplo, as observações particulares da

³³ Raramente os trabalhos acadêmicos procuram descobrir *o que* a música significa porque o sentido é variável segundo a interpretação de cada participante do evento musical e talvez porque os pesquisadores queiram se distanciar de discursos não científicos como, por exemplo, filmes sentimentais que tratam do assunto. No entanto, o “poder da música” serve como tema de muitos filmes, entre eles, *August Rush (O som do coração)* e *Les choristes (A voz do coração)*.

técnica composicional ou interpretativa) é considerado suficiente para a compreensão da criatividade artística como um todo. Bakhtin (1990 [1924], p. 258-259) critica esta tendência nos movimentos do estudo das artes, chamando-a de *estética material* à diferença da estética geral, por perder de vista a essência da arte ao superestimar o elemento material. Bakhtin (1990 [1924], p. 263) acredita que a estética material é produtiva para o estudo da técnica quando o pesquisador está ciente dos limites da abordagem. Entre os movimentos da estética material, figura o método formal russo de estudos literários, que tem importância histórica por causa da sua apreciação da capacidade humana de invenção (BAKHTIN/MEDVEDEV, 1994 [1928], p. 159-160). O método formal russo renovou o interesse pela habilidade do emprego dos artifícios poéticos. Porém a maior aspiração de todo artifício, ao modo de ver dos formalistas, é fazer perceptível a construção da obra. Na concentração na presença física e material da palavra, que coincide completamente com ela mesma e não leva para nenhuma dimensão além das suas fronteiras, os formalistas são acusados por Bakhtin/Medvedev (1994 [1928], p. 151) de medo de significado, que fora do aqui e agora se localiza na interação social do evento da contemplação da obra artística. Bakhtin/Medvedev (1994 [1928], p. 154, tradução da autora) citam o formalista Chklóvski: “O conteúdo (a própria alma) da obra literária é igual à soma dos seus artifícios artísticos”³⁴. Bakhtin/Medvedev discordam que a palavra seja divorciada de significado, de conteúdo social, de valores. Acreditam que o que une a presença material da construção artística com as perspectivas infinitas do seu significado é a avaliação social, para enunciados de todos os tipos³⁵:

Todo enunciado concreto é um ato social. Ao mesmo tempo em que é um complexo material individual, um complexo fonético, articulatório, visual, o enunciado também faz parte da realidade social. Organiza a comunicação orientada para a ação recíproca [...] (BAKHTIN/MEDVEDEV, 1994 [1928], p. 156, tradução da autora).³⁶

³⁴“The content (the very soul) of the literary work is equal to the sum of its artistic devices.” Esta visão é congruente com a opinião de musicólogos, tais como os compositores Ziporyn (IN: STRUNK, 1998, p. 47-48) e Schumann (*apud* DORIAN, 1966, p. 226-227), de que a música só se refere a si mesma, que na verdade não significa nada. Se não significa nada, em que consiste o “poder da música” que milhões de pessoas atestam?

³⁵ Se está parecendo que Bakhtin enfatiza o contexto social da criação artística à custa dos aspectos estéticos, chamo a atenção do leitor para um artigo (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1988 [1926], p. 5) que ataca o método sociológico de análise literária vigente à época na Rússia. Aqui Bakhtin se preocupa em como situar a obra de arte nas correntes históricas e socioeconômicas sem esquecer sua dimensão estética.

³⁶ “Every concrete utterance is a social act. At the same time it is an individual material complex, a phonetic, articulatory, visual complex, the utterance is also a part of social reality. It organizes communication oriented toward reciprocal action [...]” Nattiez (1990, p. ix-x) cita a concepção de Mauss do “fato social total” quando descreve a obra musical como um “fato musical total” que

No caso de estudos musicológicos que analisam a obra com base em ideais imaginados de execução, evitando a contextualização em performance real, o analista frequentemente evita a avaliação social. Porém entendo a ideia de Cook (2001 [1999], p. 242), de que a análise é uma espécie de performance, que a avaliação social é inevitável e que evidência da avaliação, mesmo fraca e inconsciente, é detectável como, por exemplo, em afirmações errôneas de universalidade³⁷. Cada leitura ou performance de um texto é um enunciado novo, uma obra de arte efêmera.

Bakhtin (1992 [1952-53], p. 282) acredita que o estudo dos enunciados complexos esclarecerá “o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visões do mundo”.

Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 282).

Analogamente, no estudo da música, o descaso pela performance pode resultar no fracasso do diálogo com o contexto contemporâneo e no abandono do vínculo entre a música e a vida, pois a música entra na vida através da performance e a vida entra na música através da performance também. Os capítulos 4 e 5 da presente dissertação propõem que o estudo das performances musicais como enunciados também elucidará a compreensão dos indivíduos e sociedades que fazem e ouvem música.

Questões importantes na vida e na música se cruzam na performance e seriam muito bem exploradas neste cruzamento. Uma das questões que se cruzam na performance diz respeito ao estilo. O uso da palavra “**estilo**” na música é bastante enigmático, pois a mesma palavra se refere tanto à combinação dos elementos musicais característica de uma época ou de um país quanto ao que distingue uma performance de outra ou a obra de um artista daquela de outro³⁸. Às vezes a pessoa empregando a palavra “estilo” nem se dá conta quando transita entre os dois significados.

Bakhtin diz com respeito ao surgimento dos enunciados que o conteúdo, o estilo e a construção composicional são reflexos das particularidades e dos propósitos

compreende as estruturas, os atos de criação e os atos de interpretação e percepção, ou seja, o modelo tripartite de semiologia emprestado de Molino.

³⁷ A afirmação, por exemplo, de que uma determinada sinfonia clássica é uma obra-prima universal, é fundamentalmente errônea já que sempre é possível haver indivíduos e culturas que não a apreciem.

³⁸ <http://www.dolmetsch.com/defss4.htm>. Acesso em: 14/11/2009.

das variadas esferas de atividade humana³⁹. Reconhece que há estilo individual e estilo pertencente ao gênero do discurso. Quanto ao estilo individual, Bakhtin diz que já que todo enunciado é individual, o enunciado pode refletir a individualidade de quem fala. Mesmo quando o enunciado exibe estilo “nacional” (práticas comuns a uma dada região), há espaço para a inter-relação com o estilo individual. No entanto nem todo gênero propicia o estilo individual. Os gêneros mais propícios à expressão da individualidade são os artístico-literários. Os menos favoráveis são aqueles que requerem uma forma padronizada, tais como nas variedades de documentos oficiais. Na grande maioria dos gêneros do discurso, o estilo individual não serve a intenção do enunciado, embora possa aparecer como subproduto (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 283).

O caso da performance da música erudita parece contradizer o princípio de que os gêneros artístico-literários são os mais propícios para a expressão de um estilo individual. No entanto, não contradiz porque estas performances, especialmente aquelas de música histórica, são bastante padronizadas, sendo de suma importância o que se entende pela intenção do compositor através da partitura. A interpretação mais fiel à intenção do compositor consiste em parte na identificação dos estilos de época, origem, nacionalidade e expressão individual do compositor. Esperar-se-ia mais espaço para a expressão individual do intérprete, já que as composições que formam a base da performance musical fazem parte dos gêneros artísticos. Porém, como notado acima, a performance de uma composição é uma obra artística, e a composição em si é outra obra. Pertencem a gêneros relacionados, mas separados.⁴⁰ Como já citado, não é impossível revelar estilo individual na performance de música erudita. No entanto os artistas que exibem muito estilo individual frequentemente recebem julgamentos conflitantes de exibicionismo ou falta de devida reverência pela composição por um lado, e revelação da verdadeira natureza da composição por outro. Ao mesmo tempo podem se tornar ou odiados ou queridos pelo público. Uma grande oportunidade para a expressão da individualidade do intérprete se encontra na escolha do repertório, embora não no caso de intérpretes obrigados pelo mercado a adotar um repertório do cânone.

³⁹ Christopher Small (1998) questiona todos estes elementos no surgimento da tradição no século XX do concerto de orquestra sinfônica.

⁴⁰ Pode-se até inferir de Small (1998) que a performance de música erudita não se compõe de gêneros artísticos, embora as composições sejam de gêneros artísticos, senão de gêneros ritualísticos.

Bakhtin reconhece que certas funções e condições da comunicação em uma dada esfera de atividade geram um tipo de enunciado com características estáveis de tema, composição e estilo, os gêneros de discurso. Pede uma explicação histórica dos estilos, não a mera descrição deles, que levaria em conta as mudanças na vida social⁴¹ (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 285). A proposta de pesquisa vale para a expressão oral, a literatura, a performance musical e muitos gêneros de discurso. Embora a pesquisa na performance anterior à tecnologia da reprodução sonora seja seriamente comprometida, pode-se concluir a partir do pensamento de Bakhtin que ele louvaria a pesquisa na performance historicamente informada. No entanto provavelmente não cobraria performances consideradas historicamente autênticas como cobram os maiores defensores da performance historicamente informada, que criticam a transferência de um estilo (especificamente um estilo que surgiu depois da composição da obra em questão) para um gênero alheio (o gênero histórico da obra). A respeito, Bakhtin (1992 [1952-53], p. 286) diz, “não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero”. O novo gênero nascido da música barroca é evidente na campanha de um festival australiano, “Aposta no Barroco – é a música nova do século XXI!”⁴² (LOPES, 2008, f. 322, tradução da autora) Então vemos Bakhtin a favor tanto da pesquisa histórica da obra artística quanto de uma interpretação moderna da obra. A evolução da interpretação da obra de Chopin por ele mesmo e através dos séculos XIX, XX e XXI é tão interessante quanto a apropriação que o pianista Art Tatum faz da obra para ambos o estilo de jazz e seu estilo individual⁴³. A seção 3.2 do presente texto considera a pesquisa do contexto original da obra artística e o diálogo que ocorre entre a obra e o contexto do intérprete, seja este um leitor, um músico-intérprete da música erudita ou um ouvinte.

3.1.2 Características do enunciado

Na segunda parte do ensaio *Gêneros do discurso*, Bakhtin discute as particularidades constitutivas do enunciado, a maioria em contraste com a unidade

⁴¹ Small (1998, p. 28-29) procura explicar a evolução do “estilo” do evento do concerto orquestral a partir das mudanças na vida social e na arquitetura da sala de concertos evidentes em um quadro de Canaletto.

⁴² “Go for Baroque – It’s the New Music of the 21st Century!”

⁴³ <http://www.youtube.com/watch?v=fylxor4zoow>. Acesso em: 14/11/2009.

da língua. Frisa a participação ativa do locutor e do ouvinte na comunicação: o ouvinte adota uma atitude responsiva ativa para com o discurso, e o locutor se orienta precisamente à compreensão responsiva ativa. Elabora o conceito de que o enunciado é um elo da cadeia de outros enunciados de uma dada esfera, esclarecendo as seguintes propriedades: as fronteiras do enunciado são determinadas pela alternância dos sujeitos falantes; o principal critério do acabamento do enunciado é a possibilidade de responder; a relação do locutor com o enunciado é manifesta na expressividade do enunciado; e finalmente o enunciado também manifesta a *endereçovidade*, o fato de dirigir-se ao destinatário. A partir desta base, já que um enunciado é uma unidade de comunicação não necessariamente verbal, poderá se ver que o dialogismo existe em muitos planos de interação.

3.1.2.1 *A participação ativa do locutor e do ouvinte*

As correntes diferentes da linguística do século XIX coincidiram na definição da função da língua, isto é, a expressão do mundo interior do indivíduo. O linguista W. Humboldt teorizou que a língua fosse o veículo do pensamento: “a língua lhe é indispensável [ao homem] para pensar, mesmo que tivesse de estar sempre sozinho” (*apud* BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 289). A língua essencialmente precisava apenas de um locutor, e quando o outro era levado em conta, era como um destinatário passivo. As funções comunicativas da linguagem foram estimadas como acessórias. Em esquemas representando a comunicação verbal, o processo da fala do locutor se dava como ativo enquanto o processo da recepção pelo ouvinte se dava como passivo. Tal esquema corresponde a certo aspecto da realidade comunicativa, mas é falso se entendido como representação do todo da comunicação.

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc. [...] (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 290).

Na seção 3.1.3.3 procuro idear a atitude responsiva ativa do ouvinte do discurso musical.

À diferença dos esquemas distorcidos, na realidade o locutor espera uma compreensão responsiva ativa do ouvinte. Quem deseja ser entendido espera mais do que uma compreensão passiva, uma duplicação do próprio pensamento na mente do outro: “o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção,

uma execução, etc.” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 291). O próprio locutor é um respondente agindo na sua compreensão de um enunciado anterior, “pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo” (p. 291). O locutor se relaciona com enunciados anteriores, dele mesmo ou do outro, se fundamentando neles, polemizando com eles. Pode-se pressupor que são conhecidos do ouvinte ou não. “Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 291).

3.1.2.2 *Um elo na cadeia de comunicação*

O enunciado, como unidade da comunicação real, exige locutor e ouvinte, enquanto a unidade da língua existe em uma abstração que não precisa de nenhum dos dois. A mudança de sujeitos falantes determina as fronteiras entre as unidades da cadeia da comunicação real. Todo enunciado, seja uma réplica curta em um diálogo ou um extenso tratado filosófico, tem início e fim claros: “antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão)” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 294). A alternância de sujeitos falantes adquire caracterizações diversas nas esferas variadas de atividade humana de acordo com as funções da linguagem e as condições da comunicação, mas o acabamento de qualquer enunciado exhibe a posição do locutor, pressupõe o outro na comunicação e possibilita uma posição responsiva. A tradicional unidade linguística também tem fronteiras nítidas, mas os enunciados têm vínculos especiais entre si: “a relação que se estabelece entre as réplicas do diálogo – relações de pergunta-resposta, asserção-objeção, afirmação-consentimento, oferecimento-aceitação, ordem-execução, etc. – é impossível entre as unidades da língua (entre as palavras e as orações) [...]” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 294). O fenômeno do locutor ou escritor formular perguntas e respondê-las, opor objeções e refutá-las, dentro dos limites do mesmo enunciado, parece contradizer a afirmação de Bakhtin. Já vimos este jogo de ideias na simulação do diálogo verbal e de outros gêneros primários dentro do discurso de gêneros secundários. Especialmente típico dos gêneros retóricos, é a natureza da construção do discurso de todos os gêneros secundários artísticos e científicos, e pode ser indicativo da polifonia do texto. O que

distingue a simulação de um gênero primário de uma cadeia de enunciados concretos é a falta de alternância de sujeitos falantes.

É fácil confundir a oração com o enunciado já que o gênero clássico do enunciado, a réplica do diálogo verbal, frequentemente tem a composição de uma oração. Analogamente a dúvida surge se as frases musicais, com relações entre si de continuação, complementaridade, contraste, etc., seriam enunciados ou unidades estruturais da música. Bakhtin responde que as fronteiras de uma oração gramatical não exigem a mudança de sujeitos falantes. Quando tem uma mudança de falantes, a oração se transforma em enunciado. Se a oração está dentro de uma sequência de ideias de um único sujeito, embora represente uma ideia mais ou menos completa do locutor ou escritor, não se relaciona *diretamente* com outros enunciados exceto através do enunciado do sujeito como um todo. Igualmente se uma frase musical entra em contato direto com a realidade social, digamos na atividade de dois músicos alternarem o improviso de frases musicais, a frase se transforma em enunciado. No entanto a frase musical dentro de uma obra participa do jogo de ideias do compositor. Qualquer obra de construção complexa é uma unidade de comunicação real; como a réplica do diálogo, responde a obras-enunciados e outras obras-enunciados respondem à obra. A obra existe para a compreensão responsiva ativa do outro. Diferentemente da réplica, na obra é possível uma maior elaboração da posição do autor – seu estilo individual e sua visão do mundo.

Mencionamos acima o acabamento do enunciado, que seria a alternância dos sujeitos falantes vista do interior do enunciado. A característica mais importante do acabamento do enunciado é a possibilidade de responder ou de assumir uma atitude responsiva para com ele. Quando o sujeito expressa tudo que quer no momento, ou que pode nas circunstâncias, o outro pode responder. Nas esferas da vida onde os gêneros do discurso são bastante padronizados, o tratamento exaustivo de um tema pode ser quase total. Nas esferas criativas, onde os temas são praticamente inesgotáveis, o intuito do autor define o acabamento. Por exemplo, o tratamento do tema pode ser o mínimo suficiente para estimular uma reação, ou o autor pode abordar um aspecto do tema a fundo. O intuito do locutor ou autor determina a escolha do gênero de discurso de acordo com a adequação à temática e ao grupo de parceiros na comunicação. O gênero, com seus modos composicionais específicos e seu estilo, afeta o acabamento do enunciado junto com o estilo individual do sujeito falante em maior ou menor grau. O parceiro competente do

evento comunicativo percebe o intuito discursivo do locutor ou autor logo no início do enunciado e prevê o acabamento; ou é conhecedor da situação particular ou é experiente no gênero do discurso. Para a compreensão responsiva, não bastam a inteligibilidade do enunciado no nível da língua ou o domínio da língua pelo ouvinte. A percepção do acabamento do enunciado depende de fatores contextuais também.

Outra propriedade do enunciado é a relação do locutor ou autor com o enunciado, o que resulta na expressividade do enunciado. Reiterando, as escolhas na composição e no estilo, na medida em que o gênero dispõe de opções, refletem o intuito do autor. Estas manifestações da relação do autor com o enunciado constituem a expressividade, que Bakhtin (1986 [1952-1953], p. 84) define como a avaliação subjetiva e emocional do conteúdo semântico do enunciado pelo locutor/autor. O aspecto expressivo existe em todos os enunciados, embora varie a intensidade e a importância entre os gêneros. Não existe enunciado totalmente neutro; a característica da neutralidade se reserva para a unidade da língua. Na fala um recurso importante para expressar a atitude emotiva valorativa do locutor para com o objeto do seu discurso é a entonação. A entonação especialmente marca as palavras do outro dentro do discurso do sujeito, como se fossem aspas acrescentadas da valoração do sujeito. Percebe-se a entonação até no discurso escrito como fator estilístico. A palavra e a oração, como unidades da língua, não têm entonação. No entanto uma única palavra proferida com entonação se converte em enunciado completo. A emoção, a avaliação e a expressão só nascem no uso ao vivo da palavra em um enunciado concreto.

Pode-se colocar que a palavra existe para o locutor sob três aspectos: como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *palavra do outro* pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como palavra *minha*, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade (BAKHTIN, 1992 [1953-1953], p. 313).

Portanto a expressividade aparece como uma característica constitutiva do enunciado.

No entanto, o enunciado analisado enquanto elo na cadeia da comunicação está ligado não somente ao autor, senão também aos outros. “Logo de início, o locutor espera deles uma resposta, uma compreensão responsiva ativa. Todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro dessa resposta” (BAKHTIN, 1992 [1952-1953], p. 320). A *endrecividade*, o fato do enunciado se dirigir a alguém, é o último traço constitutivo do enunciado a ser considerado no presente texto. Enquanto as

unidades da língua não pertencem a ninguém e não se dirigem a ninguém, o enunciado requer um destinatário que pode ser

o parceiro e interlocutor direto do diálogo na vida cotidiana, pode ser o conjunto diferenciado de especialistas em alguma área especializada da comunicação cultural, pode ser o auditório diferenciado dos contemporâneos, dos partidários, dos adversários e inimigos, dos subalternos, dos chefes, dos inferiores, dos superiores, dos próximos, dos estranhos, etc.; pode até ser, de modo absolutamente indeterminado, *o outro* não concretizado (é o caso de todas as espécies de enunciados monológicos de tipo emocional) (BAKHTIN, 1992 [1952-1953], p. 320-321).

A composição e o estilo do enunciado dependem daqueles a quem o enunciado é dirigido, de como o locutor ou o escritor percebem ou imaginam seus destinatários e da força da influência dos destinatários no enunciado.⁴⁴

Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado (BAKHTIN, 1992 [1952-1953], p. 321).

Ainda será discutido o grau ao qual se leva em conta o destinatário da performance musical e se antecipa sua resposta.

3.1.3 Modelos aproximados de comunicação

A presente seção resume os atos comunicativos do enunciado em geral, da obra em geral e da performance musical especificamente.

3.1.3.1 Em discurso verbal

No livro *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Todorov resume o ato comunicativo segundo a orientação de Bakhtin na reconstituição do modelo de comunicação do semiótico e linguista estruturalista Roman Jakobson⁴⁵.

⁴⁴ Wilson e Roland (2002, p. 49) indicam que as situações respectivas do *performer* e do ouvinte na hierarquia social e a visibilidade pelo *performer* das expressões faciais da plateia afetam o grau de ansiedade que o *performer* pode experimentar na performance.

⁴⁵ Jakobson, conterrâneo e contemporâneo de Bakhtin, saiu da Rússia em meio à revolução e continuou a se mudar cada vez mais para o oeste, fugindo do Nazismo na Segunda Guerra Mundial, até se estabelecer nos Estados Unidos. Consequentemente Jakobson teve fama no ocidente durante a vida enquanto Bakhtin passou grande parte da vida em exílio no interior da União Soviética.

Jakobson
contexto
emissor → mensagem → receptor
contato
código⁴⁶ (*apud* TODOROV, 1984, p. 54, trad., setas da autora)

Os seis elementos da comunicação representam as seis funções da linguagem no modelo de Jakobson. Normalmente uma função predomina sobre as outras, mas todas estão presentes. “Contexto” corresponde à função referencial, e é frequentemente chamado de referente pelos linguistas; não tem relação com o contexto ou situação na realidade do enunciado de que Bakhtin fala. O enfoque na mensagem revela a função poética; no emissor, ou remetente, a função emotiva ou expressiva. Quando a comunicação focaliza o contato, está operando a função fática de simplesmente estabelecer e manter a comunicação. Quando a comunicação serve para verificar o código, a função é metalinguística. O enfoque no receptor, ou destinatário, destaca a função conativa. Os exemplos centrais desta função, o vocativo e o imperativo (JAKOBSON, 2003, p. 125), revelam que a concepção da comunicação no modelo estruturalista é de unidirecionalidade e receptividade passiva. A comparação com o modelo que seria de Bakhtin mostra mais evidência da distorção da realidade comunicativa do modelo de Jakobson.

A concepção de Bakhtin se baseia no pensamento estruturalista e realiza modificações que melhor refletem a realidade discursiva:

Bakhtin
objeto
locutor enunciado ouvinte
intertextos
linguagem⁴⁷ (TODOROV, 1984, p. 54, tradução da autora)

O referente se chama objeto neste modelo. Vemos que Bakhtin não isolou o contato como um dos elementos da comunicação; o enunciado em si é o contato. Os interlocutores nem existem antes do enunciado em questão; a ideia de eles existirem antes de fazer contato reforça a ideia de que a mensagem é pronta e acabada e que é

⁴⁶ “*Jakobson*
context
sender message receiver
contact
code”

⁴⁷ “*Bakhtin*
object
speaker utterance listener
intertext
language”

Não tive acesso ao texto original em francês de Todorov para saber se ele está utilizando a palavra *langue* ou *langage* no modelo reconstituído. Estou interpretando este componente como *langage*, ou seja, a língua e a fala juntas.

possível codificar e decodificar o conteúdo dela com um código pronto e acabado. Portanto não aparece o termo “mensagem”, senão “enunciado”: pode-se imaginar a mensagem no modelo de Jakobson com uma superfície intacta e bastante lisa e homogênea, enquanto a imagem do enunciado teria uma superfície sulcada pelos efeitos de outros enunciados e entrelaçada com os fios dialógicos de vínculo a outros enunciados não examinados no presente esquema. Todorov aproveita o antigo lugar do contato no esquema para incluir os intertextos (*intertext*, ou a dimensão intertextual); reitero que os intertextos não substituem o contato. Os intertextos são as relações dialógicas do enunciado percebidas pelos participantes da comunicação; a experiência com outros enunciados é a principal ferramenta, além da língua, para interpretar o enunciado. Acredito que Todorov prefere chamar a dimensão dialógica de “intertextos” porque ele, como a colega Kristeva, tem por principal objeto de estudo os textos literários; a partir do estímulo das ideias de Bakhtin, Kristeva (*apud* KLEIN, 2005, p. 2) desenvolveu uma teoria da intertextualidade literária que define o “texto” como a interseção de outros textos⁴⁸. A importância dada à função dos intertextos no modelo comunicativo de Bakhtin interpretado por Todorov realça a coconstrução do significado e a intersubjetividade dos participantes do ato comunicativo. O termo “linguagem” no modelo não substitui o código; Bakhtin descarta o conceito de código porque nenhum código existente antes do enunciado é adequado para recuperar o referente inicial do locutor. Não existe tradução perfeita para outra língua, linguagem ou estilo; o que temos é, sim, interpretação ativa. Por isso é possível comunicar em uma linguagem que não se domina. O locutor e o ouvinte, claro, são coparticipantes construtivos na comunicação.

3.1.3.2 *Em discurso artístico*

Já que minha intenção é oferecer um modelo comunicativo de qualquer tipo de enunciado, não só o texto, realizo uma modificação no modelo elaborado por Todorov, a troca do termo “intertextos” por “relações dialógicas”:

⁴⁸ Não existe uma definição precisa da intertextualidade entre os teóricos da crítica literária (KLEIN, 2005, p. 1-3 e 11-12).

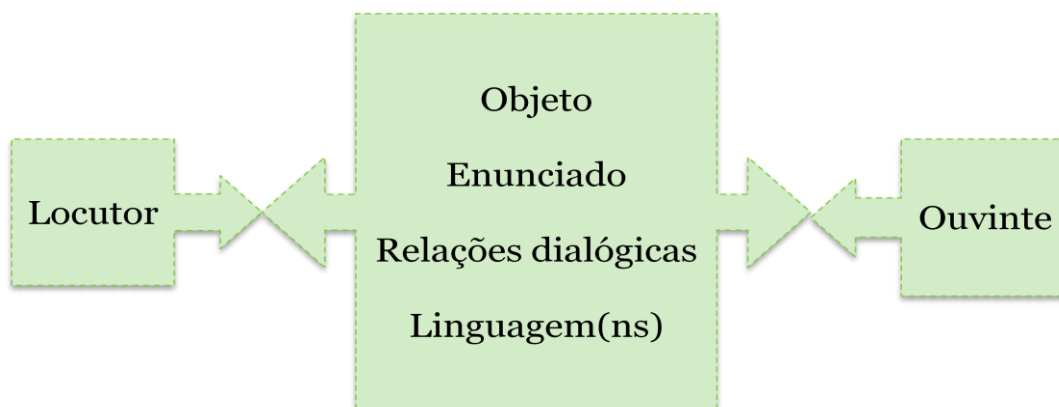


FIGURA 1 – Um modelo aproximado da enunciação

Devo ressaltar uma diferença na representação esquemática entre o modelo de Jakobson e o último da enunciação dado acima: no modelo de Jakobson, a mensagem figura como um dos seis componentes do ato comunicativo, enquanto todo o modelo da enunciação representa o enunciado todo, que não pode se separar dos componentes destacados.

Bakhtin (*apud* TODOROV, 1984, p. 55) diz que o esquema de comunicação distorcido pelos estruturalistas corresponde a um aspecto da realidade, especificamente à realidade discursiva de telegrafistas que utilizam uma chave para codificar e decifrar uma mensagem que se transmite pelo ar. Tal esquema também pode representar a intenção do locutor que quer negar a resposta criativa do ouvinte. Bakhtin (*apud* KLEIN, 2005, p. 14) chama a ênfase em uma única voz no discurso de **monologismo**; ao contrário de Klein, não posso afirmar que o monologismo é o contrário do dialogismo porque o dialogismo constitui toda a comunicação, incluindo o discurso que exibe uma *visão* monológica. O monologismo é surdo, não espera nem permite uma resposta do outro (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1984, p. 107); com o intuito de ser a última palavra, pretende proferir um monólogo para um receptor vazio. Embora cometa tal violência, não consegue eliminar a natureza dialógica do enunciado ou controlar a compreensão responsiva ativa do ouvinte.

Vamos considerar o texto especificamente como enunciado antes de passar para a discussão da comunicação musical. O texto é um conjunto coerente, ou um tecido, de signos não necessariamente verbais, de tal modo que criações não verbais são também textos (BAKHTIN, 1992 [1959-1961], p. 329). Quando o texto é o objeto de estudo da estética material, analisam-se aspectos como a técnica composicional e os artifícios expressivos. No presente trabalho, vale lembrar que um enunciado pode

tomar a forma de um texto, sendo assim estudado no contexto das suas relações dialógicas. O que distingue o texto da obra? Segundo Barthes (*apud* KLEIN, 2005, p. 140, tradução da autora), “o texto é um campo metodológico aberto a uma multiplicidade de sentido, enquanto a obra é um documento ligado ao seu autor e ao seu ponto cultural/histórico de origem”⁴⁹. No entanto, as obras são também tecidos de signos. Apesar da distinção entre o uso das palavras obra e texto, o modelo comunicativo de um é igual ao modelo comunicativo do outro, desde que se entendem como enunciados:



FIGURA 2 – Um modelo aproximado da comunicação da obra

Quem interpreta e responde à obra é o contemplador; quando a obra é escrita, é o leitor que interpreta e responde. Mantenho as relações dialógicas no esquema em vez de colocar intertextos porque, além de outros textos, enunciados que não são textos interagem com a obra no momento da contemplação para contribuírem para o sentido. As relações dialógicas são outros enunciados procedentes não só da intertextualidade da obra, senão também do contexto do autor e do alcance do contemplador. A língua e as linguagens utilizadas, assim como o objeto, têm implicações importantes para os tipos de enunciados em diálogo com a obra e para a possibilidade de identificação das relações dialógicas pelo contemplador.

⁴⁹ “[T]he text is a methodological field open to a multiplicity of meaning, while the work is a document tied to its author and its cultural/historical point of origin (Barthes 1981).” “Documento” não precisa ser um meio gráfico; pode ser sonoro também.

3.1.3.3 *Em performance musical*

Passo agora a discutir a definição expandida de “obra musical”, citada no início do presente trabalho, de que “obra” pode se referir tanto a uma composição musical, que se materializa na partitura e no som, quanto a uma performance musical, que não precisa ser a interpretação de uma composição pré-existente. Para MEDVEDEV/BAKHTIN (*apud* TODOROV, 1984, p. 40, tradução da autora), a obra é um enunciado, que é igual a uma interação:

‘Cada elemento da obra se compara com um fio juntando seres humanos. A obra como um todo é o conjunto destes fios, que cria uma interação social complexa e diferenciada entre as pessoas que estão em contato com ela’.⁵⁰

Barthes concebe a obra em seu contexto de origem, ligada ao autor. Medvedev/Bakhtin veem o contexto como todas as relações dialógicas que entrelaçam as pessoas em contato com a obra. A experiência de cada participante com a obra é diferenciada de acordo com a sua perspectiva dentro do “conjunto de fios”.

O uso da palavra “documento” na definição de obra de Barthes, através de Klein, é difícil de conciliar com a definição que inclui a performance. “Documento” é algo que ensina, demonstra ou comprova um fato⁵¹; é implícita a ideia de que pode ser consultado mais de uma vez. É impossível consultar uma performance efêmera mais de uma vez. Pode-se gravar a performance, mas o documento seria uma gravação, que é uma obra à parte da performance original, mudando a situação da contemplação e provavelmente refletindo-se em um aumento no número de integrantes da categoria de autor. Mesmo nas obras que consistem em documentos tangíveis, tais como o livro ou a gravação, é difícil confirmar fatos básicos e relevantes às próprias obras porque a percepção de cada contemplador varia. A contemplação deste tipo de obra e uma performance têm em comum a efemeridade e a unicidade da experiência da interação social de cada participante. De acordo com o pensamento de Bakhtin, a performance a partir de uma composição musical é um discurso entre um “autor” – leitor e músico-intérprete da composição – e um contemplador. A performance reside no conjunto de fios da interação social, uma obra artística única e fugaz, com múltiplas interpretações. Bakhtin (*apud* TODOROV, 1984, p. 21, trad. da autora) afirma em outro texto, assinado pelo musicólogo Voloshinov, que:

⁵⁰ “Every element of the work can be compared to a thread joining human beings. The work as a whole is the set of these threads, that creates a complex, differentiated, social interaction, between the persons who are in contact with it.”

⁵¹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Documento>. Acesso em: 21/11/2009.

[...] o “artístico”, na sua totalidade, não reside na coisa, nem na psique do criador [...], nem sequer naquela do contemplador: o artístico inclui todos três juntos. É uma *forma específica da relação entre criador e contempladores, fixada na obra artística*.⁵²

Na performance de uma composição musical já existente, o compositor e o intérprete são cocriadores, e o intérprete e o ouvinte, cocontempladores, resultando numa rede de interação social bem intrincada.

A comunicação na composição musical, tanto quanto na performance musical em geral, pode ser resumida no modelo comunicativo da obra acima. Porém, a adaptação do modelo à performance musical de uma composição pré-existente revela a complexidade do evento.

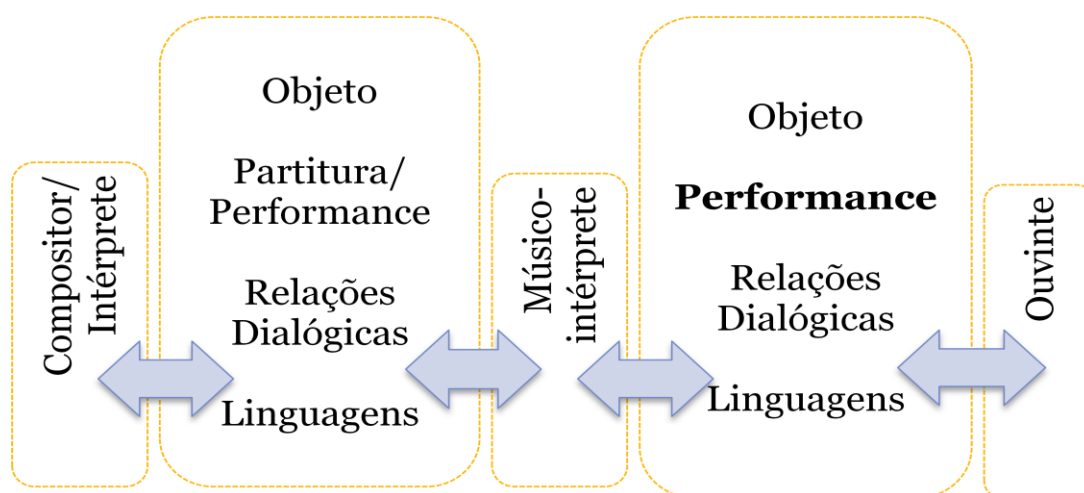


FIGURA 3 – Modelo aproximado da comunicação da performance musical a partir de uma composição pré-existente

As palavras “intérprete” e “performance” aparecem mais de uma vez no modelo. A performance em questão, do modelo, está em negrito, e o intérprete responsável pela performance está no centro do modelo. O primeiro participante do evento normalmente não está presente na performance; é o compositor, no caso da performance a partir de uma partitura escrita, ou um músico-intérprete, no caso da performance a partir da audição de outra performance da composição. Já que são três categorias de participante no evento (a pessoa que é a fonte da composição, o músico-intérprete da performance em questão e o ouvinte), multiplicam-se as relações dialógicas: cada um dos três participantes dialoga com os outros dois. O diálogo não

⁵² “[...] [T]he ‘artistic,’ in its totality, does not reside in the thing, or in the psyche of the creator..., not even in that of the contemplator: the artistic includes all three together. It is a *specific form of the relation between creator and contemplators, fixed in the artistic work.*”

é direto salvo no caso do discurso do músico. O compositor e o músico dialogam à distância através da partitura ou de outra performance. O compositor e o ouvinte dialogam ainda mais remotamente através do discurso criado pelo músico-intérprete. O ouvinte dialoga com o músico-intérprete à distância em ação responsiva retardada. O esquema ainda esconde mais duas complexidades. Primeiro, as categorias de compositor, músico-intérprete e ouvinte frequentemente representam grupos de pessoas. O músico-intérprete pode ser uma orquestra com regente, um conjunto com diálogos particulares que preparam o discurso da performance. O compositor de uma ópera, o autor do libreto e o escritor da obra literária, se a ópera é baseada em uma obra literária, se juntam na categoria de autor. Os ouvintes de uma performance de música erudita nem sempre compartilham suas compreensões responsivas ativas, mantendo suas respostas individuais, não unidas como na neurogamia. Segundo, o ato comunicativo da performance se torna ainda mais complexo quando leva o contemplador a sair de si, na sua imaginação, para autorrefletir, ou seja, para dialogar consigo mesmo. Talvez isto seja um critério do sucesso da performance musical, ou de qualquer obra artística, que estimule o diálogo profundo e o autoconhecimento.

O modelo comunicativo da performance acima também não é adequado para representar os planos de interação. O esquema parece linear – da pessoa-fonte da composição para o músico-intérprete e do músico-intérprete para o ouvinte – quando, na verdade, a relação entre a pessoa-fonte e o músico-intérprete se localiza dentro da relação entre o músico e o ouvinte. Os enquadres interacionais da partitura, da gravação e da encenação da ópera analisada por Lanna (2005, f. 111, 112 e 114) representam acuradamente os planos de interação embutidos um no outro. Porém, a linearidade do esquema acima representa cronologicamente todo o processo da performance – a composição da obra (embutida na performance-fonte na tradição oral), a escolha da obra para a performance, os ensaios, o encontro na apresentação e o efeito mais ou menos duradouro do discurso nos ouvintes. A ideia de que a música é processo, não produto, não é nova. Entre as duas guerras mundiais, Orff e Keetman fundamentaram o Orff-Schulwerk, uma abordagem da educação musical, na música como processo. Small (1998) desenvolve a ideia ao longo do seu livro *Musicking*, e Cook (2006) alude à visão da performance como processo em vez de produto. A minha ênfase até este momento na transitoriedade da performance (no momento da apresentação) revela o meu preconceito da performance como produto.

Quanto às relações dialógicas em torno da composição de uma obra musical, como esperado, o compositor dialoga com os enunciados anteriores e orienta sua obra ao outro. Pode explorar intencionalmente a intertextualidade ou não se preocupar com ela, deixando que os textos dialoguem sem a sua interferência consciente. A composição pode ser uma maneira de se expressar, respondendo a experiências da vida, ou dirigindo-se ao outro indefinido ou idealizado. O compositor também pode imaginar destinatários específicos quando está compondo a obra, possibilitando uma maior influência do destinatário no discurso. O desejo de criar algo novo faz parte da atividade artística, mas os artistas da vanguarda correm o risco de perder o diálogo entre o público e a sua arte. O compositor Guerra-Peixe procurou uma “cor nacional” nas suas obras a partir de 1944 para conciliar a técnica dodecafônica com elementos da música brasileira, com qual o seu público estava acostumado (ASSIS, 2007, p. 2). Tal conciliação sugere que, para uma obra ser original, não precisa inovar em todas as frentes; a originalidade também se encontra nas interseções novas e únicas de vozes existentes.

Nas relações dialógicas em torno da interpretação da composição pelo músico-intérprete, este age como leitor da partitura, ou “ouvinte” do discurso da composição. Espera-se que o músico adote uma atitude responsiva ativa para com a composição. No estudo da partitura, o músico percebe algum significado do discurso. Normalmente tem duas opções: em concordância total ou parcial, adaptar o discurso para ser seu próprio, ou, representar, como veículo ou ator, o melhor possível o que ele entende ser a intenção do compositor com o discurso. As opções de interpretação frequentemente resultam do diálogo com performances anteriores, aquelas do mesmo intérprete e aquelas de outros intérpretes. A compreensão responsiva ativa se materializa na performance.⁵³ O intérprete (no papel de leitor ou ouvinte durante a primeira fase de preparação) de outras esferas musicais, como jazz ou música popular, tem mais opções, como, por exemplo, arranjar a obra do compositor para mudar o significado ou para acrescentar um significado pessoal.

Quanto às relações dialógicas em torno do encontro entre o músico-intérprete e o ouvinte, o músico pode orientar seu discurso para ir ao encontro do ouvinte, do mesmo modo como BAKHTIN diz que o locutor normalmente vai ao encontro do ouvinte em um enunciado. Alfred Brendel (*apud* DAWE, 1998, p. 20,

⁵³ Magnani (1989, p. 61) afirma que o intérprete é ao mesmo tempo criador e fruidor; frui do discurso do compositor para criar seu discurso na performance.

tradução da autora), ao falar da ansiedade em performance, descreve a relação que procura com a plateia: na tarde antes do concerto,

‘Preciso de um cômodo silencioso onde posso relaxar e dormir, e então não me sinto divorciado da plateia [...] . Quero lhes comunicar certas ideias, o que significa que de alguma maneira tenho que estabelecer uma conexão e lhes mostrar que têm que escutar’⁵⁴.

Para ir ao encontro do ouvinte, Brendel se prepara mentalmente. Não sabemos se o discurso sonoro se modifica, mas talvez ele comunique especificamente com a plateia através de linguagem corporal. O pianista Michael Boriskin (*apud* DAWE, 1998, p. 19, tradução da autora) cita Rubinstein:

‘Rubinstein disse que muitos pianistas treinam uma peça cem vezes, depois entram no palco e treinam pela centésima primeira vez. A performance deveria ser realmente especial. Quando um pianista entra no palco, ele está em um fórum público, não uma sala de estudo. É importante diferenciar uma performance em concerto de tocar na sala de estar’⁵⁵.

Boriskin também vai ao encontro do ouvinte com uma performance especial, mas não entra em detalhes de como o discurso musical muda.

O público decrescente da música erudita talvez se deva a uma disfunção do diálogo na performance, embora mudanças culturais também contribuam para o afastamento de muitas pessoas. Na pluralidade de gostos musicais de hoje em dia, na qual se pensaria que teria espaço para todos os gostos, a comunidade da música erudita diminui cada vez mais. Harnoncourt (1998, p. 27) culpa a malformação dos músicos para tocar música histórica, embora possa haver estranhamento por causa da formação extensa dos músicos da qual a maior parte do público não compartilha. A presença do compositor vivo de música erudita é quase impercebível na grande sociedade por causa, pelo menos em parte, da comercialização massiva da música popular que acaba em circunscrever a educação cultural do público. Em resposta o compositor e o intérprete de música que o público já acha esotérica, no caso de obras históricas menos conhecidas, ou que ainda acha esotérica, no caso do emprego em composições de linguagens relativamente novas, podem seguir a sugestão de Milton Babbitt (1998, p. 40-41) de se retirar do mundo público para um mundo de audições particulares e gravações, eliminando os aspectos públicos e sociais do seu trabalho na

⁵⁴ “ ‘I need a quiet room where I can relax and sleep, and then I don’t feel I am divorced from the audience[...]. I want to communicate certain ideas to them, which means I somehow have to establish a rapport and show them that they must listen.’”

⁵⁵ “ ‘Rubinstein said that a lot of pianists practice a piece a hundred times, then go onstage and practice it for the hundred and first time. The performance should really be special. When a pianist walks out onstage he is in a public forum, not a practice studio. It’s important to differentiate a concert performance from playing in the living room.’”

tentativa de garantir que os ouvintes convidados possuam relações dialógicas úteis para a apreciação da performance. Porém, Varèse (*apud* VIVIER, 1973, p. 49, tradução de Oíliam Lanna) insiste em que as linguagens artísticas mudam e deveriam mudar e que o público precisa se atualizar. Em 1924 ele afirma:

Sempre houve uma incompreensão entre o compositor e sua geração. A explicação habitual deste fenômeno é que o artista está à frente de sua época, mas isso é absurdo. De fato, o artista criador é, de uma maneira particular, testemunha de sua época. Ora, é porque o público, por suas disposições e sua experiência, está com um atraso de cinquenta anos, que há um desacordo entre o público e o compositor. Pois nada mudou fundamentalmente, nem foi levado a mudar em arte. No entanto os meios de expressão mudaram e devem mudar⁵⁶.

Se o músico vai ao encontro do ouvinte, as performances se diferenciam para públicos diferentes. Por exemplo, o músico constrói o seu discurso para aficionados das obras escolhidas, para críticos ou bancas de concursos, ou para um público que não costuma ouvir o repertório. Bakhtin, citado no final da seção 3.1.2.2, considera os horizontes do ouvinte para possibilitar a compreensão ativa responsiva.

Uma consideração dos horizontes do público trata da quantidade de informação que o repertório do programa representa para o ouvinte. O programa de obras conhecidíssimas, oferecendo pouca informação ou informação velha, respeita a vontade humana de acompanhar ativamente o discurso, prevendo-o e revivendo o prazer da primeira descoberta, “[...] como crianças que sempre querem ouvir de novo a mesma fábula, pois se lembram de certos trechos bonitos que guardaram na memória quando os descobriram pela primeira vez” (HARNONCOURT, 1998, p. 33). Porém um programa de obras favoritas não desafia o ouvinte à interpretação criativa e corre o risco de perder o encantamento. Ao outro extremo, o programa repleto de informação nova, tal como música de vanguarda ou de uma época ou cultura distante, corre o risco de excluir, deslumbrar e entediar o ouvinte. O ouvinte precisa de “alças” (intertextos) para entrar em diálogo com esta música. Klein (2005, p. 4), no primeiro capítulo de *Intertextuality in Western Art Music*, estuda a intertextualidade do Estudo No. 1 de Lutoslawski. Se ele fosse tocar este estudo num concerto achando

⁵⁶ “Il y a toujours eu une incompréhension entre le compositeur et sa génération. L'explication habituelle de ce phénomène est que l'artiste devance son époque, mais cela est absurde. En fait, l'artiste créateur est, d'une manière particulière, le témoin de son époque. Or, c'est parce que le public, par ses dispositions et son expérience, est en retard de cinquante ans qu'il y a un désaccord entre ce public et le compositeur. Car rien n'est fondamentalement changé, ni appelé à changer en art. Cependant les moyens d'expression ont changé et doivent changer.”

que o público não ia entendê-lo, poderia tocar também o Estudo Op. 10, No. 1, de Chopin, o intertexto que tanto lhe ajudou a interpretar a obra de Lutoslawski.⁵⁷

Outra consideração dos horizontes do ouvinte envolve a comunicação consciente em linguagens de mídias além dos sons musicais. Tanta informação frequentemente fora do controle do músico, da divulgação do evento à arquitetura do lugar, informa a experiência de uma performance. O foco poderia continuar no discurso sonoro ao vivo, mas o músico poderia aproveitar outra mídia que contribua à conexão com o ouvinte. Pensa-se, por exemplo, no ouvinte especializado na interpretação de informação visual; esta pessoa pode estranhar o recital que tem pouca informação visual. Um discurso de determinada linguagem é pura lenga-lenga se o ouvinte não é “alfabetizado” na linguagem em questão. Podem-se lamentar os baixos índices de alfabetização tradicional, em termos de habilidades para ler e escrever, e culpar a fácil universalidade da televisão. Porém Schechner (2006, p. 4, tradução da autora) vê no efeito das novas tecnologias de comunicação “uma explosão de literacias múltiplas”⁵⁸. “As pessoas são cada vez mais ‘alfabetizadas corporalmente’, ‘alfabetizadas auditivamente’, ‘alfabetizadas visualmente’, e assim por diante”⁵⁹ (SCHECHNER, 2006, p. 4). “Hipertexto” – no sentido mais amplo da palavra –

combina palavras, imagens, sons, e várias abreviações. Pessoas com telefones celulares falam, é claro. Mas também tiram fotos e utilizam os teclados para teclar mensagens que combinam letras, pontuação e outras imagens gráficas [...]. Correio eletrônico, telefones celulares, blogues, *instant messaging*, e *wi-fi* estão transformando o que significa a alfabetização (SCHECHNER, 2006, p. 5).⁶⁰

Quando a entrevistadora Mach pergunta para o pianista Glenn Gould (1991 [1980], p. 101) o que ele acha que os compositores dos próximos 50 ou 100 anos vão criar, ele menciona as possibilidades de novos contextos para elementos conhecidos e sínteses de várias disciplinas para casar elementos abstratos com elementos mais objetivos. Gould (p. 102, tradução da autora) acrescenta, “[...] [À]s vezes tenho dúvidas muito

⁵⁷ Também o intérprete pode considerar a duração do programa, respeitando um prazo realista da atenção do público para tanta informação nova, e equilibrar peças exóticas com peças familiares.

⁵⁸ “[...] [A]n explosion of multiple literacies [...]”. A palavra “literacia” vem do inglês *literacy* que significa alfabetização. Estudiosos do fenômeno de literacias múltiplas em português adotaram a palavra do inglês porque o termo “alfabetização” parece restrito ao aprendizado da leitura e escrita na língua materna.

⁵⁹ “People are increasingly ‘body literate’, ‘aurally literate’, ‘visually literate’, and so on.”

⁶⁰ “Hypertext combines words, images, sounds, and various shorthands. People with cell phones talk, of course. But they also take photos and use the keypads to punch out messages that combine letters, punctuation marks, and other graphics.... Email, cell phones, blogs, instant messaging, and wi-fi are transforming what it means to be literate.”

graves mesmo quanto à existência feliz continuada da música como um estado separado no contexto das assim-chamadas artes”⁶¹.

Como é reconhecido na teoria das inteligências múltiplas e nas práticas de diferenciação na sala de aula para atender aos diversos estilos de aprendizado, as pessoas ficam melhor alfabetizadas em algumas linguagens do que em outras. Pois as múltiplas literacias se desenvolvem frente à natureza multimidiática da informação que interpretamos. Este fato precisa ser considerado pela pessoa que se engaja em um discurso em que predomina apenas um meio de comunicação, tal como a performance de música erudita.

Muitos músicos assumem o trabalho de educadores ou difusores da cultura musical (a exemplo de MAGNANI, 1989, p. 66), dando aulas e recitais-palestras, expandindo o repertório e escrevendo notas de programa. Em 2010 a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) convidou colégios para levar suas turmas ao teatro para assistirem a concertos didáticos. A OFMG também tem um site na Internet⁶² com informações sobre o mundo da orquestra sinfônica. Na década de 1960, o regente Leonard Bernstein deu uma série de concertos didáticos com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, transmitida na televisão americana. As gravações continuam disponíveis até hoje.

Quanto às notas de programa, Schnabel (1988, p. 134) reclama que são, afinal, interpretações que podem contradizer as concepções do compositor ou intérprete, deixando o público confuso e preconceituoso. Em vez de eliminar notas de programa, o intérprete poderia aprová-las antes da impressão. Pois Babbitt (1998, p. 40) adverte contra a mera inclusão de obras pouco conhecidas nos programas, rejeitando a teoria de que a familiaridade gera a aceitação passiva. As notas de programa sobre obras novas, os compositores e seus contextos capacitam o público para uma compreensão responsiva ativa.

*Da Camera of Houston*⁶³, uma organização dedicada à apresentação e produção de música de câmara, vai até a comunidade para dar concertos didáticos e *masterclasses*, mas esta organização chama a atenção também pelo diálogo que ela “orquestra” entre obras musicais, literatura e as artes plásticas. Os concertos (“*productions*”) de Sarah Rothenberg, pianista e diretora artística de *Da Camera*, são

⁶¹ “[...] I sometimes have really very grave doubts about the continued happy existence of music as a separate state in the context of the so-called arts.”

⁶² www.filarmonica.art.br Acesso em: 05/07/2010.

⁶³ www.dacamera.com Acesso em: 05/07/2010.

performances multimidiáticas de música de câmara. Embora o foco de uma performance continue no discurso musical ao vivo, iluminação especial e projeções de intertextos literários e plásticos no palco contribuem para a comunicação integrada dos componentes sonoros, visuais, verbais e espaciais do evento.

A produção de *Erwartung* de Schoenberg em Belo Horizonte, em outubro de 2009, triunfou, em minha opinião, em alguns aspectos do seu reconhecimento dos horizontes do público e fracassou em outros. *Erwartung* é um monodrama em um ato, mas toda a publicidade dizia que era uma ópera. Consequentemente a plateia estava confusa ao final da performance. Várias pessoas permaneceram nas suas poltronas esperando um segundo ato, e uma mulher me perguntou se os aproximadamente vinte homens que faziam parte do cenário iriam cantar na segunda metade. Os triunfos centrais eram a interpretação apaixonada da soprano Eliane Coelho e os sons luxuriantes da orquestra. A iluminação, as projeções de imagens e o figurino, também luxuriantes em cores e texturas, contribuíram de uma maneira envolvente para a composição da atmosfera. Poesias em português, relacionadas à experiência do personagem, mas estranhas à obra, foram recitadas durante as cenas instrumentais iniciais. À diferença das produções de óperas no Palácio das Artes, não houve a projeção de legendas em português acima do palco. Houve notas de programa explicando a história do personagem (e constando, finalmente, que era um monodrama, sem explicar o que um monodrama é), mas as legendas faltaram na hora do canto. As poesias distraíram da história, e, por constituir um momento emocionalmente complexo, o drama da mulher solitária me afogou em emoções que começaram a perder sentido por causa da minha ignorância da língua alemã.

Para orientar uma performance para a compreensão responsiva ativa do outro, é interessante saber se a performance de fato solicita uma resposta do ouvinte. No gênero do concerto de música erudita, o músico provavelmente nunca vai saber da resposta do ouvinte a menos que alguém faça pesquisas explícitas das respostas dos ouvintes. Não obstante, existem estratégias para estimular uma resposta mais imediata da plateia, além dos aplausos gentis. Uns anos atrás, quando a *Houston Symphony Orchestra* (HSO) fazia concertos nas comunidades da área metropolitana (não esperando que o público que morava mais longe fosse até a sala de concertos no centro), a orquestra convidava a plateia a interagir com os músicos e seus instrumentos antes do concerto, assim quebrando a barreira do palco entre os músicos e os ouvintes. Em uma parte do concerto, a plateia participava do fazer

musical com um ostinato realizado com percussão corporal. É claro que, para estimular a participação da plateia, precisa-se de um repertório especial, obras que fogem do gênero sinfônico padronizado, ou arranjos das obras expressamente para a participação da plateia. Keith Terry, um virtuose da percussão corporal, também espera participação da plateia nas suas performances. Um futuro projeto meu é investigar como a minha experiência com Orff-Schulwerk, uma abordagem da educação musical que tem como um objetivo capacitar os alunos para fazerem música imediatamente e a curto prazo e que possibilitou “sucessos” para mim e meus alunos na sala de aula, pode me ajudar em performances fora da sala de aula também.

O último cuidado especial que o músico pode ter em relação ao ouvinte é a antecipação da sua resposta. Porém o músico-intérprete corre riscos ao mudar o sentido do discurso para antecipar a resposta do ouvinte. O desejo de agradar, por exemplo, pode ofuscar a voz genuína do músico. Pode surgir uma tensão entre a visão do músico e sua antecipação da resposta do ouvinte. Bakhtin (1992 [1952-1953], p. 322) diz, “[l]evar-se-á em conta o destinatário, cuja reação-resposta será presumida de modo pluridimensional, o que introduz uma dramaticidade interna especial no enunciado [...]”.

Quando primeiro li sobre a atitude responsiva ativa do ouvinte, defendida por Bakhtin, me perguntei se de fato o ouvinte da performance musical erudita adota esta atitude. A plateia na tradição erudita certamente parece passiva, sentada, apenas recebendo o discurso. Uma filosofia para a função da música, já mencionada acima, é a necessidade do homem de expressar-se e de exteriorizar-se, não necessariamente para o outro. Uma estratégia para lidar com a ansiedade em performance é resistir ir mentalmente ao encontro do ouvinte. Gina Bachauer (*apud*, DAWE, 1998, p. 18, tradução da autora) afirma, “Não ouço nada nem sei o que acontece na sala de concerto; a única coisa na minha mente é minha música”⁶⁴. Diante destas maneiras de fazer música, o ouvinte respeitoso tem a opção de observar ou não em silêncio a atividade no palco, e o ouvinte desrespeitoso é convidado a ir embora. Existem outros tipos de fazer musical onde a resposta ativa dos ouvintes é imediata através da voz, dos instrumentos ou do movimento corporal. Porém, nos tipos parecidos com o concerto erudito, acredito que Bakhtin estaria de acordo que a atitude responsiva ativa do ouvinte está em elaboração constante desde o início da

⁶⁴ “I don’t hear anything or know what happens in the hall; the only thing that is on my mind is my music.”

performance, embora a ação possa ser retardada. “[T]oda compreensão” – mesmo aquela não pretendida pelo autor – “é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 290). “Locutor” não é necessariamente de um discurso verbal, e a realização da compreensão responsiva ativa pode ser um ato. Os gêneros líricos contam com a compreensão responsiva que permanece muda por um tempo, mas, “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 291).

Quanto aos aplausos, uma resposta ativa imediata à performance, será que são resposta suficiente para o músico-intérprete ou o compositor? Os aplausos, cujo padrão de entusiasmo varia um pouco de um público local para outro, são um dos rituais de boa educação do concerto erudito e do show de jazz e, portanto, quase inteiramente desejáveis. O músico não pode contar com uma resposta mais específica do que a ritualizada e frequentemente se contenta com a própria experiência de criar o discurso, ou seja, se contenta com o diálogo real ou imaginado com o compositor, o diálogo com os músicos parceiros e o diálogo intertextual na composição.

3.2 O dialogismo do ser social

Enquanto os textos de Bakhtin chegavam aos países do ocidente em contagens nas últimas décadas do século XX, assumiu-se que as maiores contribuições de Bakhtin seriam nas áreas de linguística e teoria literária (FARACO, 1996, p. 113, 117). Desde a leitura de todos os seus textos e novas leituras, traduções e revisões, vê-se que Bakhtin construiu um sistema de pensamento que busca abordar todo o ser e fazer do homem em sociedade, além das instâncias concretas e específicas de suas interações na comunicação verbal e artística. O que os estudiosos da sua obra chamam de dialogismo, Bakhtin nos últimos anos da sua vida chama de **antropologia filosófica** (FARACO, 1996, p. 118). Desde as primeiras publicações no início da década de 1920 até as últimas anotações na década de 1970, Bakhtin (*apud* TODOROV, 1984, p. 94) teoriza que **o ser humano se constitui na sua relação com o outro: o *self* (o eu) é construído através da interação com o outro**. O outro pode ser um indivíduo ou a sociedade como um todo. Enquanto não imagino o ponto de vista do outro, permaneço imersa em mim mesma, com apenas

uma visão parcial de quem sou. Quando eu me enxergo como outro, posso começar a me compreender. A criança precisa da percepção do outro para formar uma primeira imagem de si; o nome, as partes do corpo, formas de ser e fazer e diversos valores chegam à criança através da comunicação com o outro.⁶⁵ A consciência humana se desperta no contato com a consciência do outro (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1984, p. 96). As consciências entram em intercâmbio através de linguagens verbais e não verbais. A definição do dialogismo como as relações de sentido entre os enunciados funciona até neste plano abrangente do dialogismo do ser humano social. Um enunciado se constitui em resposta a outros enunciados; analogamente uma pessoa compreende e constrói seu *self* em relação ao outro através do diálogo entre os enunciados próprios e os do outro.

A primeira parte deste capítulo abordou o dialogismo de enunciados de algumas linguagens para elucidar o dialogismo da performance musical. O restante do capítulo descreve o dialogismo do *self* em sociedade, que acontece através de diversas linguagens, tratando o período que um ser humano passa em comunidade como um processo de elaborar um grande enunciado equivalente à vida da pessoa. A criação e a interpretação artísticas são instâncias específicas da dimensão do dialogismo do *self*.

A construção do *self* pode ser comparada a um olhar estudado no espelho: no primeiro momento, antes de se ver no espelho, não se vê os contornos do aspecto de fora de si que os outros veem; no segundo momento, o conhecimento de si no espelho corresponde ao deslocamento da consciência do *eu* e para o outro. Claro, o maior conhecimento de si que se consegue ao se olhar da perspectiva do outro não é apenas da superfície, senão do impacto imaginado e observado que a própria existência tem para o outro.

O conceito do conhecimento profundo através da experiência em primeira mão tanto quanto através do diálogo desde outra perspectiva é familiar aos teóricos literários na parte da teoria bakhtiniana do romance que diz respeito ao ato criativo. Segundo a teoria, o autor, ao criar seu herói, imagina intensamente o mundo do romance desde o ponto de vista do personagem, igualmente se imergindo no mundo que está criando para o seu romance. Mas chega um momento na elaboração do discurso em que o autor se separa da sua criação, volta-se para a sua perspectiva na

⁶⁵ “Só me torno eu entre outros *eus*. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o “outro” do outro [...]” (SOBRAL, 2005, p. 22).

sua própria vida e entra em diálogo com sua obra. Este movimento de saída não é apenas a adoção de um olhar crítico para com o próprio trabalho. O olhar crítico tem muitas utilidades, entre elas, a elaboração do discurso com um narrador onisciente pelo autor supostamente onisciente da sua criação. No caso de Dostoievski, Cervantes e outros autores admirados por Bakhtin, a separação é a oportunidade para o autor observar que os personagens podem ter a vida própria, que, como na vida real, as pessoas podem surpreender mesmo quando pesquisa-se a fundo a sua formação e as suas motivações. Estes autores ouvem e respeitam as vozes dos seus heróis e não se concebem como criadores autoritários e oniscientes quanto às suas obras. Enfim retratam a polifonia social nos seus romances, dosando seu controle do destino dos personagens e aceitando que tem muito pouco controle sobre a recepção das suas obras pelo público.

A criação artística é uma exploração especial do *self* e do outro. Acontece em diálogo com elementos individuais do mundo afora, tais como autores específicos e suas obras artísticas, ou com blocos sociais menos definidos representados pelos seus enunciados guardados na memória do artista. A formulação pelo artista da sua resposta faz parte da formação contínua da sua identidade. A obra produzida se desprende do autor e permite a visão dele mesmo de fora, através da obra. De novo “obra” não é somente uma obra artística em forma de documento, senão uma performance também. Segundo Blacking *et al.* (1995, p. 59, tradução da autora), a música da tribo Venda funciona na construção da identidade de um indivíduo:

Muthu ndi muthu nga vhañwe, os Venda dizem: ‘as pessoas são pessoas por causa das suas associações com outros.’ A música Venda não é um escape da realidade: é uma aventura *para dentro* da realidade, a realidade do mundo do espírito. É uma experiência de vir-a-ser, na qual a consciência individual se nutre dentro da consciência coletiva da comunidade, e assim se transforma na fonte de formas culturais mais ricas⁶⁶.

As questões de alteridade não só se prestam ao estudo da criação artística, senão à interpretação e à recepção da arte. A *compreensão* e a *interpretação* de uma obra de arte, sejam por um fruidor ou por um artista preparando uma performance da obra⁶⁷, equivalem a um encontro com o outro. No seu primeiro livro, *O autor e o*

⁶⁶ “*Muthu ndi muthu nga vhañwe*, the Venda say: ‘People are people because of their associations with others.’ Venda music is not an escape from reality: it is an adventure *into* reality, the reality of the world of the spirit. It is an experience of becoming, in which individual consciousness is nurtured within the collective consciousness of the community, and hence becomes the source of richer cultural forms.”

⁶⁷ Humberto Eco (1998, p. 231), ao descrever a “abertura” de uma obra de arte, afirma que toda recepção de uma obra é ao mesmo tempo interpretação e performance, ideia que serve tanto para o músico quanto para o ouvinte.

herói (1920-1930), que é sobretudo uma descrição fenomenológica do ato de criação (TODOROV, 1992 [1972], p. 21), Bakhtin (1992 [1920-1930], p. 45-46) distingue entre as duas fases de todo ato criativo, seja a criação do autor ou a interpretação do leitor:

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar – ver e conhecer – o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...] . Mas será a fusão interna o objetivo principal da atividade estética [...] ? De modo algum: para dizer a verdade, a atividade propriamente estética nem sequer começou. [...] A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, [...] quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro [...].

Assim, dois movimentos são necessários no encontro com o outro e especificamente na criação artística e na interpretação criativa: primeiro, a empatia, ou a identificação, com a criação e, segundo, a volta do criador, intérprete e ouvinte aos seus contextos.

Os dois movimentos no encontro com o outro são preceitos importantes na antropologia cultural. Os primeiros viajantes ao redor do mundo na maior parte descreveram a outras culturas com uma visão de fora; com algumas exceções não foram verdadeiramente ao encontro do outro. Depois os antropólogos que queriam conhecer melhor os povos com culturas tão diferentes das próprias viram a necessidade de passar por longas residências com os povos em questão, na tentativa de se integrarem socialmente e adquirirem uma visão de dentro da cultura (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1984, p. 109). Com mais experiência no trabalho de campo, ficou evidente que uma perfeita fusão com o outro era impossível uma vez que a presença estranha do antropólogo mudava a sociedade e o antropólogo jamais podia abdicar sua identidade de estranho para poder participar plenamente como membro da sociedade. Portanto a consciência das diversas questões da alteridade começou a importar muito na interpretação das culturas. Os antropólogos por fim entenderam que precisavam não somente do ponto de vista de dentro da cultura senão a triagem dos dados com o olhar de volta na sua cultura de origem. Uma vez que o diálogo foi aberto entre as duas culturas, o encontro mais completo com o outro foi possível. Subproduto deste longo processo é o autoconhecimento que acontece por parte dos antropólogos: no diálogo com a outra cultura, conseguem colocar um espelho para a própria cultura para poder estudá-la com uma visão de fora. A construção contínua da identidade e os inúmeros encontros com o outro são uma passagem constante de ida e volta através do espelho.

Na etnografia e na interpretação artística, os dois movimentos no encontro com o outro não necessariamente acontecem em duas fases separadas. Por exemplo, o “etnomusicólogo local”, à diferença do etnomusicólogo estrangeiro, desfruta de uma série de vantagens referentes ao cuidado do encontro com o outro e à condição de ser observador-participante:

Diferente do etnomusicólogo estrangeiro, aquele que pesquisa sua própria “casa”, não precisa abarrotar de perguntas as pessoas pertencentes à manifestação estudada, ou anotar desesperadamente cada minúcia, imaginando que daqui a algum tempo seu prazo estará terminando e ele será obrigado a se retirar para milhares de quilômetros dali, sem ter como esclarecer alguma informação pendente (CARDOSO, 2006, f. 29).

O simples fato de o etnomusicólogo morar relativamente perto dos informantes acarreta em um maior período de tempo para interagir com eles e ganhar a sua confiança, o que possibilita que oportunidades surjam como não poderiam para um estrangeiro e que o etnógrafo desenvolva maneiras para contribuir para as atividades dos informantes para que o interesse no encontro seja correspondido. Cardoso teve cuidados nos encontros com os praticantes de candomblé, no seu trabalho de campo em casas de candomblé para aprender a música dos rituais, cuidados que demonstram seu desejo de ouvir e respeitar a voz do outro. Depois do seu trabalho de campo em uma casa de candomblé em Belo Horizonte, ele disponibilizou os resultados da pesquisa entre os informantes, continuou estudando com um dos músicos e divulgou que queria continuar sua pesquisa em Salvador. O maior músico de candomblé soube do trabalho de Cardoso (2006, f. 15), gostou e o convidou a trabalhar com ele em Salvador. Cardoso (2006, f. 39) não somente conseguiu não ser um “observador-incomodante”, senão um “observador-bem-participante”:

Quando cheguei em Salvador eu já conhecia consideravelmente os toques de candomblé [...] . Em várias das vezes que atuei como músico nos terreiros soteropolitanos, minha participação se mostrava significativa, já que, em algumas dessas ocasiões, não havia músicos suficientes na casa; isto é, se não fosse minha presença o quarteto instrumental ficaria incompleto.

Além da sua utilidade nos rituais, Cardoso cita os fatores da sua honestidade ao comunicar suas intenções e do seu respeito sincero da religião iorubá como contribuindo para ele atingir a condição de amigo. O vaivém de Cardoso ao longo dos anos, como vizinho em vez de estrangeiro, permitiu que ele reforçasse a sua boa vontade e se entrosasse melhor com seus amigos, resultando em mudanças duradouras nas relações entre ele e seus amigos:

[O ‘etnomusicólogo local’] continuará fazendo parte da vida daquelas pessoas que, um dia, foram seu objeto de estudo, e essas pessoas farão parte de sua história. Uma fará parte da vida da outra, não apenas como uma

lembrança, mas de corpo presente, pois ambos moram perto e, vez ou outra, irão se visitar, tomar um café, uma cerveja, fofocar, relembrar seus tempos de pesquisas e das gafes que você deu em algum ritual (CARDOSO, 2006, f. 29).

Na atividade estética Bakhtin (1992 [1970-1971], p. 385) reforça os dois movimentos na interpretação:

Numa primeira etapa, o problema consiste em compreender a obra como o próprio autor a compreendia, dentro dos limites da compreensão que lhe era própria. Cumprir essa tarefa é difícil e requer em geral a utilização de um material considerável.

Com respeito à música antiga, Harnoncourt (1998, p. 28) concorda plenamente: “é necessário que a compreensão desta música [de outras épocas] seja reaprendida a partir de suas próprias leis e regras”. A tarefa da primeira etapa é enorme e pede um corpo de especialistas, tais como historiadores das artes das épocas em questão. Porém a tarefa faz parte apenas da primeira etapa preparatória e transitória da interpretação. Mesmo se fosse possível estabelecer a interpretação original da obra pelo próprio autor, não seria suficiente para compreender a obra. Pois a obra existe em uma rede de relações dialógicas, da qual o autor só pode ter uma consciência parcial. Cabe ao intérprete enriquecer o significado da obra, procurar ser tão criativo quanto o próprio autor. Na imprescindível segunda etapa da interpretação, o intérprete se separa da obra e entra em diálogo com ela. “Numa segunda etapa, o problema consiste em [...] incluir a obra no nosso contexto (alheio ao autor)” (BAKHTIN, 1992 [1970-1971], p. 385). A compreensão do outro se aprofunda com a reafirmação da condição de sujeito do intérprete.

Na performance de música erudita, vários teóricos e músicos apoiam a personalização da interpretação. Segundo Schoenberg (1984 [1948]) o intérprete se encontra em um continuum que tem como um polo a fidelidade estrita à partitura, a qual o intérprete procura não acrescentar nada, e no outro polo o aproveitamento da composição para o artista se exhibir. Schoenberg (1984 [1948], p. 320) reclama tanto de execuções frias e mecânicas quanto de interpretações emocionalmente exageradas; pergunta, “Por que nada de emoção verdadeira, bem equilibrada, sincera e de bom gosto?”⁶⁸ (SCHOENBERG, 1984 [1948], p. 322, tradução da autora) Harnoncourt (1998, p. 19) adverte que o esforço para recriar a música antiga de maneira autêntica

[...] nos exige um estudo muito aprofundado que pode levar-nos a cometer um sério erro: o de tocarmos a música antiga de acordo apenas com os nossos conhecimentos. É assim que nascem estas execuções musicológicas

⁶⁸ “But why no true, well-balanced, sincere and tasteful emotion?”

que vemos por aí: quase sempre irrepreensíveis historicamente mas que carecem de vida.

Stravinsky (*apud* LOPES, 2008, p. 309-10) na sua fase neoclássica se situa no polo da execução e transmissão fiel da intenção do compositor. Também Magnani (1989, p. 65) expressa sua opinião que o coloca no mesmo polo: “O grande intérprete é o que sabe desaparecer diante da obra, [...] lembrando-se sempre de sua função de veículo – *medium* – na comunicação emotiva”.

O pianista Michel Block ([1980-2000?], p. 12) critica pianistas que procuram a perfeição técnica, deixando que esta iguale os seus discursos até ficarem previsíveis e “ossificados”. A pianista Lili Kraus (1991 [1980], p. 153, tradução da autora), falando de pianistas jovens em concursos, concorda:

A ênfase [...] parece estar em tocar cada nota no seu devido lugar, mas sem fazer uma declaração pessoal, não mostrando nenhum envolvimento apaixonado nem correndo nenhum risco [...]. Nos concursos, os pianistas jovens às vezes relutam se expor⁶⁹.

Esta maneira de tocar se situa no polo do continuum que diz respeito à fidelidade estrita à partitura. Sobre a performance tecnicamente perfeita, Block ([1980-2000?], p. 12) faz a piada, “Cirurgia bem sucedida... paciente morre!”⁷⁰, indicando o desencontro da arte com a vida.

A procura do ponto de equilíbrio no continuum do intérprete é um ato subjetivo. Harnoncourt (1998, p. 28), para evitar o exagero em um sentido ou no outro no continuum, reforça as duas etapas da compreensão: “Precisamos saber o que a música quer dizer, para compreender o que nós queremos dizer através *dela*. O saber deve agora preceder o puro sentimento e a intuição”. Magnani (1989, p. 65), em outra frase da mesma página da citação acima, se mostra a favor da expressão da voz do intérprete na performance, afirmando que um dos apoios do intérprete é a sensibilidade, que “significa capacidade de integrar a sua própria personalidade de intérprete à personalidade do autor e da obra [...]”. Um dos argumentos mais convincentes para a inclusão da voz do intérprete Magnani (1989, p. 66) trivializa:

“Parece, às vezes, que o intérprete revela a obra, acrescentando algo que é só dele. Isto, porém, é ilusão: ele apenas descobriu uma potencialidade da obra que aos outros havia escapado. Um grande mérito, sem dúvida, mas sempre subsidiário ao conteúdo implícito no texto”.

⁶⁹ “The emphasis [...] seems to be on playing every note in its proper place, but without making a personal statement, showing no passionate involvement and taking no risks [...]. At the competitions, the young pianists are sometimes very wary of unmasking themselves.”

⁷⁰ “Operation successful... patient dies!”

Baseado no que se pode perceber do pensamento de Bakhtin, ele não concordaria que exista um conteúdo implícito em qualquer texto, embora concorde que existe uma intenção original não recuperável do autor; preferiria enfatizar a coconstrução do sentido do texto pelo autor e os intérpretes. Bakhtin (*apud* TODOROV, 1984, p. 109) afirma que o autor sempre é parcialmente inconsciente com respeito à sua criação e que a compreensão maior e mais profunda de uma obra só acontece sob o olhar criativo do outro. As potencialidades da obra se perdem para sempre se nenhum sujeito entra em diálogo com ela. “Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento” (BAKHTIN, 1992 [1974], p. 414).

Interpretar, tanto para o intérprete quanto para o ouvinte, é “orquestrar” o diálogo dos discursos históricos e culturais com os atuais e pessoais. A qualquer momento na vida de uma obra no diálogo com os outros, existem inúmeras relações dialógicas esquecidas. Na medida em que o diálogo continua, os significados serão lembrados em um novo contexto, e os novos contextos permitirão a criação de novas relações dialógicas com a obra. Por isso, nunca se chega a um significado definitivo de uma obra (TODOROV, 1984, p. 110).

3.2.1 Uma mudança de estilo como consequência do diálogo

Um exemplo do diálogo na interpretação moderna de obras musicais provenientes de uma época anterior se encontra na hipótese de Leech-Wilkinson (2007) sobre a queda do gosto pelo *portamento*. Tudo indica que a mudança no gosto pelo *portamento* no século XX faz parte de uma transição geral no estilo da interpretação de obras musicais que ocorreu e que é evidenciada nas gravações ao longo do século (ASSIS, 2007, p. 4). Na hipótese de Leech-Wilkinson (2007, p. 15), a queda do gosto pelo *portamento* pode ser atribuída resumidamente à contextualização da interpretação na época da performance: “a Segunda Grande Guerra tornou impossível a associação entre música e ingenuidade no *portamento*”. A hipótese preliminar dele, de que “o *portamento* funciona – quando funciona – por meio de um retorno às nossas respostas emocionais aos sons musicais” (p. 14), se baseia em pesquisas de *motherese*, a linguagem comumente utilizada por pessoas que cuidam de bebês e da qual o *portamento* é uma característica central. O *portamento* na performance confere as qualidades de “sinceridade, profundidade de sentimento e, conseqüentemente, um contexto no qual é seguro expressar estas coisas” (p. 14).

Na comparação de gravações de *lieder* de Schubert de antes e de depois da Segunda Guerra Mundial, Leech-Wilkinson observa que o emprego do *portamento* nas primeiras gravações é natural enquanto nas últimas desaparece quase por completo. Leech-Wilkinson supõe que a expressão ingênua do amor na canção erudita não tem mais lugar na realidade após a dominação nazista e o descobrimento das atrocidades da guerra, cedendo espaço para o cinismo e a expressão de subtextos perturbadores (p. 16-17). Quanto ao processo bifasal de interpretação descrita por Bakhtin, Leech-Wilkinson não apresenta dados que os cantores do pós-guerra pesquisassem o estilo de interpretação vigente na época da composição. Porém, o diálogo é evidente na rejeição do estilo em vigor na época da performance, que acredito que era provavelmente mais próximo ao original do que o novo estilo. Pode-se imaginar que a experimentação com o estilo marcado pela ausência quase total do *portamento* nos primeiros anos do pós-guerra ao mesmo tempo refletia e moldava a nova fase de consciência da desumanização na cultura. Os *lieder* de Schubert não teriam fornecido as oportunidades para Schwarzkopf e Fischer-Dieskau tratarem dos sentimentos conflitantes próprios da segunda metade do século XX se tivesse sido cobrada a performance historicamente informada (dentro dos limites); o estilo emocional direto que parece dirigido para uma criança não se prestava à expressão dos significados que estes cantores achavam nas obras através de relações dialógicas. Ao encerrar o seu artigo, Leech-Wilkinson (2007, p. 20) observa que, nos primeiros anos do novo milênio, há sinais de que o *portamento* esteja voltando, e que, “neste caso, devemos nos perguntar o que ele quer dizer sobre nós mesmos”.

3.2.2 A interpretação de obras musicais históricas

Eu pergunto o mesmo quanto ao movimento da execução historicamente informada (EHI) descrita por Lopes (2008): o que a opção pelo estilo EHI revela? Segundo Taruskin (1988, *apud* LOPES, 2008, p. 306-310), a EHI é uma face do Modernismo na interpretação musical na qual o gosto pela ordem e a clareza, acrescentada de um impulso para legitimar aquele gosto na tradição histórica humana, representam a tentativa de preservar a cultura e a civilização depois das guerras mundiais. No entanto, os críticos do movimento apontam as inconsistências na procura pela autenticidade histórica da performance e acusam os proponentes de mascarar suas preferências com a autoridade da história, conscientemente ou não. O

que o comportamento para estabelecer o estilo EHI como o autorizado revela? Primeiro, a imposição reprime o diálogo com o contexto atual, embora não o elimine, pois a própria opção dos adeptos é seu comentário sobre o contexto atual. A aparente recusa de continuar o diálogo pessoal e contemporâneo com as obras só podia surgir de um diálogo com a cultura atual, pelo menos na vida fora da interpretação musical. Porém, não importa o grau de autenticidade histórica que os praticantes da EHI atingem: a estética continua sendo moderna e uma forma de diálogo com o presente. Segundo, no caso de alguns dos proponentes mais veementes, o comportamento autoritário pode ser uma tentativa de monopolizar o mercado de interpretações de música antiga. Terceiro, a insistência na EHI representa uma fuga a um passado idealizado, onde se encontram uma ordem certa, mesmo de hierarquias desiguais, e a autoridade caracterizada pela nobreza e a retidão. O gosto pela ordem e a clareza na música e a imposição do estilo EHI (que não necessariamente segue à opção de uma pessoa pelo estilo) expressam o desejo de refúgio em um tempo mítico (LOPES, 2008, p. 323) e enfatizam a primeira etapa da compreensão do outro no esquema bakhtiniano. Se a primeira etapa é de identificação e fusão com o outro, o adepto da EHI talvez procure se unir com um mundo que vê como correto e inteiro. A minha esperança é que o movimento da EHI sobreviva como a iniciativa na pesquisa histórica da performance musical para fornecer uma base de conhecimento com a qual o músico-intérprete possa orquestrar os diálogos nas performances de obras históricas.

Um bom exemplo da orquestração das vozes sociais na interpretação de uma composição musical se encontra na interpretação de seis obras dodecafônicas para piano de Guerra-Peixe por Assis (2007). Assis (2007, p. 2) relata que Guerra-Peixe adotou a técnica dodecafônica em 1944, rejeitando a estética da composição nacionalista. Ao mesmo tempo, preocupado com o diálogo com o público brasileiro – acostumado com a música nacionalista, europeia e popular –, Guerra-Peixe iniciou um projeto de conciliação do dodecafonismo com elementos da música popular, a “cor nacional”. Os elementos populares incorporados consistem em alusões sutis e camufladas, o intérprete podendo realçá-las ou não. Assis (2007, p. 2) enfrentou o seguinte dilema na ocasião da gravação das seis obras de Guerra-Peixe: “O projeto da *cor nacional* deveria ser evidenciado ou não na interpretação?” Para responder, ASSIS realizou as duas fases da interpretação indicadas por Bakhtin, a primeira de conhecer profundamente o contexto original da obra, e a segunda de orquestrar o

diálogo das vozes históricas com as atuais. Assis não somente pesquisou as intenções do compositor, senão procurou provas da sonoridade nacionalista que o compositor conhecia nas gravações da época. Ao comparar com gravações atuais de obras brasileiras nacionalistas, achou evidências de uma mudança de estilo da interpretação das obras. Na primeira gravação das obras de Guerra-Peixe, Assis optou por realçar a cor nacional através do estilo atual de interpretar. Na segunda gravação, dois anos mais tarde, preferiu aproximar a sonoridade àquela das gravações da época da obra. Assis (2007, p. 6) conclui que a ênfase na cor nacional na primeira gravação limitou a sua expressão pessoal, enquanto a aproximação à sonoridade da época original resultou em maior liberdade para a expressão individual.

3.3 Conclusões parciais

Até este ponto no presente trabalho, a teoria do enunciado nos discursos artísticos elucidou uma grande parte da performance musical. Foram encontradas respostas satisfatórias a uma das perguntas centrais da tese – **como uma performance musical comunica?** – parafraseada na seguinte pergunta específica:

c) Se a música faz sentido aos ouvintes, como e por que faz sentido?

Sucintamente, é através das relações dialógicas que cada participante constrói o significado da performance musical.

Também, encontrou-se uma explicação satisfatória para outra questão específica:

g) Depois de um longo e cuidadoso preparo para uma performance ao piano, quero que meus ouvintes respondam de alguma maneira (preferivelmente positiva), mas nem sempre respondem de uma maneira perceptível para mim (aplausos gentis não contêm *feedback*). Por que?

Embora existam outras causas da minha falta de percepção da resposta genuína dos ouvintes, a causa central é que sempre toquei um gênero de música não adequado para o diálogo face a face. Leva tempo desenvolver uma resposta a um enunciado complexo e não verbal; algumas pessoas até comentam a performance com o músico, mas a situação social depois do concerto normalmente exige que os comentários sejam breves. Também não é o costume na música erudita responder diretamente ao

músico com relação ao conteúdo do discurso; as respostas diretas tipicamente se restringem aos aplausos e comentários de natureza congratulatória. Estas observações sobre a música erudita são óbvias, não precisando de nenhuma pesquisa para serem feitas. Porém, a insistência de Bakhtin na necessária resposta retardada a um discurso considerado lírico, e na fase ativa de elaboração da resposta durante a interação com o discurso, me consola de que estou, sim, alcançando o ouvinte com minha música.

As seguintes perguntas específicas foram respondidas parcialmente pelos textos consultados de Bakhtin, embora eu ainda não esteja satisfeita com o nível de compreensão dos fenômenos a que os textos e as perguntas se referem:

- d) Algumas performances parecem não produzir nenhum efeito no ouvinte, mesmo quando a música é bem tocada. Por que?
- e) Às vezes parece que a plateia só responde à exibição das habilidades do *performer* (com aprovação ou reprovação) e não ao conteúdo do seu discurso. Em outras ocasiões tenho a impressão de que a plateia simplesmente não se engaja no discurso musical. Por que?

Parcialmente, a resposta a estas duas perguntas é a mesma de cima, de que é normal não poder perceber a resposta a uma performance de música erudita. Porém, também pode haver uma disfunção do diálogo; por exemplo, o artista não pensou bem na *enderecividade* da performance, ou faltou relações dialógicas da parte de um ou mais dos participantes para que a performance fizesse sentido.

- h) Qual é o efeito desejado da performance musical na plateia?

Segundo Bakhtin, não é errado esperar uma resposta do ouvinte. Só vai ser difícil testemunhar a resposta se se pratica um gênero como a música erudita. Entre os mais desejáveis efeitos é o que o ouvinte nunca mais falte a uma performance minha, mas já aprendi com Bakhtin que, embora possa influenciar a resposta do ouvinte, não posso controlá-la. Um futuro projeto de pesquisa poderia procurar uma resposta direta à pergunta no contexto cultural, entre os músicos e entre os ouvintes através de questionários, entrevistas ou grupos focais. Por enquanto, na minha pesquisa em textos com uma perspectiva antropológica, encontrei uma descrição interessante do efeito da performance em uma pessoa, que relato ao final do próximo capítulo.

- j) Por que algumas pessoas apreciam e outras não se interessam pelas obras-primas da música erudita ocidental?

- k) Por que amo a música de certos compositores do passado enquanto outros a detestam?

A resposta parcial para a falta de apreciação da música erudita é a falta de relações dialógicas.

- l) Por que a neurogamia de milhares de pessoas é possível em um show de rock?

A resposta preliminar para esta é que o envolvimento perceptível durante o show de rock é um costume aceitado e desejável.

Além das últimas perguntas apenas parcialmente respondidas, faltam três questões específicas⁷¹ para serem exploradas:

- b) Se os músicos comunicam através da música, o que exatamente querem comunicar?

- i) O que a performance musical pode significar? Um concerto de música erudita pode significar a mesma coisa que um concerto de música popular? O significado de um concerto de música erudita necessariamente difere do significado de um show de rock?

- m) Ao ouvir ou tocar algumas músicas, sinto uma alegria profunda ao mesmo tempo em que sinto uma melancolia aguda. Como? Por que?

Estas e as outras duas questões centrais da dissertação (**o que uma performance musical comunica, e como se define uma performance bem sucedida?**) serão tratadas nos capítulos 4 e 5.

⁷¹ As perguntas (a) (Algumas pessoas, muitas ao longo da história humana, se sentem compelidas a fazer música. Por que?) e (f) (Sinto ansiedade antes de uma performance, frequentemente, porque quero muito comunicar com a plateia através da música, mas me falta a confiança no meu preparo. O que fazer?) foram respondidas por pesquisas em outras linhas dos estudos de performance musical. Veja a seção 2.2.

4 A INTERAÇÃO HUMANA NO DISCURSO ARTÍSTICO NÃO VERBAL: OS SIGNIFICADOS DO FAZER MUSICAL

Para começar a vislumbrar respostas satisfatórias às perguntas centrais da presente pesquisa (o que uma performance musical comunica, e como se define uma performance bem sucedida?), consulte o livro *Musicking: the Meanings of Performing and Listening* de Christopher Small (1998). Através do estudo da teoria da mente, do antropólogo Gregory Bateson (1904-1980), e da etnomusicologia de John Blacking, Small chegou a conclusões quanto à função da performance musical na vida semelhantes às minhas inspiradas no dialogismo de Bakhtin. Na seção 4.1, retomo a discussão do encontro com o outro no entendimento de Small e Bateson, que enfatiza o papel central da linguagem gestual. Na seção 4.2, passo a discutir o ritual, um complexo de relacionamentos representados em uma performance de múltiplas modalidades artísticas, e comparo a trajetória de Small para compreender melhor a performance musical com a minha própria trajetória. Também nesta seção, considero o papel das emoções na performance, a dinâmica de relações tipicamente representada em obras sinfônicas, e a performance musical como processo. Na seção 4.3, sugiro a natureza comum dos sentidos das performances musicais.

4.1 A relação com o outro

Small, o compositor, pianista, educador e musicólogo que fez carreira em Londres, graduou-se em zoologia na Nova Zelândia. Começou a formar suas ideias sobre os significados da performance musical ao ler as obras de Gregory Bateson que, nas suas experiências como biólogo e observador das culturas, detectou padrões de relações dentro do ser vivo individual, entre os seres vivos (da mesma espécie e de diferentes espécies) e entre o ser vivo e o ambiente (BATESON, 1986 [1979], p. 17-19). A visão de Bateson teve ressonância nas experiências e observações de Small, que enxergou como o fazer musical constava nos padrões de relações da vida.

Partindo do conceito da mente, Small (1998, p. 52) explica que desde aproximadamente 1970 as pesquisas de neurologistas e neurobiologistas descartam o dualismo cartesiano entre a substância e a mente e apoiam a ideia de que a **mente** é

um processo vital inseparável da substância do organismo.⁷² Em concordância com a visão de Bateson, a mente em alguma forma faria parte do funcionamento de todas as criaturas vivas. Bateson (*apud* SMALL, 1998, p. 53, tradução da autora)

[...] define a *mente* muito simplesmente, como a habilidade de dar e responder à informação, e sustenta que é uma característica da matéria onde e quando se organizar naqueles padrões que chamamos de vida. O mundo dos seres vivos, diz ele, está permeado pelos processos da mente; onde houver vida há mente⁷³.

A mente se relaciona com o ambiente por um processo ativo de engajamento tal que o organismo forma seu ambiente tanto quanto o organismo é formado pelo ambiente. Os processos mentais de cada ser vivo podem ser simples ou complexos, mas fazem parte de uma rede maior e mais complexa. Bateson (1986 [1979], p. 16) chama esta rede vasta do *padrão que liga* porque une todas as criaturas vivas, às vezes intimamente, às vezes remotamente, através da interação com o outro.

A interpretação da informação depende tanto das disposições herdadas quanto das experiências prévias do organismo. Nas criaturas mais simples, a genética determina as respostas. Nos seres mais complexos a experiência entra cada vez mais na formação das respostas. Já que as experiências do indivíduo diferem daquelas do outro, as respostas ao mesmo estímulo diferem entre os indivíduos da mesma espécie. Também o mesmo indivíduo pode responder diferentemente ao mesmo estímulo quando o tempo ou o lugar mudam, um conceito que coincide com a visão de Bakhtin de que as relações dialógicas de cada indivíduo são únicas e que o indivíduo depende do contexto para interpretar estímulos. Portanto Small (1998, p. 55) descreve o conhecimento como a relação entre o conhecedor e o conhecido.

O tipo de informação que toda criatura viva precisa perceber e comunicar para poder responder é uma relação. “É predador, por exemplo, é presa, é prole ou parceiro em potencial? E, portanto, devo fugir, ou atacar, ou nutrir, ou acasalar com ele?”⁷⁴ (SMALL, 1998, p. 56, tradução da autora).⁷⁵ De novo quanto mais complexo o ser vivo, mais complexos e variados os gestos de relacionamento e as possibilidades

⁷² Uma grande contribuição do pesquisador neurologista Antonio Damasio (1994) para nossa compreensão da mente humana é que o ser humano só tem competência para raciocinar, aprender, memorizar, criar ou tomar decisões com a ajuda das emoções.

⁷³ “[...] [D]efines *mind* very simply, as the ability to give and to respond to information, and maintains that it is a characteristic of matter wherever and whenever it is organized into those patterns we call living. The world of living beings, he says, is suffused with the processes of mind; wherever there is life there is mind.”

⁷⁴ “Is it predator, for, example, is it prey, is it offspring or a potential mate? And thus should I flee it, or attack it, or nurture it, or mate with it?”

⁷⁵ “[Q]uem somos é como nos relacionamos” (“who we are is how we relate”) (SMALL, 1998, p. 60).

de resposta, pois a comunicação biológica se manifesta em gestos até o ponto das espécies desenvolverem linguagens gestuais. Os seres humanos herdaram a linguagem gestual da comunicação biológica, embora os significados dos gestos se multiplicassem, não estando ligados mais somente à sobrevivência, e sejam mediados pela comunicação verbal.

As artes não verbais têm uma capacidade especial, em comparação com as verbais, para comunicarem complexos de relações. De acordo com Small (1998, p. 58), as palavras lidam com uma ideia de cada vez, um processo lento para representar relações complexas. Bakhtin discorda que um enunciado verbal comunica apenas uma ideia de cada vez e que não representa bem relações complexas. Um enunciado monossilábico oral comunica o conjunto de relações entre o locutor e seu objeto, entre o locutor e o ouvinte, entre o enunciado e enunciados semelhantes anteriores, entre os interlocutores e o contexto e a relação suposta ou antecipada entre o ouvinte e o objeto. Enunciados verbais complexos, tais como uma poesia, um discurso político ou um contrato comercial, podem ser muito bem-sucedidos em comunicar relações complexas. Imagino que quando Small se refere à lentidão em representar complexos de relações, está pensando apenas em prosa falada ou escrita que apresenta uma sequência de ideias cujos significados se desenrolam linearmente no tempo, enquanto um discurso artístico oriundo de um conjunto de gestos (tal como uma dança, uma pintura ou uma música) consegue comunicar um complexo de relações quase de uma vez. Um discurso gestual transmite, representa ou *é o complexo de relações*. A comunicação gestual dos animais é concreta, tangível e direta, com pouca distância entre o signo e o sentido: ameaçar um ataque é realizar o início do ataque (revelar os dentes e as garras); o gesto é a relação do organismo com o outro. Embora os gestos como signos se distanciassem do sentido original e até do sentido atual no uso dos seres humanos (a revelação dos dentes no sorriso, por exemplo), muitos mantêm um forte poder de encenar relações. Os gestos humanos -- manifestações das interações do ser com o outro -- podem ser comparados aos *enunciados*, pois o sentido do gesto depende da participação ativa dos presentes e do contexto e o gesto é um elo na cadeia de outras interações. A dança, as artes plásticas e o teatro utilizam a linguagem gestual e criam textos de gestos, enunciados de gênero de discurso secundário (complexo). Se um discurso verbal está presente na comunicação artística, o discurso gestual pode reforçar, informar ou contradizer o verbal, entre outras possibilidades.

A percepção do discurso gestual, especialmente da performance artística, envolve as emoções do participante (igual à percepção do discurso verbal) e o corpo na experiência multissensorial; permite uma vivência temporária das relações retratadas no discurso. É provável que a percepção das relações no discurso gestual seja menos raciocinada do que no verbal. Como exemplo, a maioria das pessoas é bastante inconsciente da comunicação paraverbal que percebe; entende as expressões faciais e os gestos normalmente sem se dar conta que conhece os signos e que está recebendo informação através de uma linguagem além da verbal. Se uma pessoa reflete sobre um diálogo oral, pode até duvidar de parte da informação colhida do diálogo porque não consegue identificar as características não verbais dos enunciados. Então vemos funções das artes não verbais como o escapismo do pensamento racional⁷⁶ e a sugestão de visões do mundo para fins manipuladores ou terapêuticos. Estas funções são semelhantes a três das dez funções da música identificadas em diversas sociedades pelo antropólogo musical Merriam (1964, p. 219-226): a função de expressão emocional, a função de impor a conformidade a normas sociais e a função de contribuição à integração em sociedade.

Brincar com a linguagem não verbal é uma habilidade desenvolvida pelos filhotes de animais e por seres humanos de todas as idades. Atores e políticos são especialmente habilidosos com a linguagem não verbal. A brincadeira consiste em tirar a comunicação do contexto normal para explorar uma relação ou um conjunto de relações sem ter que se comprometer com o relacionamento (SMALL, 1998, p. 63). Tanto a brincadeira quanto o ritual permitem a afirmação e a exploração de relações entre seres humanos e entre seres humanos e “o padrão que liga”.

Apesar da importância das linguagens não verbais, não se pode negar a importância especial da linguagem verbal, oral e escrita, ao ser humano. A verbalização traz o poder de expressar significados com precisão, intensifica o diálogo e permite um olhar crítico das relações. Porém a linguagem verbal pode ser igualmente imprecisa, artística, ambígua e confusa.

⁷⁶ Sir Thomas Beecham (*apud* HOWAT, 1995, p. 19, trad. da autora): “a função da música é de nos liberar da tirania do pensamento consciente”. [“The function of music is to free us from the tyranny of conscious thought”.]

4.2 A representação de relações

Da discussão da interação através do discurso não verbal, Small passa a discutir uma forma de comportamento na qual os seres humanos afirmam, exploram⁷⁷ e celebram, com a linguagem gestual, suas ideias de como as relações do cosmos operam e de como os humanos deveriam se relacionar: o **ritual**. Os rituais são fenômenos altamente complexos; a discussão no presente capítulo se limita a alguns elementos do ritual que prestam esclarecimentos iniciais aos aspectos ritualísticos da performance musical.

Com seus gestos, aqueles que participam do ato ritual articulam relações entre si que modelam as relações do seu mundo como as imaginam ser e como pensam (ou sentem) que deveriam ser⁷⁸ (SMALL, 1998, p. 95).

Small não pretende nenhuma conotação pejorativa quando fala que tal comportamento é ritualizado ou ritualístico, como é comum na fala em inglês para descrever uma ação repetida tantas vezes que perde qualquer significado que possuía no passado, até parecer um comportamento vazio ou falso. O uso pejorativo da palavra reflete a falta de simpatia do ritual pelo falante. Pois as ideias compartilhadas de como as pessoas deveriam se relacionar definem uma comunidade, do mesmo modo como

[...] os rituais são utilizados como um ato de afirmação de comunidade ('Isto é quem somos'), como um ato de exploração (para experimentar identidades para ver quem pensamos que somos), e como um ato de celebração (para nos regozijarmos no conhecimento de uma identidade não somente possuída senão também compartilhada com outros)⁷⁹ (SMALL, 1998, p. 95).

De acordo com o antropólogo Clifford Geertz (*apud* SMALL, 1998, p. 95, trad. da autora), ao participar de um ato ritual, “a ordem vivida se funde com a ordem sonhada”⁸⁰. A participação plena e ativa de um ato ritual traz prazer e alegria porque realiza sonhos.

Small (1998, p. 105-06) considera o ritual “a mãe de todas as artes”, primeiro, porque o processo ritual envolve as atividades que conhecemos como as artes – o teatro, a dança, a poesia, a música, a contação de histórias e as artes

⁷⁷ É na exploração das relações que entra o elemento do jogo, conceito central na antropologia não tratado na presente dissertação, nas performances musicais.

⁷⁸ “Through their gestures, those taking part in the ritual act articulate relationships among themselves that model the relationships of their world as they imagine them to be and as they think (or feel) that they ought to be.”

⁷⁹ “...[R]ituals are used both as an act of affirmation of community (“This is who we are”), as an act of exploration (to try on identities to see who we think we are), and as an act of celebration (to rejoice in the knowledge of an identity not only possessed but also shared with others).”

⁸⁰ “[T]he lived-in order merges with the dreamed-of order”.

plásticas –, mas, de maneira mais importante, porque o ritual é a grande arte performática unitária da qual todas as artes de hoje se derivam. A comparação das artes com o ritual é necessária por causa do orgulho no ocidente da separação entre a arte e o ritual. Small mostra que as artes tendem à sua antiga união: qualquer performance artística envolve mais artes do que apenas aquela arte que a performance ostenta. Os elementos menores provenientes de outras modalidades artísticas fazem parte essencial do encontro humano que é a performance e se juntam em uma obra de arte total (SMALL, 1998, p. 109). Deste modo Small reforça a ideia de que uma performance é uma obra de arte em si, à parte da composição da qual a performance pode ser uma interpretação, ideia que formei com base nos textos de Bakhtin que descrevem a construção do sentido da obra nas interações humanas no evento artístico. Quanto à obra que é a composição musical, Small (1998, p. 138) indica que “qualquer significado que uma obra musical tem reside nas relações que são criadas quando a obra é interpretada”⁸¹. É surpreendente o consenso que há entre Bakhtin, Medvedev, Voloshinov, Bateson, Small e, suponho, outros pensadores dos séculos XX e XXI quanto à maneira de significar de um discurso como o musical.

Acima mencionei o prazer e a alegria que a participação em um ato ritual traz se o participante se identifica com a comunidade que o realiza. Porém o prazer na representação de uma ordem ideal de relações pode consistir em uma variedade de emoções, seja em uma performance ritual ou uma performance artística. Mais uma vez Small (1998, p. 136, tradução da autora) recorre a um conceito de Bateson para entender as **emoções** experimentadas na atividade musical.

Ele [Bateson] sugere que as emoções, aqueles estados mentais aos quais damos nomes, tais como medo, amor, raiva, tristeza, felicidade, respeito e desprezo, não são estados mentais autônomos, mas são maneiras nas quais nossas computações sobre relacionamentos – ‘computações’ é a palavra que ele utiliza, sugerindo precisão e clareza em vez da vagueza e confusão mentais normalmente associadas com as emoções – ressoam na consciência⁸².

As emoções estimuladas pela performance musical – as impressões na consciência das relações entre os participantes e entre os sons – são os sinais de que a performance está produzindo os relacionamentos, pelo menos pela duração do

⁸¹ “...[W]hatever meaning a musical work has lies in the relationships that are brought into existence when the piece is performed.”

⁸² “He suggests that emotions, those states of mind to which we give names, such as fear, love, anger, sorrow, happiness, respect and contempt, are not autonomous mental states but are ways in which our computations about relationships – ‘computations’ is the word he uses, suggesting precision and clarity rather than the woolliness and mental confusion that is usually associated with the emotions – resonate in consciousness.”

evento, que os participantes acham bons ou ideais, e podem ser consideradas evidência do sucesso da performance. A participação de uma performance “boa” é motivo mesmo de alegria porque o participante toma o seu lugar no padrão social ou cósmico que acredita ser o “certo”. Então como explicar a melancolia que se pode sentir simultaneamente com a alegria profunda nas melhores performances? Small (1998, p. 137) responde que é

[...] um sinal, talvez, de reconhecimento que aquelas relações existem somente no mundo virtual da performance e não naquele mundo do dia a dia ao qual devemos voltar depois da performance⁸³.

Da mesma forma, a falta de resposta emocional ou uma resposta apenas negativa indicam que a performance constrói relações não desejadas.

Vemos que tanto Bakhtin quanto Small veem a performance (no sentido amplo) como interação social. Os discursos artísticos, verbais e não verbais, são o desenvolvimento criativo do diálogo (BAKHTIN), ou dos relacionamentos (SMALL), entre o *self* e outro. A Figura 4 na próxima página ilustra os rumos que se pode tomar dentro dos pensamentos de Bakhtin para chegar a uma compreensão ampliada da performance musical como interação social: um caminho, que parte do plano do *self* e o outro, seria de quem leu uma grande parte dos textos de Bakhtin (ver as setas douradas na Figura 4); o outro caminho, aquele que tomei inicialmente, é de quem vem da teoria literária e da linguística (ver a seta rosa). O segundo ponto de partida é tão válido quanto o primeiro, pois o foco no enunciado, da perspectiva de quem está interessado na comunicação artística (não um foco exclusivo nos participantes do acontecimento artístico), permite maior apreciação dos artifícios empregados na criação e interpretação do discurso. Quanto mais perspectivas se tem para conhecer um fenômeno complexo como a performance, melhor.

⁸³ “[...] [A] sign perhaps of recognition that those relationships exist only in the virtual world of the performance and not in that everyday world to which we must return after the performance is over.”



FIGURA 4 - Os caminhos de **Bakhtin** e **Seibert** para a elucidação do dialogismo do discurso musical

A Figura 5, na próxima página, ilustra o caminho que Small seguiu (as setas de azul-turquesa na Figura 5) de Bateson (as setas brancas) para a maior compreensão das origens, funções e significados do fazer musical entre os seres humanos.

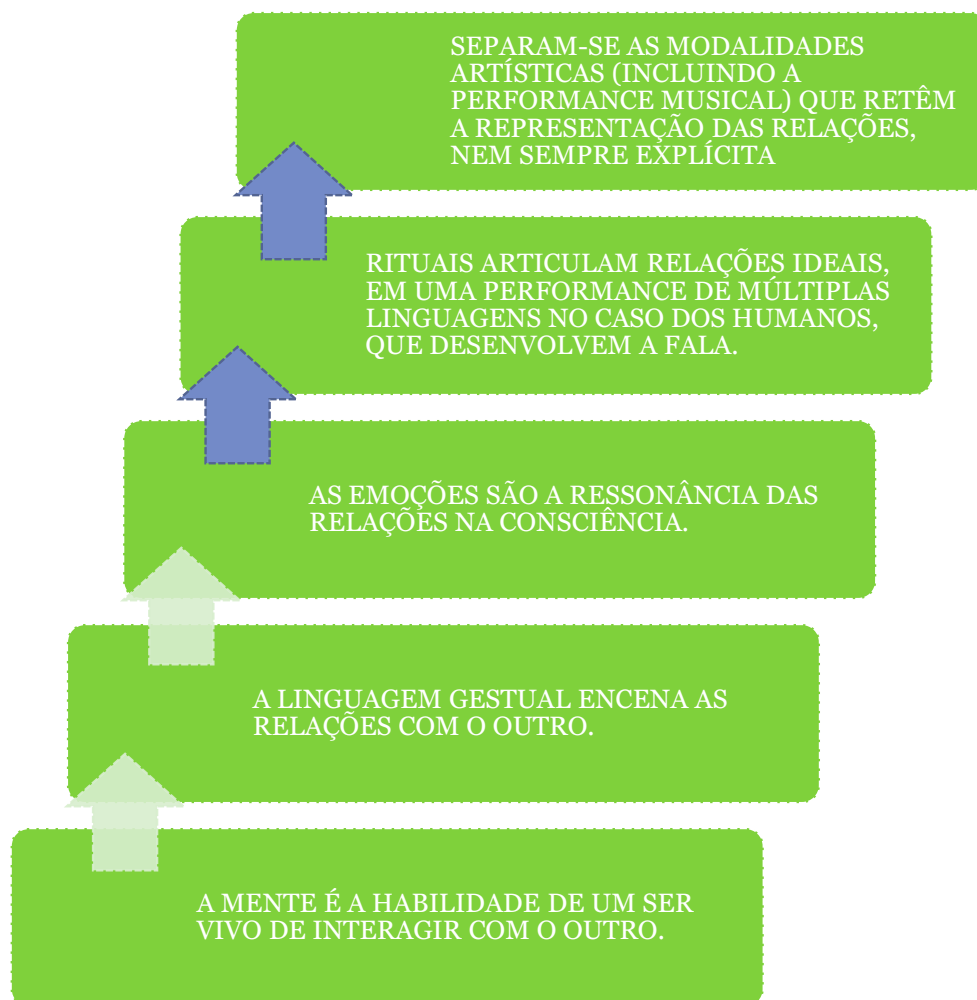


FIGURA 5 - O caminho de **Bateson** e **Small** para elucidar os significados do fazer musical (*musicking*)

Segundo Small (1998, p. 183), as modalidades artísticas derivadas do ritual conservam a representação das relações; ele observa que uma performance musical (qualquer performance em qualquer lugar em qualquer tempo) cria, ou recria, relações ideais de uma maneira virtual para que os participantes do evento possam vivenciá-las como se existissem mesmo⁸⁴. A etnomusicologia de Blacking *et al.* (1995, p. 31, tradução da autora) estabelece a mesma visão da música:

A função da música é de realçar de alguma maneira a qualidade da experiência individual e relacionamentos humanos; suas estruturas são reflexos de padrões de relações humanas, e o valor de uma peça de música enquanto música é inseparável do seu valor enquanto uma expressão da experiência humana⁸⁵.

⁸⁴ “During a musical performance, any musical performance anywhere and at any time, desired relationships are brought into virtual existence so that those taking part are enabled to experience them as if they really did exist.”

⁸⁵ “The function of music is to enhance in some way the quality of individual experience and human relationships; its structures are reflections of patterns of human relations, and the value of a piece of music as music is inseparable from its value as an expression of human experience.”

Uma performance musical cria as relações em todos os planos que tenham elementos para representarem relações e pessoas para relacionarem: dois tipos de relações são aquelas entre os sons que os músicos estão criando, seja pela própria iniciativa ou seguindo instruções, e aquelas entre as pessoas que estão participando (SMALL, 1998, p. 184). No capítulo 8, “Harmonia, harmonia celestial”⁸⁶, e em capítulos subsequentes do livro *Musicking*, Small descreve detalhadamente as relações entre os sons de um concerto sinfônico. Ao longo do livro todo, ele descreve minuciosamente as relações entre os participantes do concerto sinfônico, descobrindo que é impossível falar das relações sonoras e das relações humanas separadamente. A exploração e a afirmação das relações ideais em uma performance não precisam ser conscientes, e normalmente não são expressas com palavras, mas a celebração pode ser expressa por palavras durante ou depois da performance (SMALL, 1998, p. 142).

Embora seja comum a muitos tipos de performance agradar ao participante com a representação de relacionamentos ideais, a representação nem sempre é a criação ou recriação simples das relações. A representação toda pode ser permeada pela ironia ou ser uma sátira cômica. O artista pode representar relações não desejáveis para contrastar com as desejadas e finalmente afirmá-las. A caracterização das relações pode ser ambígua (e até insidiosa), revelando mensagens contraditórias. Algumas performances, ao explorarem relações contraditórias, têm um efeito terapêutico quando causam a vivência das emoções contrastantes típicas das respostas às relações, espelhando as contradições da vida. Outras explorações de contradições têm um efeito perturbador. Estas explorações, implícitas ou explícitas, podem levantar a consciência do ouvinte ou deixá-lo confuso quanto ao por que está experimentando emoções mistas. Assim temos duas explicações para as frequentes emoções mistas em resposta às performances mais impressionantes: primeira, aquela mistura de melancolia e alegria mencionada acima, resultado do contraste entre o ideal representado e a vida real e, segunda, a mencionada no presente parágrafo, o resultado da representação de ideais contraditórios.

Quero voltar por um momento à questão que surgiu na seção 3.1.1 acima de se a performance musical é um gênero de discurso artístico ou ritualístico. Parece que tem aspectos dos dois. Schechner, quando pergunta se uma performance (no sentido amplo) é ritual ou arte, recorre a um contínuo citado abaixo entre a eficácia e

⁸⁶ Harmony, Heavenly Harmony

a diversão. Os pares de qualidades no contínuo não são opostos binários. Há vários graus entre cada par onde uma performance pode se situar. Uma performance cujo propósito principal é efetuar uma mudança se preocupa com a eficácia, e é considerada um ritual. Suas características tendem ao lado esquerdo do contínuo.

EFICÁCIA/RITUAL←-----	-----→DIVERSÃO/ARTES PERFORMÁTICAS
Resultados	Por diversão
Ligação ao(s) Outro(s) transcendente(s)	Foco no aqui e agora
Tempo fora do tempo – o eterno presente	Tempo histórico e/ou agora
<i>Performer</i> possuído, em transe	<i>Performer</i> consciente, em controle
Virtuosismo não enfatizado	Virtuosismo muito valorizado
<i>Scripts</i> /comportamentos tradicionais	<i>Scripts</i> /comportamentos novos e tradicionais
Transformação do <i>self</i> possível	Transformação do <i>self</i> não provável
Plateia participa	Plateia observa
Plateia acredita	Plateia aprecia, avalia
Crítica não apropriada	Crítica floresce
Criatividade coletiva	Criatividade individual ⁸⁷
	(SCHECHNER, 2006, p. 80)

Se o propósito principal da performance é a diversão, a performance pertence às artes e tende ao lado direito. Schechner concorda que nenhuma performance é pura eficácia ou pura diversão.

Um ponto no qual Schechner não concorda com Small é na origem das artes no ritual. Segundo Schechner (2006, p. 87) não existe evidência histórica ou arqueológica que comprova que as artes performáticas originaram-se nos rituais. Segundo Schechner (2006, p. 81) uma performance cumpre mais de uma função e surge da tensão dinâmica entre a eficácia e a diversão. Não é necessário um conceito sem fundamento da evolução das artes do ritual.

Encontrei um exemplo poderoso da representação de relações desejadas em uma performance ritual e musical documentada em DVD. Eu teria preferido um exemplo que não envolvesse animais, já que as performances de músicos

⁸⁷ EFFICACY/RITUAL←-----→ENTERTAINMENT/PERFORMING ARTS

Results	For fun
Link to transcendent Other(s)	Focus on the here and now
Timeless time – the eternal present	Historical time and/or now
Performer possessed, in trance	Performer self-aware, in control
Virtuosity downplayed	Virtuosity highly valued
Traditional scripts/behaviors	New and traditional scripts/behaviors
Transformation of self possible	Transformation of self unlikely
Audience participates	Audience observers
Audience believes	Audience appreciates, evaluates
Criticism discouraged	Criticism flourishes
Collective creativity	Individual creativity

normalmente não envolvem animais. Pelo menos, este ritual documentado, com animais e seres humanos, ilustra o processo da mente, que supostamente pertence a todos os seres vivos, necessário para a interação significativa através da performance musical. O filme *The STORY of the Weeping Camel*⁸⁸ (2003) documenta uma performance musical e ritualística entre um músico, uma família e dois animais do seu rebanho. Na primavera no Deserto de Gobi na Mongólia, uma família nômade atende aos partos das camelas do seu rebanho. Uma camela, depois de um parto especialmente difícil, rejeita seu filhote, um raro camelo branco. Sem o leite materno o filhote pode morrer. A família entra em crise na tentativa de salvar o filhote. Como último recurso, dois filhos viajam (de camelo) durante dois dias para chamar o músico em um vilarejo distante. Este leva o seu instrumento ao local e realiza uma cerimônia milenar junto com a mãe que canta para reconciliar a mãe camela com o filhote. Ao final da cerimônia, lágrimas transbordam dos olhos da camela, e ela acolhe o filhote que começa a mamar.

Quando vi este filme, ainda não tinha estudado o funcionamento de rituais e outras performances nas sínteses de Small e Schechner, nem a teoria de Bateson citada por Small da função das emoções. Surpreendeu-me muito a mudança na camela no final do ritual. Ocorreu-me que os diretores do filme podiam estar enganando os espectadores, mas não vejo por que teriam se dado tanto trabalho para armar este tipo de fraude. A única coisa que eu podia pensar é que talvez, de alguma maneira, as qualidades puramente físicas dos sons musicais efetuassem as mudanças fisiológicas no corpo da camela para que ela chorasse e aceitasse o filhote. Só consegui oferecer esta explicação porque acreditava que os animais não tinham os poderes de percepção e sentimento o suficiente para serem afetados por uma música. Depois dos meus estudos entendo que um camelo deve ser sensível o bastante para perceber o relacionamento desejado que o músico e a mãe estavam criando com o ritual musical. O músico e a mãe acolheram a camela com muita ternura durante o ritual, o filhote presente, mas a uma distância segura. Também entendi que, antes da cerimônia, a camela devia estar possuída pela emoção (ódio?) frente uma criatura que lhe causou tanta dor. Ela solta as lágrimas ao perceber o ideal do acolhimento, experimentando uma ou mais emoções, tais como, a tristeza, o dó e a alegria.

Voltando às performances musicais sem animais, Small (1998, p. 147) identifica o *dramma per musica* (hoje, a ópera) do início do século XVII na Europa

⁸⁸ *Camelos também choram*

como a fonte das inovações na música para concerto no ocidente. A representação musical das relações e a compreensão dela pelos espectadores foram reforçadas pelas representações simultâneas no palco que usufruíam de todos os artifícios do teatro. Gradualmente a plateia, ouvindo os gestos musicais associados às representações verbais e gestuais dos personagens e de outras mídias também, aprendia de cor as relações que a música representava. Os gestos musicais foram aproveitados nos dramas abstratos de música para concerto, e duzentos anos mais tarde a sinfonia substituiu a ópera como a forma mais prestigiosa de atividade musical (SMALL, 1998, p. 155).

Toda a música para concerto no ocidente, de fato, composta desde aproximadamente 1600 é no *stile rappresentativo*, e nossa compreensão de obras para concerto hoje deve mais do que nos damos conta à semiótica, o sistema de signos comumente entendidos, primeiro estabelecido no palco por aqueles primeiros mestres e pelos seus sucessores ao longo de quase quatro séculos⁸⁹ (SMALL, 1998, p. 152).

Em um parágrafo na seção 4.1 do presente trabalho, referi-me ao fato de que às vezes uma pessoa percebe, mas não sabe que percebe, linguagem paraverbal. Um indivíduo, de um dia para outro, de uma década para outra, pode lembrar e esquecer a fonte não verbal de uma informação, mas também uma sociedade pode lembrar e esquecer as fontes de informação ao longo da sua história. Isto parece ser a base da hipótese de Small quando argumenta que, ao extrair a música da dança e narrativa teatral, se esquece dos movimentos corporais, os personagens e os temas associados às micro- e macroestruturas da música. Shove e Repp (1995, p. 78), no levantamento de perspectivas teóricas e estudos empíricos sobre a correspondência entre música e movimento, concluem que a performance musical tem o potencial para representar formas de movimento natural e para estimular os movimentos correspondentes no ouvinte humano.

No período barroco, a relação entre personagens e/ou sociedades representada em uma ária operática (*da capo*, por sinal), ou a relação abstrata representada em uma peça instrumental, era estática, explorando uma identidade, ou temperamento, que não mudava ao longo da peça. Por volta de 1750, o desenvolvimento das relações representadas apareceu no decorrer das peças. O drama do processo de mudança e desenvolvimento das relações virou o ideal da

⁸⁹ “All Western concert music, in fact, composed since about 1600 has been in the *stile rappresentativo*, and our understanding of concert works today owes more than we realize to the semiotics, the system of commonly understood signs, first established on the stage by those early masters and by their successors over nearly four centuries.”

música instrumental, dispensando o uso de um texto verbal. Esta progressão dramática tem sido a narrativa mestra, ou **metanarrativa**, da literatura e da música das culturas ocidentais durante os últimos trezentos anos. A metanarrativa pode ser resumida em três frases curtas. “A ordem é estabelecida. A ordem é rompida. A ordem é reestabelecida⁹⁰” (SMALL, 1998, p. 160). A ordem reestabelecida no final não é a mesma do início, em contraste com formas artísticas provenientes de épocas anteriores. No romance de aventura de provações, por exemplo, os personagens experimentam o amor à primeira vista, são separados enquanto o protagonista passa por uma aventura de provações e se reencontram sem nada ter mudado entre eles (FIORIN, 2006, p. 134). Embora Ulisses e Penélope da *Odisseia* de Homero não se vejam durante vinte anos, o amor entre eles é tão forte quanto sempre quando finalmente se reencontram na dramatização de Monteverdi (2002), *Il ritorno d’Ulisse in patria* [1640].

A metanarrativa moderna é uma luta e superação de obstáculos para reestabelecer a ordem por um protagonista com quem o espectador se identifica nas suas vitórias e tribulações. Porém, apesar de uma vitória do protagonista, a ordem inicial não é recuperável na sua forma original, por causa do efeito do antagonista ou da maneira de lidar com o antagonista. Vejamos as quatro maneiras principais de reestabelecer a ordem na metanarrativa do progresso:

[...] a primeira é através da superação, contenção ou eliminação pelo protagonista do elemento perturbador (a luta de superação em si deixa a ordem inicial alterada); a segunda, através da acomodação e acordo do protagonista com o elemento perturbador; a terceira, através da reconciliação do protagonista com o elemento perturbador; e a quarta, através da derrota do protagonista, a ordem final sendo então aquela do elemento perturbador⁹¹ (SMALL, 1998, p. 161).

Small conta a metanarrativa presente em um movimento típico de uma sinfonia em termos de tonalidade e temas. A ordem é restaurada na recapitulação do tema principal (ou protagonista) e na contenção segura do “aberrante” segundo tema na tônica. Para aumentar a tensão dramática, o segundo tema, ao contrastar com o primeiro na exposição, precisa representar algo muito bonito e até inesperado. Porém quanto mais impressionante e desejável o tema perturbador, mais violenta a

⁹⁰ “Order is established. Order is disturbed. Order is reestablished.”

⁹¹ “... [T]he first is by the protagonist overcoming, containing or eliminating the disturbing element (the struggle to overcome will itself leave the initial order altered); second, by the protagonist accommodating and coming to terms with the disturbing element; third, by the protagonist’s reconciliation with the disturbing element; and fourth, by the protagonist’s being overcome, the final order then being that of the disturbing element.”

superação ou a contenção dele no encerramento da narrativa (SMALL, 1998, p. 164-65). O processo dramático da narrativa mestra do ocidente é outro exemplo de como uma performance pode representar ideais contraditórios e estimular respostas emocionais contraditórias. A narrativa do progresso interpreta acontecimentos reais da época moderna como, por exemplo, as tentativas do homem de dominar a natureza, a colonização, a revolução industrial e a atitude de conquista nos relacionamentos amorosos.

Subsequentemente, Small se empenha para verbalizar os dramas de duas sinfonias ao longo dos quatro movimentos, a Quinta de Beethoven e a Sexta de Tchaikovsky (a Patética). Na sinfonia de Beethoven, o protagonista obsessivo (o tema principal com seu ritmo muito marcado) responde violentamente ao gracioso segundo tema e, ao final da obra, reforça sua vitória repetidamente (SMALL, 1998, p. 173-175). Na sinfonia de Tchaikovsky, Small (1998, 178-179) interpreta a reconciliação e paz entre o protagonista e o antagonista no final do primeiro movimento e a morte, não somente dos dois, mas da sinfonia em si ao final. Pelo menos quando compuseram estas duas obras, os dois compositores se sentiam muito diferentes quanto à ordem tipicamente representada em uma sinfonia.

Small também descreve o concerto para solista e orquestra em termos da metanarrativa. A luta entre o indivíduo e a ordem social representada pelo solista e a orquestra ainda é muito apreciada pelas plateias. Gould (1991 [1980], p. 104, tradução da autora) concorda com Small quanto à relação tipicamente representada em um concerto: “[...] não gosto de concertos, e o motivo pelo qual não gosto deles é que não acredito em uma estrutura musical que deriva seu ímpeto do espírito de competição”⁹². Gould (p. 104-105) oferece um contraste a esta visão do concerto: quando gravou o Concerto Imperador de Beethoven, sua meta era desmitificar o aspecto virtuosístico do concerto e tratar a obra como uma sinfonia com obligato de piano. Quando perguntado que gravações ele admira, Gould menciona a gravação de Alexis Weissenberg do Segundo Concerto para piano e orquestra de Rachmaninoff. Gould (1991 [1980], p. 103) elogia a interpretação de Weissenberg e von Karajan por integrar a parte do solo dentro da estrutura e por não exagerar o senso de desafio competitivo entre o piano e a orquestra. As duas interpretações da relação entre solista e orquestra em um determinado concerto normalmente são opções realizáveis

⁹² “... I don't like concertos, and the reason I don't like them is that I don't believe in a musical structure that derives its impetus from the spirit of competition.”

em performance. A segunda coincide mais com a minha interpretação do Concerto No. 1, Op. 10, para piano e orquestra de Prokofieff (1963 [1911-12]).

A compreensão do concerto de Prokofieff em termos do processo dramático foi produtiva e estimulante à minha imaginação. Pode-se discordar comigo nas correspondências que faço entre temas ou materiais musicais e personagens ou elementos dramáticos, mas o importante é que o drama das relações seja representado em performance. O concerto abre com o protagonista apoiado como herói nos ombros da Ordem Gloriosa. Piano e orquestra tocam em uníssono um tema vibrante e enérgico que se eleva em voos altos e planados. Porém não define inteiramente o protagonista. No primeiro solo, o herói parece jovem, vivaz e atlético, e seu espírito, agora que está sozinho e livre da nobreza e retidão da Ordem, deseja correr, saltar e brincar. Mais cedo ou tarde, ele precisa de um repouso, como todo menino, e em um subtema mais cantado, se vê que bonito é o protagonista em um momento um pouco mais pensativo. Mas o protagonista não descansa por muito tempo. Um pequeno conflito chama a atenção dele, seu humor volta e ele cede a uma verdadeira corrida a galope. Chega a uma cena sombria de uma marcha militar, ou de trabalho forçado, carecendo de vida, energia e espírito, o oposto dele. Vislumbra um indivíduo mal algumas vezes até dar de cara com ele em um confronto assustador. É um demônio ou um monstro? O protagonista não se engaja, mas sai correndo e continua fugindo com medo de que esteja sendo perseguido, até que sua confiança é restaurada. Ele se vira e repreende o mau de uma vez. A Ordem Gloriosa recebe seu herói de novo com repiques dos sinos da catedral, e o protagonista finalmente dorme um descanso merecido. No segundo movimento, o herói sonha com um personagem de beleza deslumbrante. Ele é envolto em doçura e ternura e, seduzido, se apaixona. Mas o sonho se dissipa, ele acorda sorrateiramente e o encanto é quebrado. Neste início do terceiro movimento, o protagonista é muito sarcástico e ri bastante. Talvez esteja cínico depois da perda do seu sonho. Se antes houve suspeitas de que a personalidade do herói o colocasse na liga de Puck de *Sonho de uma noite de verão*, Saci-Pererê ou outro duende, agora estão confirmadas. Seu subtema dança mais do que canta desta vez e leva a um solo cheio de acrobacias e exhibições (a *cadenza*). Parece ser uma luta consigo mesmo e termina com ele batendo no próprio peito igual Tarzan. A marcha lúgubre aparece de novo, mas o protagonista já sabe que vai esquivar-se destes estraga-festas quanto antes, sorrateiramente saltitando e assobiando, bonito, depois de ter resolvido seu conflito interno. De repente foge da

cena letárgica, correndo cada vez mais rápido até parar firme junto à Ordem contra o mau daquela legião de mortos-vivos. O concerto conclui com sua segunda reunião à Ordem Gloriosa do Bem, acompanhada por ainda mais sinos do que na sua primeira reunião.

Tal interpretação verbal de uma obra musical não é nada científica ou objetiva, pois o propósito é que seja pessoal e subjetiva. Sei que parece ingênua para um analista da estrutura e dos artifícios composicionais e que muitas das minhas ideias podem ser explicadas em termos concretos de análise musicológica (por exemplo, as subversões do tonalismo tradicional e a orquestração). Porém minha intenção é imaginar uma possível percepção do ouvinte do meu discurso musical e um sentido que pode ter em uma audição.

O foco de Small no processo da performance das sinfonias e concertos, em vez da análise de obras acabadas, se estende a todos os tipos de performance musical. No capítulo 2 deste trabalho, vimos que Small acha que a pergunta – *qual o significado da música?* – é a pergunta errada. Isto é porque, segundo ele, “não existe tal coisa como a música”⁹³ (SMALL, 1998, p. 2, tradução da autora):

A música não é coisa alguma senão atividade, algo que as pessoas realizam. A coisa aparente, “música”, é uma ficção, uma abstração da ação, cuja realidade some assim que a examinamos de perto”⁹⁴ (SMALL, 1998, p. 2).

Para responder qual o significado da música, os estudiosos da música ocidental substituíram “obras musicais da tradição ocidental” pela palavra “música”. Estas simplesmente parecem existir, e a pergunta parece respondível, mas já não é a mesma pergunta (p. 3). Pois o estudo das obras musicais anotadas em partituras jamais precisa incluir a performance, o que leva ao corolário de que a música improvisada não é música (p. 7). A ideia de que o significado da música reside nos objetos musicais não reflete a prática da música pela maior parte da espécie humana: “a maioria dos músicos [...] simplesmente toca e canta, recordando melodias e ritmos e exercendo seus próprios poderes de invenção dentro da ordem estrita da tradição”⁹⁵ (SMALL, 1998, p. 7). A consequência de focar apenas na obra musical escrita é uma falta de compreensão do que realmente acontece durante uma performance musical, entre outras coisas. Precisamos entender o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical

⁹³ “There is no such thing as music.”

⁹⁴ “Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.”

⁹⁵ “Most of the world’s musicians [...] simply play and sing, drawing on remembered melodies and rhythms and on their own powers of invention within the strict order of tradition.”

para entender a natureza da música e a sua função na vida humana (p. 8). Para isso, Small propõe o conceito de *musicking*, gerúndio do verbo *to music*, que se encontra nos dicionários mais extensos de inglês onde significa *to perform* ou “fazer música”. No Brasil os verbos “musicar” e “musicalizar” são mais usados, o que pode indicar uma visão que contrasta com aquela dos países anglófonos. “Musicar” e “musicalizar” também significam “fazer música” e “tocar”, mas o uso mais frequente na minha experiência de “musicar” é “compor uma melodia e um acompanhamento para uma letra”, e de “musicalizar”, “estimular a musicalidade de uma pessoa na educação musical”. Small (1998, p. 9) tem maiores ambições para o negligenciado verbo ***musicking***:

Musicar é participar, em qualquer capacidade, de uma performance musical, seja cantando, tocando, escutando, ensaiando ou treinando, fornecendo material para performance (o que se chama compondo), ou dançando. Às vezes até estendemos o seu significado ao que a pessoa está fazendo ao pegar os ingressos na porta ou aos homens robustos que deslocam o piano e os tambores [...]. Eles, também, estão todos contribuindo para a natureza do evento que é uma performance musical⁹⁶.

Small (p. 9) esclarece que o uso do verbo musicar no sentido que ele propõe não envolve a valorização ou a desvalorização das atividades. Não prescreve as atividades que merecem inclusão na definição; apenas descreve. Inclui todas as participações na performance musical, sejam ativas ou aparentemente passivas, agradáveis ou não, interessantes ou entediantes, construtivas ou destrutivas, simpáticas ou antipáticas.

Small (p. 10) também esclarece que ele não é cego à diferença entre o que os contrarregras estão fazendo e o que os músicos estão fazendo; a diferença é óbvia, e quando se quer distinguir entre as atividades, já existem palavras para fazê-lo. Porém, ao empregar o verbo musicar no sentido proposto, lembra-se de que estas diversas atividades juntas equivalem a um único evento.

Começamos a ver uma performance musical como um encontro entre seres humanos que ocorre por meio de sons organizados de maneiras específicas. Como todos os encontros humanos, ocorre em um ambiente físico e social, e este também tem que ser levado em conta quando perguntamos que significados estão sendo gerados por uma performance⁹⁷ (SMALL, 1998, p. 10).

⁹⁶ “*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. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums.... They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance.*”

⁹⁷ “We begin to see a musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways. Like all human encounters, it takes place in

Cheguei à mesma conclusão através das ideias de Bakhtin; Small se inspirou em Bateson que formou uma visão da vida muito parecida com aquela de Bakhtin.

O propósito de Small (p. 12) é estabelecer uma teoria de *musicking* para entender os significados e as funções de todo *musicking* humano. Na verdade, todo o mundo, ciente ou não, já tem uma teoria de *musicking*, isto é, uma ideia de o que o *musicking* é, o que não é, e o papel que faz nas nossas vidas.

Enquanto aquela teoria permanece inconsciente e imponderada, não só controla as pessoas e suas atividades musicais, limitando e circunscrevendo suas capacidades, mas também as deixa vulneráveis a manipulação por aqueles que têm interesse em manipular por propósitos de poder, prestígio, ou lucro (SMALL, 1998, p. 13).⁹⁸

A proposta teórica de *musicking* é abrangente e consegue englobar uma escola que trate de músicas diversas, substituindo o modelo do conservatório europeu, modelo que talvez só sobreviva, no futuro, como uma especialidade dentro de uma escola.

O conceito de Small de *musicking* coincide com o olhar de Bakhtin dos discursos em muitos pontos. Os dois reconhecem os aspectos comunicativos e performativos de *musicking* e de discurso de qualquer tipo. Veem os eventos como interações sociais, cujos sentidos dependem do contexto e das contribuições dos participantes. Evitam a reificação dos atos, entendendo-os como processos, não produtos finitos e acabados. Small inclui o processo de preparação para a performance no conceito total de uma performance. Provavelmente Bakhtin concordaria que a fase de estudo e ensaio faz parte da construção dos significados da performance. Admito que Small também incluiria o crepúsculo da performance nos participantes e suas respostas retardadas, que Bakhtin descreve.

Como Small, preocupei-me com a palavra que iria empregar para falar da música quando comecei a escrever o presente projeto. Ponderei se eu deveria procurar um termo próprio do português, como “execução” ou “interpretação”, em vez de “performance” do inglês, que, frequentemente no uso das esferas variadas das atividades humanas se traduz apenas como “desempenho”. No entanto, li o uso das palavras execução e interpretação por Lopes (2008) – “execução historicamente informada” – e Abdo (2000) – “execução/interpretação musical” –, e me dei conta de

a physical and social setting, and those, too, have to be taken into account when we ask what meanings are being generated by a performance.”

⁹⁸ “As long as that theory remains unconscious and unthought about, it not only controls people and their musical activities, limiting and circumscribing their capabilities, but also renders them vulnerable to manipulation by those who have an interest in doing so for purposes of power, status, or profit.”

que estes autores estão falando especificamente do fazer musical a partir de uma obra já composta. Nem a palavra geral “apresentação” servia porque excluía o fazer musical informal, como em uma aula de música, ou a sós. Optei por “performance” porque minhas grandes questões são do significado e do sucesso de qualquer discurso musical sonoro, a partir de uma obra escrita ou não, embora uma interpretação de uma obra escrita complique a procura pelas respostas a estas questões e precise ser tratada.

Também como Small, Nicholas Cook se preocupa com o fato de que as palavras que utilizamos para falar de música circunscrevem nossa compreensão do que a música realmente é. Ele vê problema com o inglês *to perform*, o verbo de performance. O verbo pode ser intransitivo ou transitivo, *simply to perform* sem objeto direto ou *to perform something* com objeto direto. Cook (2003, p. 204) observa que os musicólogos entendem a música como texto e não como uma arte performática por uma variedade de motivos, um deles sendo a língua que leva o musicólogo a falar de uma performance “de” alguma coisa, assim construindo “o processo da performance como suplementar ao produto que a ocasiona, e é isto que nos leva a falar bastante naturalmente sobre música ‘e’ a sua performance [...]”⁹⁹ como se a segunda não fosse música. Cook (p. 205), através de estudos de performance teatral, enxerga as interações que ocorrem na performance musical e os significados coconstruídos no processo da performance, e conclui não somente que o sentido da performance é irreduzível a um produto mas que o sentido é social (p. 213).

Bakhtin me ajudou a ampliar meu conceito de performance do mero produto sonoro para a percepção e a interpretação dele nas mentes das pessoas participantes do evento. Esta é uma ampliação espacial porque situa o evento na interação entre as pessoas em um espaço e chama atenção para a contribuição do contexto espacial para o significado. Também é uma ampliação temporal da performance porque tem antecedentes dialógicos não presentes, como compositores, professores, e outras performances, e porque pode retardar a compreensão da performance e até ocorrer uma reinterpretação da performance na identificação de relações dialógicas posteriores.

⁹⁹ “[...] [T]he process of performance as supplement [ary] to the product that occasions it, and it is this that leads us to talk quite naturally about music ‘and’ its performance [...]”.

4.3 Sentidos da performance

Os significados de performances musicais são raramente expressos em linguagem verbal. Os artigos de análise de obras musicais explicam as relações no material musical, aumentando a apreciação das obras, mas adiantam pouco no descobrimento dos sentidos das obras nas vidas dos contempladores. As tentativas mais interessantes de expressar diretamente em palavras os possíveis sentidos de performances musicais são de autores literários como, por exemplo, Thomas Mann, E. M. Forster e Alejo Carpentier. Das respostas oferecidas oralmente a uma performance, as mais corriqueiras são se o participante achou a performance bela ou boa, ou não, embora outras descrições, como “divertida” ou “triste”, também possam ser oferecidas. Nota-se que as respostas orais são quase sempre avaliações¹⁰⁰ de um ou mais elementos, ou participantes, da performance. Foi desta observação que surgiu minha consternação de que quase nunca se explicita um significado da performance musical, embora seja óbvio que a performance musical tem sentido se pode ter tão grande efeito nas pessoas. Small indica que o significado da performance reside neste mesmo efeito: o efeito na pessoa é a relação entre a pessoa e a performance, isto é, a relação entre a matriz de relações ideais que forma a visão cósmica da pessoa e o complexo de relações criadas na performance¹⁰¹.

Então, o sentido de uma performance musical é uma relação ou um complexo de relações¹⁰²; os possíveis sentidos das performances musicais finalmente perdem um pouco do seu mistério. Especialmente na música considerada “absoluta”, o sentido é *pura* relação, já que na narrativa abstrata os personagens dos relacionamentos estão suprimidos e substituíveis. É difícil descrever uma relação abstrata onde os sujeitos não estão explícitos. A identificação dos sujeitos é um ato subjetivo.

As respostas ao sentido de uma performance dependem do contexto, da “bagagem” dialógica de cada participante, que inclui os gostos dos participantes. Cada artista e cada participante de uma performance julga as relações representadas como desejáveis ou não em uma negociação entre o indivíduo e o social. A opinião do

¹⁰⁰ Bakhtin/Medvedev (1994 [1928], p. 156-59) reparam na avaliação social inerente à criação e interpretação dos discursos.

¹⁰¹ Bateson (1986 [1979], p. 10) vê o *padrão que liga* nas relações entre os conjuntos de relações.

¹⁰² “Até 1969, a etnomusicologia de Blacking estava inspirada na convicção de que [...] os sons [da música] são signos e símbolos da experiência humana em sociedade [...]” [“By 1969, Blacking’s ethnomusicology was animated by the conviction that [...] [music’s] sounds are signs and symbols of human experience in society [...]” (BYRON, 1995, p. 12).]

outro influencia o indivíduo na adaptação ou rejeição das relações como ideais, pois a pressão social faz parte do processo de socialização. Ao mesmo tempo, as performances são uma maneira de explorar os relacionamentos, permitindo a opção individual, ou seja, a formação particular dos gostos.

Imagina-se que uma pessoa acha uma performance bela. Qual o sentido da beleza? Este assunto, a estética, os filósofos debatem há séculos. Small e Bateson respondem que a beleza em si não existe. Do mesmo modo que as emoções são as impressões na consciência das relações entre o *eu* e o mundo, a sensação da beleza é o sinal de que as qualidades do objeto, ou ação, contemplado representam relações em concordância com aquelas que se concebe como ideias (SMALL, 1998, p. 219). Em outras palavras, o belo é o certo nos olhos de quem vê. O belo se diferencia do lindo ou “bonitinho”; por exemplo, a dissonância harmônica normalmente não se considera linda, mas a luta que a dissonância pode estar representando, sim, pode ser considerada bela. Nosso senso de beleza, nossos gostos, nos definem. Mais, a maneira como gostamos de participar do fazer musical revela quem somos. Nossos gostos se modificam na medida em que nossas identidades continuem a se construir ao longo das nossas vidas.

Quando participamos de um evento que encena relações que consideramos ideais, achamos belo. Coexistem no mundo visões diferentes e até contraditórias de como o ser humano deveria se relacionar com o outro individual, social e natural. Uma cultura, e um indivíduo, aprende e seleciona do ambiente um conjunto de relações que determina ser melhor; dentro do mesmo conjunto pode ter uma relação que se opõe a outra. Outra cultura, e outro indivíduo, aprende e seleciona outro conjunto do seu respectivo ambiente. Um conjunto não é necessariamente melhor do que o outro. Quando enfrentamos arte que representa relações que não valorizamos, não achamos bela e não gostamos. Os gostos derivam do senso de beleza, dos ideais e da visão cósmica.

5 DISCUSSÃO SOBRE O SUCESSO DE UMA PERFORMANCE MUSICAL: RESPONSABILIDADE E RESPONSABILIDADE

Como se define uma performance bem sucedida? Depende dos objetivos da performance. Eu, ao perguntar como e o que a performance comunica, estou interessada na performance como comunicação entre os seres presentes¹⁰³. A este objetivo se pode juntar outros como, por exemplo: o sucesso financeiro, de uma performance isolada e de um artista ao longo da sua carreira; a fama; a confraternização; a prova do aprendizado musical; o ensino e treino nos processos de criação e aprendizado; a educação cultural; a saúde emocional e física, como Sacks (2007) descreve, em *Alucinações musicais*, a musicoterapia com pessoas com problemas neurológicos; a socialização; a ordem social, ou a divisão e conquista, de uma perspectiva marxista; a transformação de um menino em um homem em um ritual.

Como saber se uma performance é um sucesso? Que evidências existem do sucesso de uma performance? Precisa-se escolher indicadores que refletem os objetivos da performance. Os seguintes exemplos de evidências correspondem aos objetivos listados no parágrafo anterior (existem outras evidências, não mencionadas aqui, da realização dos objetivos respectivos): uma resposta do outro, imediata ou retardada; o valor das rendas com o trabalho como *performer*; o número de discos vendidos; se as amizades se fortalecem como resultado da participação da performance; se o uso do pedal do piano conforma com o estilo da composição; a relativa independência do aluno na realização do próprio projeto musical; a identificação correta da cultura donde uma música advém; o aumento na capacidade da memória a curto prazo; a redução do número de crises sociais de um indivíduo em determinado grupo de pessoas; a demonstração do comportamento esperado de um grupo social; o abandono por um rapaz das brincadeiras infantis¹⁰⁴.

¹⁰³ O “sucesso” de uma performance musical como comunicação pode ser expressa como a “eficácia” da comunicação na performance. Este conceito se compara com o funcionamento “feliz ou sem tropeços” de um enunciado performativo da linguagem oral segundo Austin (1990, p. 30). Um “performativo” é um enunciado que realiza uma ação, como, por exemplo, “Aceito (*scilicet*), esta mulher como minha legítima esposa” – do modo que é proferido no decurso de uma cerimônia de casamento” (AUSTIN, 1990, p. 24-25). Austin (1990, p. 31) delinea seis condições necessárias para o sucesso de um enunciado performativo, entre elas, um procedimento convencionalmente aceito e a participação plena dos participantes na realização do procedimento com os pensamentos e sentimentos apropriados, o que lembra a discussão de Small (1998) de como uma ordem de relações é criada na performance de um ritual.

¹⁰⁴ Este último exemplo é hipotético, mas surge da minha leitura do rito de transformação em homem de um menino de dez anos em Papua Nova Guiné, onde, depois de seis semanas de doutrinação e treinamento, o iniciado dança como igual aos homens mais velhos (SCHECHNER, 2006, p. 73-74).

Mesmo com tanta diversidade nos objetivos de *musicking* e nas maneiras de demonstrar os resultados, parece seguro afirmar que a performance precisa alcançar o outro, até certo ponto, para ter sucesso. O presente capítulo, com base na filosofia de Bakhtin e nas observações de participantes de gêneros diversos de performance musical, descreve uma performance bem sucedida como aquela que estimule o diálogo em alguma forma sobre as relações representadas na performance, articule a arte com a vida, seja criada a partir de participações responsáveis e responsivas e crie uma conexão¹⁰⁵ entre os participantes pelo menos ao longo da duração da performance.

A temporada de 2010 do *reality show*, *American Idol*, chama a atenção na presente pesquisa por tratar da procura pelo sucesso em performance musical dos músicos concorrentes do programa. Dá para entender o alcance deste programa de televisão na cultura norte-americana quando se considera que, na última votação de 2008, aquela que elege o “ídolo americano” do ano, 95 milhões de pessoas votaram¹⁰⁶. No Brasil o programa é transmitido já legendado apenas uma semana depois da transmissão ao vivo nos Estados Unidos, e o último episódio se passa legendado com um atraso de apenas alguns minutos. Em 2010 a banca de juízes do concurso comunicou claramente aos competidores que, ao apresentar uma música, estes têm que fazer uma “conexão” com um público numeroso. Existem vários públicos para vários estilos de música popular, o que é refletido na variedade dos estilos representados pelos finalistas, mas os públicos têm em comum uma face “jovem” que exige um estilo “contemporâneo” e “atual”, segundo a banca, e dinheiro para gastar com música, de acordo com o funcionamento do concurso que requer votações do público através de ligações pagas por telefone celular dentro dos Estados Unidos.

As evidências que a banca e os mentores (convidados com carreiras já estabelecidas na música popular) citam da “conexão” com o público tratam da intensidade expressiva ao cantar; da concentração durante a performance; de algo novo no arranjo da música; de estar dentro dos estilos que atraem um público jovem; do músico competidor ousar sair da sua zona de conforto em termos de estilo e expressão sem abandonar o tipo de música com que se identifica; do olhar como interação com a plateia presente e à distância através da câmara de televisão; e da

¹⁰⁵ Mesmo se for de ódio.

¹⁰⁶ Em 2010 a empresa responsável pela apuração dos votos só revelou que o vencedor ganhou por uma margem de 2%.

expressão facial, gestual físico e representação em geral no palco durante a performance. A banca também ocasionalmente comenta a roupa do competidor quando reforça o estilo do indivíduo ou o estilo da música, uma observação que lembra a importância que Bakhtin dá em *Gêneros do discurso* à expressão de estilo individual e estilo de gênero em um enunciado. As “dicas”, que têm como objetivo a “conexão” com um público numeroso, se somam a dois indicadores principais de sucesso; um determinado juiz ou mentor parece saber se o cantor consegue uma “conexão”, primeiro, quando o cantor engaja toda a atenção do mesmo juiz ou mentor pela duração da performance, especialmente quando evoca uma resposta emocional, e até corporal (arrepios, por exemplo), nítida e desejável, e, segundo, quando a performance está dentro de um estilo atual e jovem.¹⁰⁷ A definição precisa do objetivo da performance e das “dicas” para o sucesso não impede que um critério principal do sucesso dependa da resposta subjetiva do espectador. Os cantores nas suas performances e os responsáveis pelo programa de televisão procuram representar relações que coincidem com os ideais da maioria dos jovens consumidores nos Estados Unidos. O último indicador do sucesso no concurso é a resposta tangível do espectador na forma da sua votação em seu candidato preferido. De acordo com a visão da banca e dos mentores em *American Idol*, o indicador do sucesso financeiro depende do sucesso na tentativa de estabelecer uma conexão com o público.

A discussão do sucesso da performance neste *reality show* precisa parar aqui por causa da sua complexidade extrema como fenômeno da cultura de massa. Continuar exigiria análises das influências de opinião entre a banca e o público, dos dados demográficos do público que está consumindo o *show*, e dos diversos aspectos dos negócios na comercialização da música popular em geral que as ferramentas de pesquisas e as estratégias em *marketing* realizam melhor. As pesquisas futuras em *marketing* poderiam identificar os critérios de sucesso da performance musical do ponto de vista financeiro e poderiam incluir a revelação das relações mais

¹⁰⁷ Não precisei assistir a todos os episódios da temporada de 2010 para compilar as observações acima mencionadas. Tive a vantagem de poder comparar as respostas dos juízes com aquelas dos episódios a que assisti em 2008. Em 2010 a banca parece saber com maior clareza que estilos dizem respeito ao público consumidor do show. Em 2008 os juízes tendiam a responder quase exclusivamente de uma maneira pessoal às interpretações dos cantores e a mostrar seu desprezo por estilos de que não gostavam. Em 2010 a banca reconhece que todos os estilos têm validade em algum contexto e chama a atenção do cantor para o que pode dar sucesso ao show. As semelhanças reforçadas e as diferenças enfatizadas entre as prioridades da banca em 2008 e em 2010 ressaltaram para mim o que a banca valoriza principalmente em uma performance em 2010.

representadas e valorizadas, não só na música popular comercializada em grande escala, mas também nos outros tipos de *musicking* que envolvem o consumo.

Quando, na introdução ao presente trabalho, expressei a mesma preocupação com o sucesso da performance musical, não necessariamente financeiro, como o lançamento de uma ponte entre o músico e o ouvinte, imaginei diversos tipos de *musicking*, tais como uma performance erudita lírica, a música de um ato cívico, a música de um evento religioso, a música para se dançar em uma festa e a música feita em uma aula de musicalização infantil. Todos estes discursos musicais são pontes entre os participantes dos eventos? Nos processos do fazer musical de cada exemplo, a música “comunica” no sentido da origem da palavra no latim, *communicare* – comungar, estar com e partilhar de alguma coisa? O pianista Michel Block ([1980-2000?], p. 19-20) diz que um artista é uma pessoa que se impressiona tanto com sua visão do mundo que deseja compartilhá-la. Não é possível garantir uma conexão com cada participante, mas certamente pode-se tentar realizá-la.

A comunicação, conexão, comunhão tão desejada na performance foi expressa até agora como sendo entre o *performer* e o espectador. Nota-se a ênfase em *American Idol* em um carimbo particular do músico-intérprete no arranjo, dentro dos limites estilísticos, para que o público conheça o músico na sua unicidade e sinta um vínculo pessoal com ele. A ligação pessoal do músico-intérprete também é falada nas entrevistas de pianistas no livro de Mach (1991). Porém, na música popular tanto quanto na erudita, se encontra a contracorrente de que o foco deveria ser na comunicação da obra do compositor com todos os outros participantes. Segundo Artur Schnabel (1988, p. 128) o intérprete é um mediador que deve desaparecer para projetar a música puramente.

O que fazer quando não é possível saber a resposta do outro em uma performance musical, além de ter fé de que a atitude responsiva ativa do contemplador esteja em elaboração, consequência de uma conexão feita na performance? Mencionei acima, na seção 3.1.3.3, o autoconhecimento como um possível objetivo da performance. Quando a performance propicia o diálogo do músico consigo mesmo, se espera que haja ou haverá diálogo com o ouvinte também. O processo bifasal da interpretação de uma obra, descrito na seção 3.2, leva à imersão do intérprete na obra e, depois, à separação e consequente diálogo do intérprete com a obra. Simultaneamente as duas fases do processo permitem uma visão de fora de si do intérprete e, depois, a volta à perspectiva imersa em si. Porém não se sabe se o

autoconhecimento do músico através deste processo realmente serve como um indicador do sucesso da conexão com o ouvinte. Talvez um dos alvos da performance seja um espelhamento aproximado dentro do ouvinte da autorreflexão do intérprete.

Mesmo quando é possível receber uma resposta tangível a uma performance, o máximo que o músico pode fazer para garantir a comunicação é agir de uma maneira responsável e responsiva na realização da performance. Lembrando que uma performance é um enunciado que estimula futuros enunciados e responde a enunciados anteriores, o músico deveria ser responsável no diálogo com o ouvinte e responsivo à composição e suas relações dialógicas. É assim que Bakhtin entende a conexão entre a arte e a vida a partir do seu primeiro artigo publicado em 1919, “*Iskusstvo i otvetstvennost*”, ou “Arte e responsabilidade/*responsividade*”. A tradução do título em russo requer uma explicação cuidadosa: *otvetstvennost* tem como raiz uma palavra que se traduz como *responder a ou por* alguém ou alguma coisa, assim como *otvetstvennost* significa **responsabilidade e responsividade** ao mesmo tempo. Alguns tradutores e intérpretes da obra de Bakhtin optaram por neologismos como *responsabilidade* e *respondibilidade* (SOBRAL, 2005, “Ato/atividade e evento”, p. 20-21). De acordo com o artigo de Bakhtin, a arte e a vida deveriam ser responsáveis e responsivas uma à outra para terem significado dentro de uma pessoa. “Eu tenho que responder com a minha própria vida ao/pelo tanto que vivenciei e entendi na arte, para que tudo que vivenciei e entendi não permaneça sem efeito na minha vida” (BAKHTIN, 1995 [1919], p. 1).¹⁰⁸ O conceito da interação responsável e responsiva nas atividades artísticas aplica-se tanto ao artista quanto ao fruidor da arte, assim como em outros textos de Bakhtin, citados acima, que estabelecem conceitos sobre a criação e a interpretação que valem para o criador da arte e o intérprete em ambos os sentidos de artista e contemplador.

De acordo com o pensamento de Bakhtin, o maior sucesso que se pode esperar de uma performance musical seria quando os participantes interagem de maneiras responsáveis e responsivas frente (nos termos de Small) às relações sendo representadas sonicamente e espacialmente. Small (1998, p. 213, tradução da autora) acrescenta que “todas [as maneiras de musicar] devem ser julgadas, se devem ser julgadas em primeiro lugar, com base no seu sucesso em articular (afirmar, explorar,

¹⁰⁸ “I have to answer with my own life for what I have experienced and understood in art, so that everything I have experienced and understood would not remain ineffectual in my life.”

celebrar) os conceitos de relações daqueles que estão participando”¹⁰⁹. Concordo que um vínculo forte entre os participantes deve ser o resultado de uma performance quando já existe um consenso com respeito às relações ideias e que o senso de comunidade ao compartilhar os mesmos valores é uma das experiências humanas mais importantes da vida. Porém, mesmo com divergências de opiniões quanto aos conceitos de relações, uma performance pode criar uma conexão especial em termos do diálogo que propicia, diálogo que pode ser realizado em diversas linguagens durante a performance, em um restaurante depois da performance, com outras performances, em outras esferas de atividade humana e ao longo da vida. Na diversidade dos participantes de uma determinada performance, as respostas negativas responsáveis a aspectos da performance causam a evolução do gênero de determinada performance. Isto é uma manifestação da articulação entre a arte e a vida. Rejeições mais completas das relações representadas em um gênero de performance, se persistirem ao longo do tempo, podem levar a uma perda de público ou à extinção do gênero. Neste caso a articulação entre a arte e a vida cessou.

Estendendo os pensamentos de Bakhtin e Bateson para definir um conceito de sucesso na performance musical, chego à conclusão de que uma performance individual bem-sucedida estabelece uma conexão entre os participantes da performance pelo menos ao longo da duração da performance, é consequência da comunicação responsável e responsiva entre os participantes e continua um diálogo sobre relações imediatamente e/ou posteriormente nas vidas dos participantes. Não é um conceito de sucesso fora de alcance. O músico pode estudar e trabalhar para realizar as implicações do conceito que não dependam da ação do outro. Os gêneros de performance que demandam um alto nível de técnica musical aumentam o desafio para o músico ao longo do processo da performance.

Harnoncourt (1998) e Blum (1980) recomendam que o músico chame a atenção do ouvinte com o que importa mais na vida, supondo que há um certo grau de consenso. Religar-se através da performance ao fundamental da existência humana, ao mais difícil de por em palavras e ao intangível estimula uma reflexão sobre o essencial das vidas dos participantes. O intangível seriam as relações e como nós nos sentimos quanto a elas; o fundamental da existência seriam as relações ideais; e o mais difícil de por em palavras seriam os complexos de relações que

¹⁰⁹ “[...] [A]ll [ways of musicking] are to be judged, if they are to be judged at all, on their success in articulating (affirming, exploring, celebrating) the concepts of relationships of those who are taking part.”

contêm contradições mal compreendidas. É para arejar estes assuntos que o discurso gestual melhor serve. Harnoncourt (1998, p. 15) se preocupa que “[...] nos reduzimos [...] apenas à linguagem do ‘dizível’”, consumindo música meramente agradável, não deixando que a arte perturbe, inquiete e intervenha na vida. Blum compara a arte de Pablo Casals com a ligação espiritual do artista com a realidade na pintura chinesa do século V. O Primeiro Princípio desta arte antiga se define imprecisamente como

[...] a maneira pela qual seu espírito entra em acordo sutil com o movimento da vida ao redor de você; ao mesmo tempo é uma experiência dentro de você – bem no centro. [...] [É] um senso profundo de *ser*. [...] [À]s vezes foi definido como ‘movimento/vida da respiração/ressonância’¹¹⁰ (BLUM, 1980, p. 1, tradução da autora).

Imagina-se um pintor ou um músico vibrando com o espírito (ou a respiração) cósmico vital de acordo com os princípios da pintura chinesa do século V. Só nesse estado o pintor chinês podia comunicar a vitalidade misteriosa da vida. Poderia ser uma descrição da experiência individual de fluxo, mas vai além para a comunhão com o outro. “[O] senso de maravilha, de tanger uma experiência original, era a essência da arte de Casals”¹¹¹ (BLUM, 1980, p. 3).

Quanto a uma definição de um conceito de sucesso de um gênero de performance, que seria a sobrevivência do gênero a longo prazo, chego à conclusão de que um gênero de performance bem-sucedido age como um fórum para o diálogo sobre o belo e o certo nas relações. Por exemplo, o sistema tonal tradicional do ocidente não some das práticas atuais de música porque, entre outras razões, continua sendo um recurso útil para a representação de relações ainda valorizadas no mundo ocidental.

A responsabilidade/*responsividade* do artista implica em uma tomada de consciência das relações que sua arte está representando para verificar sua posição quanto a estas relações e se a representação artística está em concordância com a sua posição. Entender as relações valorizadas na “sua” música leva ao autoconhecimento e explica a rejeição da “sua” música por quem não valoriza aquelas relações. Entender as relações valorizadas na música do outro possibilita uma nova apreciação da música do outro. Small (1998, p. 193, tradução da autora) oferece uma lista de perguntas para fazer sobre qualquer performance para entender as relações criadas na performance:

¹¹⁰ “[...] [T]he way in which your spirit comes into subtle accord with the movement of life around you; at the same time it is an experience within yourself – at the very centre. [...] [I]t is a profound sense of *being*. [...] [I]t has sometimes been defined as ‘breath-resonance life-motion.’”

¹¹¹ “[The] sense of wonder, of touching upon an original experience, was the essence of Casals’ art[...].”

1. Quais são as relações entre aqueles que estão tomando parte e o espaço físico?
2. Quais são as relações entre aqueles que estão tomando parte?
3. Quais são as relações entre os sons que estão sendo feitos?¹¹²

Os participantes sentem suas relações com os outros participantes e com o espaço físico, seja em um arranjo habitual e esperado, ou estranho e desconcertante. Small dedica sete capítulos do seu livro à descrição destes conjuntos de relações em um concerto de orquestra sinfônica da mesma maneira em que um antropólogo observa e escreve uma etnografia sobre as atividades em uma cultura que até então desconhecia. Small (1998, p. 213) afirma:

[...] não é tanto o estilo dos relacionamentos sonoros em si que nos agrada ou não [...] senão os relacionamentos mesmos do espaço da performance. Qualquer performance, de fato, em que o ouvinte não tem escolha a não ser ouvir afirma um relacionamento de poder desigual que deixa o ouvinte diminuído como ser humano; por qualquer outra coisa que possa ser, todo *musicking* é em última análise um ato político¹¹³.

Novas tecnologias permitem modificações nas relações com o espaço físico e entre os participantes. Com gravações e a Internet, o artista e o ouvinte podem criar novos contextos para performances, evitar os cenários tradicionais de performances ao vivo se desejar, e escolher colaboradores à distância para a criação de performances¹¹⁴. As tecnologias de mixagem e remixagem contribuem para modificações nas relações entre os sons de performances gravadas.

No meu modo de ver, Glenn Gould se destaca entre intérpretes do século XX por tomar atitudes proativas quanto às relações criadas em uma performance ao vivo que o desagradem. Ele parece muito sensível aos conjuntos de relações estabelecidos em um recital tradicional de piano: “[...] este momento misterioso e mágico de conhecimento que deveria ser o resultado líquido da aproximação entre artista e público nunca aconteceu para mim” ¹¹⁵ (GOULD, 1991 [1980], p. 91). Gould (1991 [1980], p.92, tradução da autora) decidiu que só poderia ter uma experiência artística verdadeira no estúdio de gravação, com apenas o pessoal trabalhando na gravação:

¹¹² “1. What are the relationships between those taking part and the physical setting?
2. What are the relationships among those taking part?
3. What are the relationships between the sounds that are being made?”

¹¹³ “[...] [I]t is not so much the style of the sound relationships themselves that we may or may not like – in another context I might well find many of them pleasurable – but the relationships of the performance space themselves. Any performance, in fact, that the hearer has no choice but to hear affirms a relationship of unequal power that leaves the hearer diminished as a human being; for whatever else it might be, all *musicking* is ultimately a political act.”

¹¹⁴ Veja www.indabamusic.com e www.playingforchange.com Acesso em: 05/07/2010.

¹¹⁵ “[...] [T]his mysterious, magical moment of insight that is supposed to be the net result of the coming together of artist and audience never happened for me.”

[...] mesmo a presença de uma pessoa me fazia tender a exhibir e, nessa medida, na realidade atrapalhava a performance. Significava que eu estava mais preocupado com a sua reação do que com o que eu estava fazendo. Consequentemente, simplesmente não servia à finalidade musical¹¹⁶.

Olhando por outro prisma, Arthur Rubinstein (*apud* MACH, 1991, p. 249, tradução da autora) confirma que é capaz de manipular o público:

Tem um momento quando os agrado todos. Posso fazer qualquer coisa. Posso segurá-los com uma pequena nota no ar, e não respirarão porque esperam ouvir o que acontece a seguir na música¹¹⁷.

Ao ler a entrevista de Gould tenho a impressão de que um dos motivos pelo qual ele prefere a gravação ao recital ao vivo é para não ser influenciado pelo ouvinte a modificar sua postura meticulosamente ponderada para com a composição. No estúdio de gravação ele pode honrar a sua própria voz e não sucumbir às pressões de uma massa. Não tenho a impressão ao ler a entrevista de que ele despreze o ouvinte; é mais uma questão de que as relações sociais – entre intérprete, compositor e ouvinte – são confusas em uma performance ao vivo. Até parece que ele não quer prender o ouvinte, preferindo uma resposta mais dinâmica do ouvinte na forma, por exemplo, de escolher uma gravação para ouvir na hora que quiser e de modificar os sons com o equalizador.

Se o músico é responsável por representar, comunicar ou criar em uma performance relações que considera ideais, seria interessante pôr em palavras as relações propostas. Para Small (1998, p. 220-221) foi doloroso explicitar verbalmente as relações representadas em obras sinfônicas que ele tinha admirado desde a infância porque a violência e o egoísmo que ele percebeu nas obras contradisseram os valores que ele professa conscientemente. Talvez se ele tivesse imaginado as relações entre outros entes, como, por exemplo, as forças arquetípicas que cada indivíduo carrega dentro de si de acordo com a psicologia de Jung¹¹⁸, e não entre homens, mulheres e sociedades imperialistas e colonizadas, as relações teriam sido mais palatáveis. Outras pessoas acham ridículo explicitar em palavras exemplos de entes sociais associados às relações; preferem manter o que a performance musical retrata envolto em mistério. Dorian (1966, p. 226) cita uma carta de Robert Schumann na

¹¹⁶ “[E]ven the presence of one person would make me tend to show off and, to that extent, it actually got in the way of the performance. It meant that I was more concerned with their reaction than I was with what I was doing. Consequently, it simply did not serve the musical end.”

¹¹⁷ “There is a moment where I please them all. I can do anything. I can hold them with one little note in the air, and they will not breathe because they wait to hear what happens next in the music.”

¹¹⁸ Empreguei esta abordagem analítica para interpretar uns poemas de Federico García Lorca uma vez.

qual este afirma que “via funerais, caixões, e rostos infelizes em desespero”¹¹⁹ e chorava enquanto compunha *Nachtstücke*. Dorian deduz de outras correspondências de Schumann que, embora o título de uma peça de Schumann aluda à fantasia imaginada pelo compositor durante a composição, o intérprete não deveria confundir o título provocante com uma história alheia à música. Não estou sugerindo que uma história imaginada seja a interpretação definitiva de uma música. Apenas creio que o exercício de imaginar os vários entes sociais que podem se relacionar na maneira das relações representadas em uma peça sopra vida no repertório tradicional e ajuda a interpretar obras novas. Para mim, um sentido de valor associado ao que se retrata na performance dá um motivo digno para tocar para outras pessoas, além do motivo de que se consegue realizar uma interpretação familiar e agradável de uma obra¹²⁰. Como solista ao piano, não preciso me preocupar com o que os ouvintes vão pensar da minha seleção de elenco porque vão perceber apenas as relações, interpretá-las principalmente com relações dialógicas de natureza emocional e talvez imaginar seu próprio elenco. Também as possíveis contradições entre valores expressos verbalmente e aqueles sentidos profundamente não são de preocupar, pois a prática continuada e consciente da performance musical pode restaurar a integridade de uma pessoa (SMALL, 1998, p. 221). A prática artística consciente é congruente com a proposta dos Estudos de Performance, que pode ser resumida por três As ou três Cs: arte, análise e ativismo, ou, criatividade, crítica e comunidade (Conquergood *apud* SCHECHNER, 2006, p. 24).

¹¹⁹ “[...] I kept seeing funerals, coffins, and unhappy, despairing faces [...].”

¹²⁰ Este último motivo para fazer música é extremamente válido, pois o músico vivencia o que lhe agradou nas performances anteriores que observou. Só parou de ser suficiente para mim porque comecei a questionar muito a razão de ser da música.

6 CONCLUSÃO: “ORQUESTRANDO” O DIÁLOGO EM PERFORMANCE MUSICAL

Na seção 3.3, visitei as perguntas principais e específicas do presente trabalho para saber se tinham sido respondidas satisfatoriamente com a apresentação no capítulo 3 de uma seleção de conceitos centrais do dialogismo e sua aplicação à performance musical. Considerei a lente do dialogismo satisfatória para responder à primeira pergunta principal (**como uma performance musical comunica?**) e as específicas (c)¹²¹ e (g)¹²². Sucintamente, é através das relações dialógicas que cada participante constrói o significado da performance musical.

A aplicação de conceitos de dialogismo aumentou a minha compreensão de mais seis perguntas específicas, embora ainda restassem dúvidas, mas as outras duas perguntas principais e outras três específicas continuavam mal respondidas. Estas questões entram em foco ao acrescentar as lentes da teoria da mente e das teorias de performance ritualística.

O que uma performance musical comunica? De acordo com a elaboração no capítulo 4, a performance musical comunica ideias de relações¹²³ que podem caracterizar as interações entre indivíduos, entre o indivíduo e a sociedade e entre o indivíduo e o ambiente natural. Os aportes de Bateson, Small e Schechner também ampliam a compreensão da primeira pergunta principal (**como uma performance musical comunica?**) e a específica (c), uma paráfrase da principal, pois além do participante construir o significado a partir das suas relações dialógicas, a performance musical na realidade cria as relações que compreendem o objeto da performance para o participante vivenciar como processo com os outros participantes, com o espaço físico e entre os sons que estão sendo feitos.

A pergunta específica (b) é outra maneira de fazer a segunda pergunta principal (**o que uma performance musical comunica?**):

- b) Se os músicos comunicam através da música, o que exatamente querem comunicar?

¹²¹ Se a música faz sentido aos ouvintes, como e por que faz sentido?

¹²² Depois de um longo e cuidadoso preparo para uma performance ao piano, quero que meus ouvintes respondam de alguma maneira (preferivelmente positiva), mas nem sempre respondem de uma maneira perceptível para mim (aplausos gentis não contêm *feedback*). Por que? (Cf.: p. 57-58.)

¹²³ Ideias de relações como, por exemplo, aqueles atribuídos aos adeptos da execução historicamente informada na seção 3.2.2: uma ordem certa, mesmo de hierarquias desiguais, de autoridade caracterizada pela nobreza e a retidão.

O músico comunica ou sua visão de relações ideais ou conceitos de relações sobre os quais deseja dialogar, se bem que em um discurso não verbal. Esta conclusão atende à pergunta específica (a), embora investigações na psicologia e educação musicais tratem extensivamente desta questão de outros ângulos¹²⁴:

- a) Algumas pessoas, muitas ao longo da história humana, se sentem compelidas a fazer música. Por que?

Músicos como Block são compelidos pela sua visão da realidade como está, ou como poderia ou deveria ser, a expressar musicalmente sua visão.

A maioria das outras perguntas específicas se relaciona com a correspondência, ou a não correspondência, entre as relações representadas em uma performance musical e a visão pessoal do participante da realidade como está ou deveria ou poderia ser.

- d) Algumas performances parecem não produzir nenhum efeito no ouvinte, mesmo quando a música é bem tocada. Por que?

Questões de gênero e diálogo discutidas no capítulo 3 (se é normal, ou não, poder perceber a resposta em determinado gênero de performance; se ocorreu uma disfunção do diálogo como, por exemplo, a falta de *enderecividade* da performance pelo performer, ou a falta de relações dialógicas da parte de um ou mais dos participantes) respondem bem a esta pergunta. Porém outra explicação da situação pode ser simplesmente que a plateia não se identifica com as relações representadas e prefere não manifestar sua resposta.

- e) Às vezes parece que a plateia só responde à exibição das habilidades do *performer* (com aprovação ou reprovação) e não ao conteúdo do seu discurso. Em outras ocasiões tenho a impressão de que a plateia simplesmente não se engaja no discurso musical. Por que?

Esta questão também recebe tratamento pelos conceitos de gênero e diálogo, mas outra explicação possível é que as relações sociais e espaciais da performance predominam e impedem o engajamento direto com o discurso sonoro. Imaginam-se performances cujo objetivo central é a apreciação do intérprete em si e não do objeto do seu discurso.

- j) Por que algumas pessoas apreciam e outras não se interessam pelas obras-primas da música erudita ocidental?

¹²⁴ Veja a seção 2.2, que também tratou da pergunta (f) (Sinto ansiedade antes de uma performance, frequentemente, porque quero muito comunicar com a plateia através da música, mas me falta a confiança no meu preparo. O que fazer?).

Há correspondência, ou não, entre as relações representadas nas obras ou nas performances delas e os conceitos de relações ideais das pessoas.

- k) Por que amo a música de certos compositores do passado enquanto outros a detestam?

As relações representadas pelos compositores dialogam com minha visão da realidade como está e como deveria ou poderia ser. As relações não dizem respeito às visões das pessoas que detestam a música destes compositores.

- n) Ao ouvir ou tocar algumas músicas, sinto uma alegria profunda ao mesmo tempo em que sinto uma melancolia aguda. Como? Por que?

Ou as relações representadas se contradizem, ou as relações representadas contradizem a realidade. Consequentemente, a performance estimula emoções mistas.

- l) Por que a neurogamia de milhares de pessoas é possível em um show de rock?

A resposta preliminar dada na página 59 foi que o envolvimento perceptível durante o show de rock é um costume aceitado e desejável. Também um número suficiente de espectadores, se não a grande maioria, se identifica com as relações sonoras, sociais e espaciais criadas no show para influenciar o comportamento da massa.

- i) O que a performance musical pode significar? Um concerto de música erudita pode significar a mesma coisa que um concerto de música popular? O significado de um concerto de música erudita necessariamente difere do significado de um show de rock?

A presença da palavra “pode” na primeira parte da questão (i) ressalta o fato de que as interpretações dos participantes variam. Um concerto de música erudita provavelmente não comunique os mesmos conceitos de relações que um concerto de música popular por causa das diferenças nas interações sociais entre os participantes e nos tipos de sons feitos e possíveis diferenças nas relações entre os participantes e o espaço da performance. Não obstante, apesar de diferenças nos níveis de entusiasmo e barulho nas respostas das plateias, pode haver um cerne de relação ideal em comum entre os dois tipos de concerto se, por exemplo, se conformam à tradição de espetáculo que distingue claramente entre o *performer* e o espectador.

A última pergunta específica a ser revisitada trata da relação entre as relações da performance e os conceitos de relações dos participantes:

- h) Qual é o efeito desejado da performance musical na plateia?

Embora o objetivo de uma performance, ou o uso da música, possa ser bem específico (como, por exemplo, estimular as compras em uma loja, ou aqueles objetivos listados no primeiro parágrafo do capítulo 5), parece haver um consenso entre participantes de gêneros diversos de performance de que a meta é uma conexão entre o músico e a ouvinte. Encontra-se o efeito da performance na avaliação pelo ouvinte das relações representadas. Baseado no que se pode perceber do pensamento de Bakhtin, ele estaria de acordo de que o diálogo que uma performance possibilita e a articulação da atividade artística com a vida são os melhores efeitos da arte.

Como se define uma performance bem sucedida? O capítulo 5 sugere que uma performance bem sucedida crie uma conexão entre os participantes pelo menos ao longo da duração da performance, continue um diálogo sobre relações imediatamente e/ou posteriormente nas vidas dos participantes, articule a arte com a vida e seja consequência de participações responsáveis e responsivas. O capítulo 5 também encerra uma exposição das ideias de Bakhtin que julgo serem mais concernentes ao fazer musical.

Para concluir o presente texto, eu quero compartilhar como a minha pesquisa pode reorientar a minha própria prática musical ou a minha relação com minha prática, além de contribuir para o aprofundamento em geral das reflexões sobre a performance musical. Minha preocupação inicial com o que o ouvinte passa na plateia de uma performance se transforma em uma convicção de que preciso procurar o dialogismo no processo de preparação e realização de uma performance. Pretendo desenvolver uma atitude responsável e responsiva para com os conceitos de relações que meu discurso musical está representando e como se relacionam com meus próprios conceitos prévios, com aqueles (na medida em que os percebo) dos meus ouvintes e com os conceitos representados pela interação social e o espaço físico do evento da performance. Meu novo olhar crítico pode ter dois tipos de resultados: um, uma maior convicção ao realizar o que já estava intuindo da comunicação em performances musicais, e, dois, experimentações e inovações no que parece atrapalhar a comunicação em performances musicais. Sei que não posso garantir o sucesso de uma performance, mas quero saber que meus esforços para criar uma conexão com o ouvinte durante uma performance não são fúteis, que consigo articular a arte com a vida. No restante do capítulo apresento reflexões finais sobre a “orquestração” do diálogo, especialmente pela parte do performer, em uma performance musical. Voltando à ideia instigadora da presente investigação, se uma

performance é um enunciado inerentemente dialógico, pode-se cuidar da qualidade do discurso avaliando como a performance evidencia dois componentes constitutivos do enunciado: a orientação da performance para o outro e a expressão do músico.

6.1 *Enderecividade e a possibilidade de responder*

Para examinar como uma performance está orientada para o outro (a *enderecividade*), verifica-se se é possível responder de certa maneira à performance e se a performance solicita mesmo uma resposta. Na seção 3.1.3.3 foi estudada a estratégia de conhecer os horizontes do ouvinte, moderando a quantidade de informação nova que a performance representa para o ouvinte, considerando as linguagens no domínio do ouvinte (suas literacias) e antecipando sua resposta. Também se pode considerar os conceitos de relações sociais e cósmicas mais valorizadas pelo ouvinte e as relações dialógicas já vivenciadas pelo ouvinte. Por exemplo, os departamentos de *marketing* de orquestras sinfônicas ao redor do mundo aplicam questionários ao seu público em um esforço de conhecê-lo melhor, entender sua formação e respeitar seus gostos. Embora as estratégias para facilitar o diálogo em uma performance musical, sensíveis às perspectivas dos ouvintes, não sejam inéditas, futuras pesquisas poderiam explorar e registrar práticas inovadoras que atendam às diferenças entre os horizontes do ouvinte e do músico e avaliar a eficácia destas práticas em contribuir para o sucesso na conexão entre o músico e o ouvinte.

A seção 3.1.3.3 discutiu o público decrescente da música erudita como consequência de uma disfunção do diálogo, mas talvez isso se deva também a mudanças culturais quanto aos conceitos de relações ideais. Porém Varèse indica que os meios de expressão mudam mais rápido do que os temas fundamentais da arte. No meu caso pessoal, se eu levar em conta os perfis dos meus ouvintes, sendo que costumo tocar para pessoas com raízes culturais parecidas com as minhas, é provável que haja mais semelhanças do que diferenças entre meus ideais de relações e aqueles do meu futuro ouvinte. Por outro lado, devido às minhas experiências artísticas bastante diversas, não posso esperar que meu próximo consiga formar as relações dialógicas que formo ao interagir com a arte nem reconhecer os conceitos em algumas das linguagens artísticas utilizadas em uma performance. Às vezes para lançar uma ponte entre o *performer* e o ouvinte, é necessário enfatizar ou fornecer

relações dialógicas. Esta estratégia para estimular o diálogo em uma performance põe em evidência intertextos especialmente enriquecedores do discurso musical.

6.2 A voz do músico

A expressão da voz própria do músico-intérprete estimula o diálogo em uma performance. O intérprete estudioso da partitura, do seu contexto de criação e da sua intertextualidade com outras composições e performances cria relações dialógicas com as quais interage na elaboração da sua posição diante da obra. O grau ao qual a voz do intérprete fica evidente na performance da obra depende do gênero da performance e da ousadia do intérprete. A personalização da interpretação deveria ficar mais evidente em um gênero que favorece arranjos de composições do que em um gênero que tem como objetivo principal honrar a voz do compositor. A percepção da voz do intérprete pelo ouvinte depende dos seus conhecimentos da composição, do intérprete e dos gêneros da composição e da performance. Os rituais e outras performances continuam vivos quando os participantes os adaptam ao contexto atual e particular. Talvez mais importantemente, a escolha de repertório deveria ser pessoal, pois o intérprete escolhe obras em que acredita, e, como consequência, o ouvinte pode perceber e se envolver na sinceridade da expressão.

Resolvi estudar a *Ordre* No. 25 de François Couperin (1988) quando meu professor de piano, Maurício Veloso, tocou trechos para mim para sugeri-la como repertório. Aceitei a sugestão porque achei a obra uma alternativa refrescante às obras de Bach, Handel e Scarlatti e porque me atraíram as linhas melódicas, a textura transparente do contraponto e as suspensões nas harmonias do último movimento. Quando comecei a estudar a partitura me dei conta de quão exótica era a música de Couperin para mim: as notações esparsas na partitura não me ajudavam a entender as linhas melódicas, que são separadas em frases curtas por cesuras; pareciam vindas de um idioma que eu desconhecia. Só as notações dos ornamentos eram detalhadas, e eu os achei complicados e muito prolongados. Escutei umas gravações da *Ordre* ao cravo, e pensei que os cravistas faziam coisas que eu não poderia realizar ao piano. Ao mesmo tempo me dei conta de que foi a interpretação do Veloso que fez sentido para mim; ele tinha moldado as frases com um tom *cantabile* e articulações nos lugares “certos” para que eu entendesse bem o que ele queria dizer. Eu não via estas pistas na partitura de Couperin como as encontro em uma sonata de Mozart ou uma obra de

Schumann. Os movimentos da *Ordre* me pareciam compostos de trechinhos picados de música.

Para interpretar a *Ordre* de Couperin, realizei duas fases nítidas de um encontro com o outro, descrito na seção 3.2 da presente dissertação, como nunca tinha feito antes: a primeira, de mergulhar no outro e seu contexto, e a segunda, de dialogar com o outro desde meu próprio contexto real. Normalmente minha interpretação de uma obra não acontece em duas fases nítidas, pois grande parte do estudo do contexto original de uma obra pode ocorrer em estudos anteriores ou há um constante vaivém entre as duas perspectivas no processo da interpretação. No caso da interpretação da obra de Couperin, eu não conhecia bem o barroco francês, muito menos a música de Couperin.

Como eu poderia voltar no tempo para entender a música de Couperin? Li uma biografia (MELLERS, 1968) e outros textos sobre o barroco, que me ajudaram a entender o contexto da atividade musical de Couperin, mas não era o suficiente para entender esta *Ordre*. Eu não ia poder abandonar minhas outras responsabilidades para encontrar e decifrar tratados da época sobre a performance cravística, então comecei a procurar um especialista com quem eu poderia fazer umas aulas. Soube do Festival Internacional de Música Antiga em Juiz de Fora em julho de 2009, e pedi para estudar com o professor de cravo do Festival, Alessandro Santoro. Eu não estava voltando no tempo para estudar a música de Couperin, mas ia passar uma semana entre especialistas da música da sua época.

Santoro estava com plena dúvida de que as *Ordres* pudessem fazer parte do repertório para piano porque eram escritas especificamente para o cravo e a mudança de instrumento ia mudar a música bastante. Toquei um movimento da *Ordre* por dia nas *masterclasses* dele aquela semana. A viagem teria valido a pena só pela oportunidade de estudar ao cravo por umas horas. Os ornamentos intrincados saíam com facilidade, e os mais longos faziam sentido ao prolongarem o som de notas de valores maiores. Os trechos com duas vozes em uma mão cabiam bem na mão e se tornaram muito confortáveis. Por causa do sumiço rápido do som ao se pressionar uma tecla do cravo, senti o impulso de tocar mais rápido, como os compassos em *alla breve* e os compassos típicos das danças originais indicam.

Santoro contribuiu para a minha compreensão da *Ordre* explicando resumidamente a relação entre a retórica (a arte da persuasão) e a arte musical. Eu tinha lido em Harnoncourt (1998, p. 49) que a música romântica “pinta”, que me faz

pensar na exploração da densidade e “cor” dos sons, enquanto a música barroca “fala”, que entendo como a imitação da articulação de ideias da linguagem verbal. Santoro me mostrou como as pequenas frases, que me pareciam trechos picados de música, poderiam se relacionar como frases gramaticais com pontuação como a vírgula, dois pontos e a parêntese. Também indicou que as ideias musicais residiam mais propriamente nas harmonias.

Santoro também falou de como os valores culturais da França pré-revolucionária apareciam na música. Os especialistas na música barroca veem uma ordem hierárquica nas macro e microestruturas musicais que refletia uma sociedade monárquica onde a autoridade e a conseqüente desigualdade social compunham um mundo certo. Por exemplo, Harnoncourt (1998, p. 50-51) diz que os tempos fortes e fracos de um compasso precisam ser observados para manter esta ordem. Em um exemplo de Santoro, a igualdade de toque, duração e intensidade entre as semicolcheias de uma determinada figura não era um ideal estético. Era preferível *notes inégales* e o treino para a flexibilidade de toque.

Santoro listou dezenas de tratados dos séculos XVII e XVIII sobre o baixo contínuo, mas afirmou que a escrita sobre a performance de cravo solo era escassa na época. Entendi que ele deduziu práticas expressivas da época para cravo solo dos estudos para outros instrumentos barrocos. Felizmente assisti a performances excelentes de música antiga para orquestra e música de câmara durante a semana em Juiz de Fora.

Voltei da minha viagem satisfeita de que eu tinha ampliado a minha compreensão da música de Couperin. Embarcando na segunda fase da interpretação, eu tinha que decidir o que tudo que aprendi tinha a ver comigo, no meu contexto, e com meu instrumento. Achei ridículo tocar os movimentos ao piano com toda a velocidade do cravista e com os ornamentos elaborados do jeito que Couperin queria. O piano, com seu timbre, maior duração de som e possibilidade de realizar dinâmica ao toque, realça os contornos melódicos e as mesclas de harmonias nos ornamentos e suspensões. Eu poderia correr o risco de perder a graça e delicadeza do estilo de Couperin se exagerasse as tensões harmônicas. Porém achei interessante aproveitar em certa medida o que o piano oferecia nesta área, pois proporcionava um ar de refinamento e intimidade. Enfim não procurei imitar o cravo. Eu imaginava a música para outros instrumentos, como as cordas, a flauta doce ou a voz, e escutei gravações da *Ordre* feitas por pianistas.

Quanto à visão do mundo representada na música dos especialistas em música antiga, me atraíram a ordem e a clareza. Música que representa estes valores proporciona momentos de serenidade antes de se retornar a uma vida agitada. Porém a manutenção de hierarquias tem seus efeitos melancólicos.

Na música de Couperin me identifiquei com as representações de graça e elegância, alegria e tristeza, doçura, nobreza e retidão. Minha escolha de quatro Intermezzos de Brahms se deve aos ideais de ternura, intimidade, amor incondicional, serenidade, esperança e paixão. É interessante notar que Brahms era editor e admirador das obras para cravo de Couperin. A música dos dois compositores representa vários dos mesmos valores além de ter em comum a textura frequente de duas vozes em contraponto e formas estruturais para as peças para instrumentos de teclado. Depois desta série de peças suaves e reservadas, o concerto de Prokofieff me atraiu pela descontração proporcionada pelas brincadeiras e travessuras do herói que identifiquei na obra, aquele que, como eu, quer fugir quando a ordem fica maçante. Esta é a hora para uma boa dose de Carnaval, de reverter as hierarquias, rir e ver o mundo de cabeça para baixo.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per musi*, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24, 2000.
- ART of the piano: great pianists of the 20th century. Direção: Donald Sturrock. Idéale Audience/IMG Artists/La Sept Arte, 1999. 1 DVD (108 min.), color.
- ASSIS, Ana Cláudia. Transformações sonoras na interpretação da música brasileira contemporânea. *Performa*, 2007. Anais, 5 p.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1990. 136 p. Título original em inglês: *How to do things with words*.
- BABBITT, Milton. In: STRUNK, Oliver (ed.). *Source readings in music history*. Ed. rev. New York e London: W. W. Norton, 1998. Vol. 7.
- BACHAUER, Gina, *apud* DAWE, Edmund. The stress of recitals. *Clavier*, abr. 1998, p. 16-20.
- BAKHTIN, M.M. Apontamentos 1970-1971. IN: _____; GALVÃO, Maria Ermantina. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1970-1971]. p. 369-397
- _____. Art and answerability. IN: _____; HOLQUIST, Michael; LIAPUNOV, Vadim. *Art and answerability: early philosophical essays*. Austin: Univ. of Texas Press, 1995 [1919]. p. 1-2 (University of Texas Press Slavic series, No. 9)
- _____, *apud* TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Tradução de Wlad Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984. 132 p. (Theory and History of Literature, 13) Título original: *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*.
- _____. O autor e o herói. IN: _____; GALVÃO, Maria Ermantina. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1920-1930]. p. 23-220
- _____. O problema do texto. IN: _____; GALVÃO, Maria Ermantina. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1959-1961]. p. 327-358
- _____. Observações sobre a epistemologia das ciências humanas. IN: _____; GALVÃO, Maria Ermantina. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1974]. p. 399-414
- _____. Os gêneros do discurso. IN: _____; GALVÃO, Maria Ermantina. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1952-1953]. p. 277-326
- _____. The problem of speech genres. IN: _____; HOLQUIST, Michael; EMERSON, Caryl. *Speech genres and other late essays*. 1^a ed. Austin: University of Texas, 1986 [1952-1953]. (University of Texas Press Slavic Series, No. 8) p. 60-102

_____ ; VOLOSHINOV, V. N.; MEDVEDEV, P. N.; MORRIS, Pam. *The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. London; New York: E. Arnold, 1994. 262 p.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 8, jul./dez. 2003, p. 125-136.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. IN: _____; FIORIN, Jose Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9 (Ensaio de cultura, 7)

BATESON, Gregory. *Mente e natureza: a unidade necessária*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1986 [1979]. 235 p.

_____. *Mind and nature: a necessary unity*. Cresskill: Hampton, 2002 [1979]. xviii, 220 p. (Advances in systems theory, complexity, and the human sciences)

BEZERRA, Paulo. Polifonia. IN: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200

BLACKING, John; BYRON, Reginald; NETTL, Bruno. *Music, culture, & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 268 p. (Chicago studies in ethnomusicology)

BLOCK, Michel. *Interview with Michel Block for Clavier Magazine: to thine own self be true*. Entrevista original, não editada, concedida a Jeffrey Wagner, [1980-2000?].

BLUM, David. The first principle. IN: *Casals and the art of interpretation*. Berkeley e Los Angeles: University of California, 1980. p. 1-14

BORISKIN, Michael, *apud* DAWE, Edmund. The stress of recitals. *Clavier*, abr. 1998, p. 16-20.

BRANDÃO, Helena H. N. *Analisando o discurso*. Disponível em: <http://www.poiesis.org.br/files/mlp/texto_1.pdf>. Acesso em: 14/11/2009.

BRENDEL, Alfred, *apud* DAWE, Edmund. The stress of recitals. *Clavier*, abr. 1998, p. 16-20.

BURNHAM, Scott. How music matters: poetic content revisited. IN: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999/2001. p. 193-216

BUTT, John. Negotiating between work, composer and performer: rewriting the story of notational progress. IN: *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 96-122 (Musical Performance and Reception)

BYRON, Reginald. The ethnomusicology of John Blacking. IN: BLACKING, John; _____; NETTL, Bruno. *Music, culture, & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 1-28 (Chicago studies in ethnomusicology)

CARDOSO, Â. N. N. *A linguagem dos tambores*. Salvador, 2006. 402 f. Dissertação (Doutorado em Etnomusicologia), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2006.

CASTILHO, Ataliba T. de. *O que se entende por língua e linguagem?* Disponível em: <http://www.poesis.org.br/files/mlp/texto_14.pdf>. Acesso em: 14/11/2009.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsberg. São Paulo: Perspectiva, 1984. 381 p. Título original em inglês: *Mikhail Bakhtin*.

CLARKE, Eric. Expression in performance: generativity, perception and semiosis. IN: RINK, John (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21-54

_____. Listening to performance. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 185-196

CONE, Edward T. The pianist as critic. IN: RINK, John (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 241-253

COOK, Nicholas. Analyzing performance and performing analysis. IN: _____; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999/2001. p. 239-261

_____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. [2001] *Per musi*, Belo Horizonte, n. 14, jul./dez. 2006, p. 05-22. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/Num14_Full.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2008.

_____. Music as performance. IN: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 204-214

_____; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999/2001. 574 p.

COUPERIN (4), François (ii) [*le grand*]. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2^a ed. Vol. 6. London: Macmillan, 2001. p. 584-597

COUPERIN, François. *Complete keyboard works series two: Ordres XIV-XXVII and miscellaneous pieces*. New York: Dover Publications, 1988. 1 partitura (232 p.)

CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihaly; CSÍKSZENTMIHÁLYI, Isabella Selega. *Optimal experience: psychological studies of flow in consciousness*. Cambridge: Cambridge University, 2000. 416 p.

DAMASIO, Antonio R. *Descartes' error: emotion, reason, and the human brain*. New York: Avon Books, 1994. 312 p.

DAWE, Edmund. The stress of recitals. *Clavier*, abr. 1998, p. 16-20.

DAVIDSON, Jane. Communicating with the body in performance. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 144-152

_____. Developing the ability to perform. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 89-101

DORIAN, Frederick. Classical romanticism. IN: *The history of music in performance: the art of musical interpretation from the Renaissance to our day*. New York: W. W. Norton & Company, 1966. p. 217-242

DUNSBY, Jonathan. Performers on performance. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 225-236

ECO, Humberto. IN: STRUNK, Oliver (ed.). *Source readings in music history*. Ed. rev. New York e London: W. W. Norton, 1998. Vol. 7.

_____. O universo dos sinais. IN: *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 3-19. Original em italiano: *La struttura assente*.

EVGENY Kissin: the gift of music. Direção: Christopher Nupen. London: Allegro Films, 1999. 1 DVD (104 min.), color.

FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. IN: _____; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996. p. 113-126

_____. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988. 105 p.

_____; CASTRO, Gilberto de; TEZZA, Cristovão. Apresentação. IN: _____; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996. p. 7-20

FINK, Robert. Going flat: post-hierarchical music theory and the musical surface. IN: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999/2001. p. 102-137

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. 144 p.

_____. Polifonia textual e discursiva. IN: BARROS, Diana Luz Pessoa de; _____ (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 29-36 (Ensaio de cultura, 7)

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. rev. e ampl. por Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcellos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

GEERTZ, Clifford. Pessoa, tempo e conduta em Bali. IN: *A interpretação de culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 225-277
Título original em inglês: *The Interpretation of Cultures*, 1973.

GOODMAN, Elaine. Ensemble performance. IN: RINK, John (Ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 153-167

GOULD, Glenn. Glenn Gould. IN: MACH, Elyse. *Great contemporary pianists speak for themselves: two volumes bound as one*. New York: Dover, 1991. v. 1, 1980. p. 89-113

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 259 p. Título original: *Der musikalische Dialog (Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart)*.

_____. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272 p. Título original: *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*.

HILL, Peter. From score to sound. IN: *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 129-143

HOWAT, Roy. What do we perform? IN: RINK, John (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 3-20

JAKOBSON, Roman, *apud* TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Tradução de Wlad Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984. 132 p. (Theory and History of Literature, 13)

_____; PAES, José Paulo. *Linguística e comunicação*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 162 p.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 197-212

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western art music*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University, 2005. 182 p. (Musical Meaning and Interpretation)

KORSYN, Kevin. Beyond privileged contexts: intertextuality, influence, and dialogue. IN: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999. p. 55-72

KRAMPE, Ralf Th.; ERICSSON, K. Anders. Deliberate practice and elite musical performance. IN: RINK, John (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 84-102

KRAUS, Lili. Lili Kraus. IN: MACH, Elyse. *Great contemporary pianists speak for themselves: two volumes bound as one*. New York: Dover, 1991. v. 1, 1980. p. 145-155

KRISTEVA, Julia, *apud* KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western art music*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University, 2005. 182 p. (Musical Meaning and Interpretation)

LANNA, Oiliam. Expressões da paródia: polifonia em *Carmina Burana*. In: MACHADO, Ida Lúcia, MARI, Hugo, MELLO, Renato de (orgs.). *Ensaio em análise do discurso*. 1 ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2002. v. 5, p. 75-86.

_____. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte, 2005. 174 f. Dissertação (Doutorado em Estudos Lingüísticos), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

LAWSON, Colin. Performing through history. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 3-16

LOPES, António Manuel Correia de Jesus. *O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa, 2008. 383 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia – Estética e Filosofia de Arte), Universidade de Lisboa, 2008.

MACH, Elyse. *Great contemporary pianists speak for themselves: two volumes bound as one*. New York: Dover, 1991. v. 1, 1980. v. 2, 1988. 258 p.

MARCUS, Adele. *Great pianists speak*. Neptune, NJ: Paganiniana, 1979. 160 p.

MAGNANI, Sérgio. A interpretação musical. IN: *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1989. p. 61-66

MAGNANTI, Celestina. O que se faz com a linguagem verbal? In: *Linguagem em (dis)curso*, Tubarão, PPGCL/Unisul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2000. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0101/10.htm>>. Acesso em: 08 abr. 2008.

MEDVEDEV, P. N./BAKHTIN, M. M., *apud* TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Tradução de Wlad Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984. 132 p. (Theory and History of Literature, 13)

MELLERS, Wilfrid. *François Couperin and the French classical tradition*. [1950] New York: Dover, 1968. 408 p.

MERRIAM, Alan P. Uses and functions. IN: *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University, 1964. p. 209-227

MONELLE, Raymond. The criticism of musical performance. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 213-224

MONTEVERDI: il ritorno d'Ulisse in patria. Direção: Adrian Noble. France: Bel Air Média Limited, 2002. DVD (174 min.), color.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Preface. IN: *Music and discourse: toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University, 1990. Título original: *Musicologie générale et sémiologie*. p. ix-xiii.

NELSON Freire: um filme sobre um homem e sua música. Direção: João Moreira Salles. Manaus: Videofilmes, 2003. 2 DVDs (102 e 114 min.), color.

NKETIA, J. H. Kwabena. Performing groups and their music. IN: *The music of Africa*. New York: W. W. Norton, 1974. p. 35-50

PROKOFIEFF, Sergei. *Concerto No. 1 in D flat major – Opus 10 for piano and orchestra*. Two-piano score. New York: International Music Company, 1963 [1911-12]. 1 partitura (52 p.)

RINK, John. Analysis and (or?) performance. IN: *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 35-58

_____ (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. 260 p.

_____. Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms's *Fantasien* Op. 116. IN: *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 254-282

_____ (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 308 p.

RITTERMAN, Janet. On teaching performance. IN: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 75-88

RUBINSTEIN, Arthur, *apud* MACH, Elyse. *Great contemporary pianists speak for themselves*: two volumes bound as one. New York: Dover, 1991. v. 1, 1980. v. 2, 1988. 258 p.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 2007. 360 p. Título original: *Musicophilia* – tales of music and the brain.

_____. The power of music. *Brain* (2006), 129 (10): 2528-2532.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Camelos também choram. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 jul. 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 19.ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 279 p.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies*: an introduction. 2 ed. London e New York: Routledge, 2006. 351 p.

SCHNABEL, Artur. *My life and music*. New York: Dover, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. Today's manner of performing classical music (1948). IN: *Style and idea*: selected writings of Arnold Schoenberg. Berkeley e Los Angeles: University of California, 1984. p. 320-322.

SCHONBERG, Harold C. *The great pianists from Mozart to the present*. New York: Simon and Schuster, 1963.

SHOVE, Patrick; REPP, Bruno H. Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. IN: RINK, John (ed.). *The practice of performance*: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 55-83

SLOBODA, John. Musical expertise. IN: ERICSSON, K. Anders; SMITH, Jaqui (ed.). *Toward a general theory of expertise*: prospects and limits. Cambridge: Cambridge University, 1991. p. 153-171.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University, 1998. 238 p.

_____. On the decline of a music. In: *Music of the common tongue*: survival and celebration in African American music. Hanover: Wesleyan University, 1987. p. 341-368

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. IN: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. P. 11-36

_____. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. IN: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 103-121

STORY of the weeping camel, The. Direção: Byambasuren Davaa e Luigi Falorni. Bayern: THINKFilm, 2003. DVD (87 min.), color.

TARUSKIN, 1988, *apud* LOPES, António Manuel Correia de Jesus. *O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa, 2008. 383 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia – Estética e Filosofia de Arte), Universidade de Lisboa, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Tradução de Wlad Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984. 132 p. (Theory and History of Literature, 13) Título original: *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*.

VARÈSE, E., *apud* VIVIER, Odile. *Varèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

VIVIER, Odile. *Varèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

VOLOSHINOV, V. N./BAKHTIN, M. M. Discourse in Life and Discourse in Poetry. [1926] IN: BAKHTIN, M. M; RICHMOND, John. *Bakhtin School Papers*. Ann Shukman, ed. Tradução de John Richmond. Essex: Univ. Essex, 1988. (Russian poetics in translation, 10) p. 5-30

_____/_____ *apud* CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsberg. São Paulo: Perspectiva, 1984. 381 p.

WALLS, Peter. Historical performance and the modern performer. IN: RINK, John (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. P. 17-34

WILSON, Glenn D.; ROLAND, David. Performance Anxiety. IN: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. (eds.). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 47-61

WOODLEY, Ronald. Strategies of irony in Prokofiev's Violin Sonata in F minor Op. 80. IN: RINK, John (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 170-193

ZIPORYN, Evan. In: STRUNK, Oliver (ed.). *Source readings in music history*. Ed. rev. New York e London: W. W. Norton, 1998. Vol. 7.