



COOK, Nicholas. *Beyond the score – music as performance*.  
New York: Oxford University Press, 2013.

# ALÉM DA PARTITURA: ELEMENTOS PARA UMA MUSICOLOGIA DA PERFÓRMANCE

Marcos Câmara de Castro  
Universidade de São Paulo  
mcamara@usp.br

*para a preclaríssima amiga Sonia Albano*

## Esclarecimento preliminar

*O presente trabalho não é uma resenha porque foge ao tamanho e ao formato tradicional; também porque não é uma crítica ao texto de Cook, mas um*

resumo e um elogio ao trabalho do musicólogo de Cambridge, com o intuito de tornar acessível, ao leitor de língua brasileira, o debate internacional da musicologia da performance. A propósito, usarei os termos "performance" e "performer" aportuguesados, por entender que são os termos mais adequados para o assunto<sup>1</sup>.

A partir da **Introdução**, todos os títulos são dos capítulos do livro de Cook, seguidos, entre colchetes, do intervalo de páginas correspondente a cada um – exceto **O Estado da Arte**, em que me coloco, tentando situar o debate, no contexto da musicologia.

## O estado da arte

### *O Teatro Santa Isabel do Recife<sup>2</sup> (João Cabral de Melo Neto)*

*Melhor que a música e a oratória,  
Teias sem nada, sem raiz,  
Contemplai meu cristal, cá fora,  
Que é para todo o corpo, e diz:*

*Em vez das redes que lá dentro  
Te envolvem, dissolvem, se vão,  
Fica o meu mudo perfil lícido,  
Cristal oposto ao fumo e ao vão*

É conhecida a citação que Stravinsky<sup>3</sup> atribui a Goethe, que diz que a Arquitetura é uma "Música petrificada", contrariando a imagem do poema de Cabral e valorizando o aspecto estrutural da composição, entendida como objeto autônomo, independentemente de sua performance, sendo a partitura sua representação mais acabada e os contextos de produção e recepção irrelevantes para a compreensão de sua suposta mensagem.

1 Obviamente, quando o termo é citado em inglês, permanece sem acento.

2 In *Escola das facas*, 1975-1980, in CABRAL (Obra Completa), 1994, p. 437.

3 STRAVINSKY, 1962, p. 54.

*A partir do romantismo, e sobretudo das vanguardas, o dogma da música como linguagem prevaleceu sobre todas as funções que a música – entendida como experiência social compartilhada num tempo e num espaço e que produz múltiplos significados simultâneos – poderia assumir. Só Merriam (1964) enumerou dez, não exaustivas<sup>4</sup>.*

*Isso pode parecer estranho para aqueles que veem no musicar uma oportunidade de estabelecer relações humanas, seja a partir de um roteiro (script) ou da pura improvisação. Felizmente para esses, entre os quais quais me incluo, há uma bibliografia pós-moderna que vem pensando a música de uma maneira alternativa ao discurso que dominou a musicologia, graças à vanguarda e seus herdeiros, principalmente nos departamentos de música das universidades e nas revistas acadêmicas de musicologia.*

*Pouco a pouco, vem crescendo o volume de publicações que questionam a autonomia da obra musical e os vários conceitos que corroboram com ela, entre os quais a ideologia do dom e do talento, a ideologia do gênio, a construção social do cânone musical, a performance vista como mera interpretação ou execução da imagem impressa na partitura<sup>5</sup>.*

*Wiora (1965) sugere que o desenvolvimento da partitura na Música Clássica Europeia, foi decisivo na construção de sua historicidade e na sua ilusão arquitetônica, criando uma tradição sui generis e não geográfica, capaz de arrebanhar adeptos e praticantes por todo o mundo. Vejo aqui uma analogia com as religiões, a rede Mac Donald's ou a Macrobiótica, a ponto de, num certo momento, ser impossível pensar a música de maneira transdisciplinar, em que a importância da composição diminua para que cresçam os contextos de produção e recepção e o papel do intérprete como criador de significados no ato da performance, recuperando assim um conceito caro a Christopher Small, que é o Musicar (Musicking, 1998).*

4 MERRIAM, 1964, pp. 209-227.

5 Menger, pensando a música, livre de todo peso funcional (religioso ou social), cita Caillou: “talvez a arte autônoma não terá sido senão um parêntese, uma espécie de modismo dentro da história da humanidade”. “L'art autonome n'aura peut-être été qu'une parenthèse, une sorte de mode dans l'histoire de l'humanité”. In MENGER, 2001, p. 337.

*Ernest Ansermet já advertia, no prefácio a Kaelin<sup>6</sup> (1974, p. 5): “engana-se quem crê cultivar a música quando se limita a ouvi-la”, insinuando que é no musicar que reside a verdadeira experiência musical.*

*Com o aumento da quantidade de publicações voltadas para o estudo da performance, nas últimas décadas, emergiram novas possibilidades para uma musicologia crítica não positivista e novas abordagens que prescindem da necessidade de se pensar a música como algo necessariamente ancorado à ideia de composição – no sentido do “museu imaginário de obras musicais” de Goehr (1992) –, mas sim como um dos componentes da experiência musical, podendo ou não estar presente, podendo ou não ser modificada no momento da performance, de acordo com as relações que se estabelecem entre os intérpretes ou na memória social do solista.*

*Em 2013, Nicholas Cook publicou Beyond the score – music as performance, que um crítico qualificou como seu magnum opus, ainda que seja difícil dizer qual o melhor livro do musicólogo greco-britânico. Neste livro, Cook desfila um corolário de argumentos contra o que chamou de “maldição de Platão”, apresentando os resultados de um amplo projeto de pesquisa da Faculdade de Música da Universidade de Cambridge, e aponta caminhos inéditos para uma musicologia crítica e transdisciplinar, focada na performance.*

*Como nunca é demais insistir em um campo em que os autores ficam tristes, magoados e às vezes furiosos, quando são questionados em seus dogmas, tentarei neste resumo contribuir com a crítica da musicologia baseada na autonomia da obra musical, em favor da transdisciplinaridade – em que a obra como tal não é descartada, mas vista (e ouvida) em relação ao contexto de sua performance e sua recepção.*

*Como no poema de Cabral citado acima, a música é comparada à oratória e à arte dramática – “teias sem nada, sem raiz” –, distanciando-a da analogia arquitetural de Stravinsky que, ao perder seus direitos autorais a partir da Revolução Russa, forjava sua carreira como intérprete, proclamando argumentos que o justificassem como o mais indicado para reger e tocar suas composições – muito embora suas três gravações de Le Sacre sejam tão diferentes entre si...*

---

6 In KAELIN, 1974, p. 5: *Um des plus grands dangers de la vie musicale contemporaine est que les gens croient cultiver la musique quand ils se bornent à en entendre.*

## Introdução [pp. 1-7]

Cook lembra que a música coloca à disposição uma “ilimitada variedade de opções interpretativas”, se formos mais flexíveis ao pensar a performance e questionarmos aquilo que ele chama de “paradigma da reprodução” – que é encarar a performance como mera reprodução da obra ou das estruturas nela incorporadas, ou em relação à tradição de suas performances anteriores, ou às intenções do compositor [p. 3]. O autor diz ainda que as abordagens segundo a “maldição de Platão” operaram uma clivagem (*wedge*) entre a experiência musical da vida real e a disciplina acadêmica nela baseada [p. 4], consistindo numa opção estilística a escolha de uma performance “retórica” ou “estruturalista” [p. 5]. Também a performance de gravações não seria seu exato resultado, já que produtores e engenheiros de som também se tornaram coautores do resultado final [p. 6].

Cook termina a introdução defendendo uma teoria da música-como-performance: evento social no qual o significado é produzido – ao invés de uma leitura da partitura que produza significados pré-existentes –, abrindo possibilidades tanto para a criação quanto para a experiência musical que um pensamento ultrapassado eliminou.

## 1. A maldição de Platão [pp. 8-32]

Numa crítica às ideias de Schenker e Schoenberg – para os quais a música não precisa do intérprete para existir, na medida em que uma leitura da partitura seria suficiente para apreender todo o conteúdo da obra, transmitida de mente para mente –, Cook, em 1996, fez uma observação à edição de 1983 de *The New Oxford Companion to Music*, que incluiu compositores obscuros, mas nenhum intérprete [p. 9] – deslize que foi corrigido na edição de 2002.

Ver a história da música apenas do ponto de vista estrutural equivaleria a uma história do automóvel apenas focada nos sucessivos refinamentos do motor de combustão, sem considerar inúmeras maneiras em que o automóvel transformou e transforma nossas vidas e o meio ambiente, ao longo dos séculos [pp. 9-10].

Numa comparação com o teatro, o texto dramático é visto como uma das muitas entradas (*inputs*) que ocorrem numa performance, diferentemente da análise musical que considera a partitura como essência da obra, do papel para o palco (*from page to stage*). Essa marginalização do intérprete tem uma longa história, desde a Idade Média, entre a ideal e filosófica *musica mundana* – entidade duradoura refletida na notação – e a meramente prática *musica instrumentalis*.

A ideia de gênio como autoria inspirada divinamente, que emerge no século XVI, com Vasari, biógrafo de Giotto, tornou-se paradigma dominante para a apreciação dos produtos artísticos como obras de seus autores e a ideia de inspiração de uma autoridade superior perpetuou-se até o século XX. A autonomia estética dando apenas um brilho modernista a uma velha concepção e servindo como princípio básico do pensamento de Schenker, que não tem paralelo em outras artes [p. 11].

O termo “interpretação” seria mais apropriado a contextos religiosos ou jurídicos, já que se referem à clarificação de conteúdos existentes ao invés da geração de novos significados [p. 14]. Numa musicologia modelada pela filologia, a mais alta ambição do intérprete seria seu autoapagamento, tornando-se invisível à sua audiência, sob a mágica autoridade do compositor, como serventes da alta-classe [pp. 15-16].

Permanece nos círculos conservadores – como uma ideologia, no sentido de apresentar-se não como uma afirmação, mas como o modo que as coisas são – a ideia de texto como repositório do significado, que remete às modernas concepções de autoria, profundamente enraizadas no pensamento religioso e na manipulação da notação, no lugar da experimentação com o instrumento à mão, eliminando assim a dimensão social da compreensão musical e perpetuando a tradição platônica [p. 16].

A performance não existe para apresentar obras musicais: são as obras que existem para fornecer material para a performance e devem ser entendidas como veículos e oportunidades para ela. As obras são ficções que nos permitem falar mais convenientemente sobre a performance [p. 20]. O conceito de obra é sujeito à transformação histórica e não um princípio ontológico atemporal; a performance é intrinsecamente uma atividade temporal, em tempo

real, através da qual emergem significados que não estão ainda depositados na partitura [p. 23].

Tais ideologias são discursos interessados que suprimem alternativas e frustram musicólogos inclinados a fazer justiça à música como *performance* – que é o que todos sabemos que ela é [p. 24]. É na *performance* que a atenção é deslocada do texto para os indefinidos outros fatores que produzem sentido em tempo real e, através do discurso performático (*speech act*), interfere na realidade à maneira do “sim”, na cerimônia de casamento, a partir do qual toda uma nova situação se instala [p. 25].

## 2. Página e palco [*page and Stage*, pp. 33-55]

Foi o paradigma estruturalista de Hanslick, que deu identidade à Teoria Musical. E quase tornou-se verdade... Esse formalismo, curiosamente reproduzido por Stravinsky, que diz que a música é incapaz de ter propriedades emocionais ou expressivas (“Uma vez concluída a construção, essa ordem foi alcançada e não há mais nada a dizer”)<sup>7</sup>, criou uma falsa oposição entre o que é musical e o que é extramusical<sup>8</sup>.

A *performance* é uma arte transitória, orientada para uma dimensão horizontal de escuta e percepção no tempo, que os modelos especializados, hierárquicos e verticais da análise teórica escondem, e é justamente nas transições que os significados estão concentrados e abertos à intervenção do performer. Ao afirmar que o significado é concentrado em todos coerentes ao invés de estarem justamente em suas transições, os teóricos os tornam irrelevantes [pp. 45-46].

As abordagens teórico-musicais que tentam fazer uma ligação demasiado direta entre os domínios da escrita e da *performance*, que têm elementos

7 *Construction once completed, this order has been attained, and there is nothing more to be said.* In STRAVINSKY, op. cit., p. 54.

8 Não posso deixar de lembrar do que George Ives diz a seu filho: “Não preste muita atenção ao som senão você perde a música”. (“*Don't pay too much attention to the sounds – for if you do you may miss the music*”). Apud Christopher Small. In *Sociological review monograph 34. Lost in Music: Culture, Style and Musical Event*. Edited by Avron Levine White. Routledge & Kegan Paul. London and New York, 1987.

em comum, porém incomensuráveis, criam uma estabilidade espúria para uma relação inerentemente dinâmica e instável entre análise e performance [p. 47]. A análise do performer é para descobrir o contorno e o perfil (*shape*), em oposição à estrutura; como uma necessidade de traduzir a estrutura em *shape*, no sentido de repensar e “re-comprender” a obra. A estrutura não é irrelevante, mas essa relação é bem mais complexa e menos exclusiva do que se pensa [p. 48], lembrando que diferentes espécies e modos de conhecimento não formam necessariamente uma hierarquia de importância. Ao invés de a performance ser vista como beneficiária da análise, é a performance que agora é vista como objeto da análise [p. 49].

A existência de mais de um século de gravações abre um rico campo de investigação desses mais recentes documentos históricos, conhecendo suas circunstâncias de produção e circulação – que é o mesmo que se pode dizer das partituras, apesar de muitos teóricos insistirem em isolá-las de seu contexto [pp. 49-50]. Seria mais interessante que os teóricos prestassem mais atenção às performances reais ao invés de fazer prescrições para performances imaginárias, tornando-a uma nova fonte para a teoria musical: o reconhecimento de que as performances são relevantes para as análises [p. 53].

### 3. O que o teórico ouviu [pp. 56-90]

Cook vê a dimensão do estilo como um “elefante na sala”, ausente na teoria da análise da performance, lembrando que “o que não pode ser capturado sobre o papel ainda repousa no coração do estilo” [pp. 56-57]. Se o objetivo é estudar as práticas de performances pianísticas do passado, não se pode ouvir uma gravação de rolo como se ouve hoje um CD e essa é a natureza da pesquisa histórica [p. 60].

Uma das maneiras de se pensar a música como performance é que não haveria razão para atribuir ao compositor os efeitos que o performer cria a partir de seu estilo e além do que está escrito [p. 67], como no caso analisado de d'Albert tocando Schubert, em que o pianista apresenta uma série de acentos expressivos cujas localizações têm pouco ou nada a ver com a estrutura da obra, estabelecendo uma relação entre acentos e expressão, que constituiria uma teoria da performance expressiva, levando-nos a pensar o performer como criador

de significados a partir do que é sugerido pela composição e que não poderiam ser revelados apenas através de uma descrição estrutural [pp. 67-68].

Ao invés de a música ocorrer no tempo, é como se ela fosse feita de tempo<sup>9</sup> [p. 70] e o que a análise das gravações de d'Albert traz é que o pianista realiza uma performance como prosa, um estilo em que o significado e a emoção têm o papel principal na construção do perfil da performance – algo parecido com gravações de palestras ou discursos, em que não compreendemos as palavras mas percebemos o contorno expressivo –, lembrando que a ideia de que a música tem um significado que repousa além de uma denotação específica – ideia cara a Stravinsky – é uma marca registrada do Romantismo, que redundou no gênero inventado por Mendelssohn, as “canções sem palavras” [pp. 75-76].

Consequentemente, um significado emocional específico não é inerente à obra, mas emerge no contexto de suas interpretações. A expressão musical não seria a expressão fixa de um objeto intencional. A expressão brilha onde estiver, para logo desaparecer e é justamente nesse brilho que consiste o trabalho do intérprete [p. 79].

Contra o “paradigma da reprodução” – que é pensar a música como o “som da escrita” [*as sounded writing*, p. 3] –, Cook invoca a autoridade de Beethoven que, no autógrafo de sua canção *Nord oder Süd* escreveu: “100 de acordo com Mälzel, mas isso se aplica apenas aos primeiros compassos, já que a sensibilidade tem seu próprio tempo”, chamando a atenção para a importância da experiência da escuta [pp. 83-84].

Ao comentar duas abordagens distintas do op. 90 n. 3 de Schubert, por Schnabel e d'Albert, há uma que tem seu foco em suas qualidades simétrica, balanceada e elegíaca, que resulta em performances mais rápidas ou mais lentas e tende tanto para níveis mais baixos de inflexões de tempo e de dinâmica, ou em direção a sua organização em termos de padrões mais ou menos regulares – o que poderia ser entendido como uma abordagem da música

<sup>9</sup> O poeta, contista e ensaísta argentino, Jorge Luíís Borges, ilustra bem essa ideia, ao falar de música em seus poemas: “Por la música, misteriosa forma del tempo” (Otro poema de los dones, in *El Otro, el mismo*, 1964); “Compartir el ahora como se comparte la música o el sabor de una fruta” (Nostalgia del presente, in *La Cifra*, 1981); “Declives de la música, la más dócil de las formas del tempo” (Mateus, XXV, in *El otro, el mismo*, 1964).

como se fosse um poema. Outra abordagem seria tratar a música como prosa, organizando a performance em torno da criação de uma série de momentos expressivos individuais, irregulares e às vezes imprevisíveis.

Pensar a performance como um epifenômeno da estrutura da obra não é algo tão óbvio como certos analistas acreditam, nem seria correto pensar que a estrutura seja algo que a obra possui, em oposição às oportunidades criativas e a outros significados que a performance é capaz de realizar. A performance estrutural pode ser vista como um estilo histórico e não como um paradigma geral como se tem preconizado nos círculos musicológicos [p. 87].

A confiança no paradigma da reprodução é inadequada a qualquer teoria da performance musical [p. 89], pois as palavras não são capazes de capturar as nuances e a complexidade das interações de uma performance expressiva, e nosso conhecimento é frágil sobre como a música soava antes da era das gravações [p. 90].

#### 4. Além da Estrutura [pp. 91-134]

*Non in tempore, sed cum tempore, Deus creavit caela et terram*

(Santo Agostinho)

Neste capítulo, Cook analisa abordagens que levam em conta a partitura como ponto de partida, porém baseadas em outras premissas. O estudo da retórica, a partir da Renascença levou à análise retórica da música que, com o tempo, é subsumida àquilo que o século XIX começa a chamar de estrutura [p. 98]. A performance retórica é aquela em que o tempo é uma dimensão do material musical: ao contrário da performance estrutural em que a música está no tempo, aqui a música é feita de tempo, inerentemente temporal, razão pela qual os fenomenologistas insistem em dizer que a partitura não é a música, e que a música dá forma à experiência temporal, à maneira de um campo magnético, opondo o tempo cronológico ao tempo interior, vivido no ato da performance [p. 126].

A diferença entre a música entendida como sendo feita de ou no tempo é de natureza ontológica: dois sistemas de crenças mutualmente exclusivos. As abordagens retórica e estruturalista representam possibilidades complementares para interpretar a música como pensamento e ação, e os músicos, em vários momentos conferem mais peso numa ou noutra ou deslizam de uma para outra.

Os padrões na prática da performance refletem contingências locais, circunstâncias biográficas e gosto pessoal, refletindo muito mais micronarrativas do que as grandes narrativas tão frequentemente invocadas na história da performance, como histórias específicas de práticas vocais e instrumentais de um determinado tempo e lugar, ou entre grupos sociais, história de gêneros individuais ou de peças específicas. Em suma, tem havido uma tendência para erguer edifícios históricos bastante elevados sobre fundações empíricas nitidamente rasas [p. 129-130].

Como um fundamentalismo religioso, a abordagem estruturalista – que tem como alicerce o regime do gênio musical e da autonomia da obra musical – exclui outros estilos de performance e não se coloca apenas como uma alternativa entre outras [p. 131].

É marcante o fato de que os desenvolvimentos da teoria estética que ocorreram no século XIX, e que se fixaram no século XX, teriam uma correspondência direta com os interesses de editores, investidores e detentores de direitos autorais, que estão no centro da legislação atual de *copyright* [p. 132].

## 5. Escuta próxima e distante [pp. 135-175]

Editores acadêmicos, tanto de música quanto de literatura, muitas vezes invocam a ideia da genealogia (*stemma*) em que a maneira tradicional de pensar a performance pode ser estruturada em torno do mesmo eixo vertical: a partitura do compositor é o ponto de partida para a interpretação, explicação e avaliação de uma performance dada. Um eixo horizontal põe em jogo as relações entre a performance e o universo de outras performances de uma determinada obra, ou de obras relacionadas, sejam gravadas, lembradas ou imaginadas. Entender a performance dessa maneira é trazer para o primeiro plano

as diferenças entre as performances e vê-las como produtoras de significado por direito próprio – que é a perspectiva do estilo da performance [p. 135].

À época dos duelos pianísticos, sucedeu-se uma reação neoclássica que visou reinstalar a obra e não o performer como centro da cultura musical, e a cultura da obra dominou o pensamento estético e teórico desde então na Música Clássica Europeia (*WAM – Western Art Music*), preconizando a leitura da partitura ao invés da observação de outras performances. Quando o estrelato se expande de Hollywood para a indústria do disco, nos anos 1920, novamente tem-se uma mudança de foco, em que o conceito de gravação definitiva surge [p. 136].

Vivemos hoje uma cultura musical que combina as dimensões vertical e horizontal, e a musicologia continua a enfatizar aquela em detrimento desta [p. 137]. O controle do significado foi uma dimensão fundamental do modernismo no pós-guerra e explica a posição anti-histórica de muitas disciplinas que floresceram neste período, como teoria musical, etnomusicologia e psicologia da música [p. 138].

Mais de um século de gravações oferece ao pesquisador não apenas a dimensão histórica abundantemente representada, mas também os instrumentos, os conjuntos e gêneros, a partir da gravação elétrica, em meados de 1920 [pp. 139-140]. As gravações, a princípio, representam a totalidade do evento sonoro, se considerarmos as limitações tecnológicas de cada mídia – desde os rolos para piano, passando pelas gravações em 78 RPM, até os CDs –, quando nos abrem uma “janela para o passado”, com sua equalização suspeita, fazendo com que certas coisas possam ser seguramente deduzidas enquanto outras não, pelo menos até meados de 1920, com o advento da gravação elétrica, depois o 33 RPM, em fins dos anos 1940, o estéreo, no final de 1950 e o CD, no início dos anos 1980. Todas essas técnicas permitiam, dentro de suas limitações, imaginar o que se passava na sala de concerto, até que a gravação por fita magnética, em várias pistas, superasse todas as anteriores e se tornasse a norma [pp. 140-142].

A complexa pós-produção, que se instalou em meados do século XX, tornou impossível a reconstrução de um evento a partir das gravações, sendo apenas possível reverter a engenharia de gravação até um certo ponto, que não remeterá a nenhum evento a ser reconstruído. A análise das gravações deve ser

compreendida nessa perspectiva: gravações analisadas enquanto gravações, ou seja, como artefatos culturais.

Em vez de entender a gravação como um traço de um evento passado a ser reconstruído, seria mais produtivo pensá-la como um produto artístico que propõe uma experiência particular, quando é ouvido. Gravações são o que são, e analisar gravações é analisar artefatos musicais reais, muito embora não sejam muitas vezes uma fonte segura para informações nota-a-nota – que são incorporadas tão inequivocadamente no código MIDI – e isso se reflete no desenvolvimento da musicologia das gravações, que é o estudo empírico da performance em seu contexto histórico, tendo no espectograma uma ferramenta essencial para entender a experiência em tempo real com a ajuda de representações visuais [p.142].

Cook apresenta o *software* criado pelo grupo de pesquisa de Cambridge, o Sonic Visualizer, que proporciona uma relação significativa entre a representação analítica e a experiência da escuta, sem o perigo de se analisar o gráfico e não a música – o Sonic Visualiser, segundo ele, pode ser visto como um ambiente ideal para aprimorar as habilidades do ouvinte atento [p. 145].

Surgem daí várias possibilidades de análises e métodos, por exemplo o estudo da média de múltiplas gravações de uma obra dada em função da data de gravação ou até mesmo a data de nascimento do intérprete, havendo mesmo uma certa tendência de os intérpretes “ralentarem” seus tempos com o avançar da idade e outra leve tendência de as mulheres tocarem mais devagar do que os homens [pp. 147-148].

A performance incorpora uma morfologia tensional para a qual o tempo é a entrada dominante [pp. 149-150]. Mais do que tudo, é objeto da musicologia explorar as relações entre o que os músicos pensam e os ouvintes ouvem, por um lado, e os contextos culturais mais amplos dentro dos quais a música adquire significados [p. 155].

Os gráficos apenas fazem sentido na medida em que são traduzidos para contextos do mundo real, e quando são ligados a conhecimentos relevantes que não estão contidos neles. Através da decomposição matemática dos dados temporais em seus vários componentes, o objetivo é reconstruir a representação mental incorporada na performance [p. 156]. Significados

culturais são socialmente construídos e negociados e “significado” não pode ser reduzido a características inerentes somente à música, e sem esse reconhecimento não pode haver significação [p. 158].

As tradições orais que são construídas nos textos musicais ampliam-se do domínio técnico para a interpretação semântica. A música clássica europeia pode ser uma tradição escrita, porém flutua livremente da partitura impressa e é transmitida no domínio oral. O significado cultural está sendo transmitido através da performance. Em outras palavras, a música clássica europeia é uma tradição oral fortemente apoiada em documentos escritos, e a oralidade é uma dimensão irredutível da cultura letrada [p. 163].

Nas páginas seguintes, Cook analisa “a natureza extraordinária do *rubato* da Mazurka”, concluindo que, ao contrário das historiografias e hagiografias baseadas no compositor que ainda dominam na academia e além dela, são os performers que funcionam como os motores principais da cultura musical. Compositores, afinal de contas, apenas escrevem as notas [p. 175].

## 6. Expressão objetiva [pp. 176-223]

Neste capítulo, uma profusão de gráficos de tempo e dinâmica, desenvolvidos pelo grupo de pesquisa de Cambridge, exploram seus significados, com o suporte dos áudios disponíveis em <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/> (acesso em 03/10/2020).

Qualquer musicólogo que se preze irá refrear a sugestão de que as práticas culturais podem ser reduzidas a princípios fisiológicos ou compreendidas na ausência de uma perspectiva histórica. (Na verdade, a maioria dos musicólogos refreia-se com a palavra “Natural”). E enquanto a demonstração ou refutação da primeira dessas sugestões está fora da província do musicólogo, as questões da história estão no núcleo da disciplina [p. 179].

Em meio às análises dos gráficos, algumas citações relevantes como a do violinista Sándor Végh [p. 832]: “Aprender uma obra e reproduzi-la da mesma maneira a cada noite não é uma interpretação produtiva, é uma reprodução. É preciso sempre fazê-la nova e ter a coragem de seguir a inspiração” [p. 202]. Ou a de Keller [p. 207]: “a gravação em disco repetidamente teve um efeito

desastrosos e bem definidos não apenas no ato puro da escuta, mas também na educação musical e, por esse motivo, na própria performance”.

## 7. Tocar algo [pp. 224-248]

Neste capítulo, Cook apresenta abordagens empíricas baseadas na “escuta distante” que formam um complemento à abordagem mais tradicional da “escuta próxima” que prioriza o texto. O conceito de “musicar”, de Small (1998) é lembrado em contraposição à cultura filológica que a partitura suporta. A música clássica europeia é opticocêntrica<sup>10</sup>, centrada no texto escrito, o olho engajado com um produto, ao passo que o Jazz prioriza a audição na improvisação coletiva.

## 8. Roteiros (*Scripts*) sociais [pp. 249-287]

Os métodos de pesquisa musicológicos são condicionados pela distinção entre o musical e o extramusical, cujas técnicas baseadas em fontes primárias são a pesquisa de arquivo e a escuta próxima – que são as mesmas técnicas dos estudos históricos e literários [p. 249]. Um dos perigos da análise de gravações é tratar os discos como se fossem textos, repositórios de significados inerentes, destinados à contemplação. Se relacionamos a música a seu contexto social e cultural, construímos outra oposição binária entre o musical e o social, como se a música fosse apenas um reflexo da sociedade, quando a música é em si mesma uma dimensão intrínseca dessa sociedade; e a performance é uma atividade social paradigmática, em que a partitura pode ser compreendida em termos de um roteiro (*scripting*) da interação social.

Não seria exagero dizer que vivemos uma virada etnográfica na musicologia, dando voz ao performer, que tem sua origem na Nova Musicologia de Kramer e McClary, DeNora entre outros. A música seria um veículo poderoso para a ideologia justamente devido a sua autonomia e transcendência, naturalizando valores que são ideológicos como se fossem apenas o modo como as coisas são [pp. 250-251].

<sup>10</sup> Ou “grafocêntrica”, como diz meu colega, Dr. Rubens Ricciardi.

Essa virada foi simbolizada no Reino Unido pelos centros de pesquisa baseados na performance como o AHRC (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music), cujo principal foco de interesse são as gravações, pelo potencial que têm para suportar uma musicologia orientada para a performance. Sucedido pelo CMPCP (Research Centre for Musical Performance as Creative Practice), tendo como foco na performance em tempo real, seja na sala de aula, na sala de ensaio ou na sala de concerto, envolvendo músicos profissionais e instituições.

Esse centro de pesquisa privilegia as relações entre informantes e pesquisadores e a pesquisa colaborativa, motivada tanto pelo pragmatismo quanto pelo idealismo, muitas vezes valorizando a autoetnografia, numa perspectiva de entender imitando e imitando para entender, proporcionando uma etnomusicologização da música clássica europeia. Assim como os musicólogos vêm adotando abordagens etnográficas, os etnomusicólogos também têm incluído a música clássica europeia como objeto de estudo.

Num mundo globalizado, faz cada vez menos sentido essa divisão entre musicologia e etnomusicologia, o que nos leva a pensar em termos da combinação de variadas abordagens disciplinares conectadas, que Laudan Nooshin [pp. 249-256] sugere chamarmos de “estudos musicais”

Um paralelo útil aqui é com os RPG (Role-Playing Games), já que interpretar um papel é um paradigma da performatividade, como os múltiplos papéis que representamos no dia-a-dia, e é justamente através das relações que construímos nossa identidade [pp. 259-260]. Pensar a partitura não como texto, mas como *script* (roteiro) ajuda-nos a pensar quais fatores da performance a partitura roteiriza e como o faz. Enquanto o texto vira-se para si mesmo, o *script* aponta para fora de si, sustentando a promessa de uma ação futura [p. 260]. Tudo isso leva-nos a uma comparação com o Teatro [p. 263]. Um compositor, quando escreve notas, configura a negociação de relações sociais – o que ilustra a dificuldade de falar nas qualidades performáticas da música sem considerar intérpretes reais [p. 263]: “Ver a música apenas como uma forma de escrita, ou mesmo como um projeto sonoro, é negligenciar toda a dimensão social da performance, de onde a música produz boa parte de seu significado” [p. 273]. A partitura funciona com um catalisador da colaboração musical, onde o poder de decisão é distribuído entre o compositor,

o maestro, e o performer [p. 274]. A partitura é tanto o *script* de uma espécie particular de interação social quanto a representação de um objeto estético [p. 275] e nunca estamos sozinhos em música, mesmo na prática solista que tem seu caráter social subjacente, seja na memória de outras performances ou outras interações sociais implícitas [p. 287].

## 9. O corpo significativo [pp. 288-307]

Neste capítulo, Cook analisa as performances de Jimmy Hendrix em vários locais e gravações, para evidenciar a dimensão visual e corporal da performance, como parte de sua rede de significantes que, em Hendrix, representa o elemento dominante da dimensão visual da música [p. 293]. As dimensões ergonômicas de sua performance na guitarra elétrica e o que é preciso para tirar o som que ele quer do instrumento, através de técnicas depois herdadas por Satriani, Vai e Van Halen [p. 295].

Assim como a invocação de uma “cultura branca” autônoma, o distanciamento entre raça e cultura torna-se questionável nesse contexto [p. 301]. Amy Winehouse, em 2008, ofereceu um claro reverso da imagem da experiência de Hendrix, apresentando-se ao lado de dois dançarinos negros, produzindo um *frisson* racial e sexual [p. 203], caracterizando a performance como um modo pós-moderno primário, subvertendo o discreto ou fechado mundo da arte do modernismo. Cook estende essa interpretação da performance artística negra para a performance em geral, chegando à conclusão de que a “cultura branca” não é só cega a respeito da cor, mas é também política [p. 305] e tenta mostrar como pianistas do século XX significam os textos de Mozart e Chopin numa perspectiva de repetição, que é inerente a uma ação intertextual, diferenciando performance de reprodução [p. 307].

## 10. Tudo é importante [pp. 308-336]

A introdução do corpo como adequado à cognição musical tem sido negligenciada, como reflexo de suposições culturais e estéticas profundamente incorporadas sobre a relação entre o físico e o mental e essa oposição bi-

nária entre corpo e mente foi aplicada a várias outras oposições, tais como música clássica europeia versus música popular; alta arte versus baixa arte; classe alta e classe baixa; branco versus negro, a ponto de associar o cérebro à música clássica e a falta de cérebro à música popular... [p. 308]. Um bom concerto de rock é medido pela resposta física da audiência, por quão rapidamente a plateia de seus assentos para dançar e por quão forte gritam e berram [pp. 308-309].

Cook tenta adaptar sua análise do corpo significante de Hendrix a uma visão geral do corpo significante na música clássica, antes de entrar num estudo de caso do gestual pianístico organizado em relação à musicologia e aos estudos interdisciplinares da performance – sobre o que há uma pequena, porém, fecunda literatura escrita por cantores que tentam desenvolver essa abordagem documentando o papel do corpo na performance [pp. 309-310]. Os ouvintes escutam os gestos dos performers, mas ouvem também as notas: a percepção não é monolítica [p. 312].

Contrariamente à sua mentalidade estética, a música clássica revela-se uma prática radicalmente corporal. Aprender um instrumento, sobretudo num nível avançado, pode ser um dos modos mais rigorosos de disciplinar o corpo. Tanto a música como o esporte envolvem um regime de treino altamente prescritivo e repetitivo, preferencialmente iniciado na tenra idade, e assim exigindo um sistema de educação especializado [p. 314], no entanto o puro prazer da performance é conspicuamente subrepresentado nas disciplinas musicais.

Pela literatura acadêmica, não dá para adivinhar que música seja mais do que tudo prazer [p. 315]. Pesquisadores de performance musical usam, às vezes, o termo “auxiliar” para certos gestos, como se não fossem necessários para criar o som. Cook, evita esse termo porque o significado produzido através do gesto é uma parte essencial da música, e certamente não seria a palavra certa para a relação entre palavras e gestos na pedagogia vocal e instrumental. Eles trabalham juntos! [p. 316].

Nas notas que tomou, em 2011, numa sessão na Faculdade de Música de Cambridge, em que Alfred Brendel treinou o Quarteto Szymanowsky, Cook pôde perceber o quanto o gesto, a fala e o canto trabalham juntos em

tais situações [p. 317]. E o papel do corpo na música clássica vai além disso. O corpo contribui para a formação dos estilos musicais e para a formação de padrões de pensamento subjacentes aos estilos. A experiência de cantar, experiência comum a todos, pelo menos na infância, cria uma importante sensibilidade à configuração tensional e expressiva, de momento para momento, que subjaz em várias culturas de fazer musical, mesmo naquelas em que os instrumentos têm um papel dominante [pp. 317-318].

Considerações ergonômicas canalizam a criação musical em direções particulares. Os guitarristas de folk blues, por exemplo, fazem uso frequente de cordas soltas, ou da mão na primeira posição; por outro lado, pianistas improvisadores preferem tonalidades que repousam sob a posição das mãos no teclado do que outras. Toda cultura constrói o corpo humano diferentemente, o que é o mesmo que dizer que toda cultura tem sua própria música. Concluímos daí que tanto a história quanto a geografia da música poderiam ser documentadas na forma de uma narrativa do corpo performático. Muitos ouvintes de um recital de piano, senão todos, preferem o lado esquerdo da plateia justamente para assistir ao corpo significativo [pp. 319-321].

Todavia o visível pode penetrar muito mais profundamente na experiência auditiva do que esses exemplos podem sugerir, e a melhor maneira de provar isso é através do mais espetacular exemplo de corpo significativo: o maestro que, antes da TV, proporcionava uma visão reversa da coreografia. A música clássica centraliza a partitura inviolável e completa, objeto de foco visual e mental para todos os músicos, diretamente ou conduzidos de um altar central. Numa performance, tudo é importante, até que se prove o contrário [pp. 322-324].

Contra o formalismo da teoria musical e sua ênfase na abstração, e sua objetividade espúria, a falácia essencial do modernismo é transformar ideias em objetos e colocar objetos no lugar de pessoas – a assim chamada falácia da reificação [p. 327]. Não precisamos tratar as gravações como textos, procurando verdades enigmáticas escondidas neles, mas sim como traços de uma performance passada ou, mais realisticamente, como muita gente pensou que a performance devia ser. Podemos também tratá-las como artefatos cuja função é induzir experiências particulares quando são ouvidas [p. 329].

Tanto a virtuosidade quanto a improvisação podem ser vistas como contrato social entre o performer e a audiência [p. 335]. O que Cook tenta mostrar é como uma abordagem orientada para uma experiência em tempo real pode ajudar a clarificar o que significa a performance, ao contrário de uma abordagem ancorada apenas no texto. Sons e ações podem esclarecer como as performances significam o que significam. Não há necessidade de adotar uma abordagem em detrimento da outra, porque tudo importa na performance [p. 336].

## 11. *O fantasma na máquina*<sup>11</sup> [pp. 337-373]

Este capítulo começa com uma epígrafe de Paul Théberge [p. 337] – autor, por sinal, de um belo artigo sobre o crescente papel dos engenheiros de som como coautores do material gravado, com o inspirado título “The sound of music”<sup>12</sup> – que diz: “o ‘live’ tornou-se pouco mais do que um ‘som’ produzido e consumido em privacidade. O espaço doméstico tornou-se um dos primeiros lugares dessas novas práticas tecnológicas – um local privado e progressivamente mais isolado de produção e consumo musical”.

Uma nova categoria humana foi criada, nas primeiras décadas do século XX: o ouvinte. A reprodução sonora realocou a música, não somente da cidade para o campo e do evento público para o deleite privado, mas também do passado para o presente. Tornou a música também algo que podemos colecionar e, com isso, definir o que somos e até mesmo regular nossa vida. Por um lado, o toca-discos tornou-se um meio de prazer e autoaperfeiçoamento, por outro, tornou-se um ponto focal da vida doméstica, não apenas física, mas também comportamentalmente. Ouvir música tornou-se algo equivalente a ler um livro [pp. 339-340].

---

11 Traduzido do inglês, *O fantasma na máquina* é um livro de 1967 sobre psicologia filosófica de Arthur Koestler. O título é uma frase cunhada pelo filósofo de Oxford Gilbert Ryle para descrever o relato dualista cartesiano da relação mente-corpo.

12 Que lembra o filme traduzido para o português como “A noiva Rebelde”. Disponível em <https://lwbooks.co.uk/product/the-sound-of-music-technological-rationalization-and-the-production-of-popular-music-new-formations-8-summer-1989> (acesso em 24/03/2021).

Com a exceção de cantar ou tocar piano para si mesmo, música foi sempre uma atividade social, antes da reprodução mecânica do som e a escuta solitária, impraticável sem a gravação, é talvez agora o tipo de experiência musical dominante na maioria das culturas e as gravações podem servir para afastar as pessoas umas das outras: elas são adequadas para uma sociedade em que todos estão perseguindo seus próprios sonhos. Ao contrário das associações de escuta coletivas, nos primórdios da gravação elétrica, hoje em dia, a escuta solitária tende a enfatizar seu papel de instrumento de subjetividade, cuja forma extrema – e certamente a mais comum – é o fone de ouvido [p. 341].

A associação da gravação à escuta solitária, por sua vez, leva-nos a associar a música ao vivo a uma escuta social, que é apenas mais um passo para a crítica da música gravada por sua destruição da dimensão social da música e consequente redução da música a uma mercadoria [p. 344]. De uma forma mais geral, as diferenças entre as escutas num concerto e numa gravação começaram a ser apresentados em favor da gravação. Emancipada do paradigma do concerto, a gravação agora aspira à condição de autonomia baseada em outra ainda mais antiga premissa que confere à música uma forma de escrita sonora. Vista dessa forma, a gravação seria superior ao concerto, provocando a migração da escuta dos espaços públicos para uma sucessão de espaços cada vez mais privados [p. 345].

E a reprodução do som migrou também da casa para sua contrapartida móvel – os sistemas de som com múltiplos autofalantes dos automóveis. Ao mesmo tempo, a progressiva miniaturização da tecnologia de reprodução embutiu a música no tecido do dia-a-dia [p. 346]. Ao alimentar o ouvido diretamente com o som – a abordagem mais próxima de uma música intravenosa – o *walkman*, o iPod e o iPhone fazem de nossa experiência musical independente das de outras pessoas, mesmo em situações de aglomeração e, ao mesmo tempo, criam o fenômeno que Paul Fahri [p. 347] chamou de “Walkman Dead”<sup>13</sup>: seus olhos piscam, mas eles não veem; estão em outro lugar.

---

13 Referência ao seriado de televisão *The Walking Dead: World Beyond*, em que um grupo de adolescentes abrigados dos perigos do mundo pós-apocalíptico recebe uma mensagem que os inspira a deixar a segurança do único lar que já conheceram e embarcar em uma jornada pelo país para salvar seu pai.

E as discussões vão além, com o estéreo e o iGasm (“to take your appreciation of music to a whole new level”...), proporcionando às pessoas um controle nunca antes experimentado sobre seu ambiente musical. E com a chegada da internet, a música pôde ser não só comprada ou adquirida em qualquer tempo como também uma única faixa se tornou a unidade individual de compra – o que criou uma grande consternação entre as companhias de gravação quando ficou claro que elas dependiam da venda de álbuns que continham muitas faixas que o consumidor não desejava ouvir.

Bibliotecas online como Spotify, no momento da escrita deste livro (2013) ainda gratuita, ao menos que se quisesse pagar para evitar as propagandas, tornou a música algo tão utilitário como a água na torneira ou a eletricidade na tomada [pp. 347-348]: a música usada como instrumento de construção de identidade e de autorregulação, como uma tecnologia do *self*. Tais usos ficam obviamente fora da estrutura tradicional da estética hanslickiana, porém é parte do desafio que a gravação apresentou desde seu início aos modos de pensar sobre a performance [p. 351].

O paradigma da reprodução construiu a gravação como uma cópia de um original, um substituto da coisa real, numa palavra, como “música enlatada” [p. 352] – termo que remonta aos primeiros anos da cultura da fotografia –, e que aparecia em 1906 como “A ameaça da música mecânica”. Por contraste, o antônimo de “enlatada – que não é “fresca”, mas “ao vivo” – não entrou no vocabulário até muitas décadas mais tarde, e poder-se-ia perguntar por quê. A tecnologia de gravação deu um impulso sem precedente à produção e ao consumo da música popular. Ao mesmo tempo, em parceria com o rádio e muito mais tarde com a internet, revolucionou a disseminação da música clássica.

A gravação representou uma mudança radical na democratização da alta cultura, e para a maioria dos consumidores, a música – clássica ou não – é música gravada. Mesmo no século XXI, há uma relutância por parte dos musicólogos em aceitar a música gravada como um fenômeno musical em si mesmo em lugar de uma substituição de alguma outra coisa [pp. 352-353]. A música clássica é, em primeiro lugar, um evento e por isso a performance ao vivo permanece como sua base essencial, a despeito da primazia das gravações na vida da maioria dos ouvintes modernos.

Hoje em dia somos capazes de entender a fotografia e a pintura como práticas culturais diferentes, e não somos tentados a ver uma como cópia da outra, ou como um relativo inferior ao outro. Essa transformação conceitual que levou algumas décadas, no caso da fotografia, ainda não aconteceu no caso da gravação, que geralmente não é vista como uma forma de arte em si mesma [pp. 356-357]. A diferença relevante aqui é que não ocorre a ninguém pensar um filme como cópia ou substituição da performance teatral. O mesmo com a fotografia e a pintura: trata-se de sistemas culturais diferentes e não sistemas diferentes com mesmo conteúdo. E não devem ser colocados numa hierarquia.

Uma gravação pode ser considerada como uma maneira particular e específica de “soar” a música, para o que diferentes expectativas culturais e auditivas são exigidas, assim como nas práticas performáticas. Tratá-las como sistemas culturais diferentes tem a grande vantagem de que cada uma pode ser considerada em seus próprios termos, sem distorções ou interferências irrelevantes de uma para outra.

Da mesma forma, as performances ao vivo ou gravadas são tão emaranhadas que Cook acredita que faça mais sentido englobá-las num conceito expandido de performance e então lidar com as divergências entre si. Por exemplo, quando um concerto da Filarmônica de Nova Iorque vem com *close-ups* à maneira de um concerto de rock num estádio, isto é ainda ao vivo? [p. 357]. Performance seria não só uma obra tocada por um indivíduo ou por um grupo, diante de uma audiência, mas também gravações, transcrições, arranjos, versões e, em geral, apresentações de toda espécie. Muito da confusão ao se pensar a música gravada tem sua origem numa inadequada ou inapropriada concepção de reprodução [p. 358]. Performance é para a obra o que a gravação é para a performance [p. 360].

O que é na realidade um processo complexo de semiose<sup>14</sup> é mal interpretado como um processo de replicação literal. Seria melhor pensar a gravação não em termos de reprodução, mas preferivelmente em termos de representação. Isso nos permite, por exemplo, reconhecer que a relação entre gravações e performances pode ser massivamente icônica, lembrando-nos

<sup>14</sup> Dentro da ciência dos signos, semiose foi o termo introduzido por Charles Sanders Peirce para designar o processo de significação, a produção de significados.

que um ícone é ainda um signo e opera numa ampla economia semiótica [pp. 360-361]. Gravações são como performances ao vivo no mesmo sentido que desenhar um cavalo é como um cavalo real. Mas isso não é absolutamente num sentido direto. Ver um desenho como um cavalo, envolve conhecimento das regras e convenções que governam a similitude geométrica e o isomorfismo topográfico [p. 364]. A diegese musical, a experiência da música como performance, é então uma prática auditiva e não uma função do processo de gravação [p. 367].

Concebidas dessa forma, as condições ontológicas da performance ao vivo podem ser encaradas como co-espacialidade e co-temporalidade: performers e ouvintes precisam estar no mesmo lugar no mesmo momento. O termo “ao vivo” curiosamente começou a ser empregado no contexto do rádio, para designar o que estava sendo tocado na hora ou o que tinha sido gravado. Pensar a sala de concerto e o estúdio de gravação como original e cópia é uma maneira completamente inadequada de pensar sobre música.

O resultado tem sido um desvio dos estudos acadêmicos das preocupações e realidades das culturas musicais, tanto do passado quanto do presente. Pior ainda, serviu para constranger a prática musical e tudo isso está longe de explicar a difícil posição da música clássica nos primeiros anos do século XXI [p. 373].

## 12. Além da reprodução [pp 374-413]

Tanto no caso da performance quanto no da gravação, as restrições conceituais do paradigma da reprodução têm tido consequências na prática criativa, ou melhor, na prática que tem sido menos criativa do que poderia ser. Asserções musicológicas da primazia da performance em concerto fundaram um correlato no mundo real, o “Keep Music Live”, ou campanhas similares organizadas por sindicatos de músicos, desde os anos 1950, na América do Norte [p. 374]. Um dos objetivos de Cook, neste capítulo final, é rever alguns tropeços que têm sido dados em direção a diferentes abordagens da gravação de música clássica [p. 376].

No reino da música clássica, noções persistentes de texto e obra compeliram os músicos a classificar a gravação mais como um processo tecnológico

do que um processo artístico e estético: em outras palavras, os técnicos de gravação são vistos como técnicos e não como músicos, exatamente como os sindicatos reivindicavam. No entanto, os técnicos têm exercido cada vez mais influência sobre como a música soa e como nós esperamos que ela soe, tanto na música popular quanto na clássica. Essas mudanças na imagem do som não têm sido registradas na musicologia, o que não é exatamente uma surpresa, uma vez que a disciplina nunca foi boa em lidar com coisas que podem ser ouvidas, mas não lidas... [p. 377].

Ser o produtor de uma gravação da música para piano de Beethoven é como atuar como um interlocutor, um par adicional de ouvidos, de certa forma no lugar da audiência ausente. Na música popular, toda uma equipe de pessoas trabalha para construir o autor. A segunda questão sobre o autor é da historiografia em geral, que coloca uma ênfase indevida nas práticas inovadoras, não necessariamente influentes, como uma mudança de paradigma em detrimento da prática normal [p. 378].

A pós-produção permite-nos “transcender as limitações que a performance impõe à imaginação”, mas a ideia de criar – compor – a gravação final além dos diferentes materiais gravados, e fazendo isso na base da estrutura musical, é também uma ilustração geral de como Glenn Gould concebia a produção de gravação como um ato interpretativo no mesmo sentido que a performance também o é e, mais do que isso, concebia tanto o tocar piano quanto a pós-produção como partes complementares de uma prática performática integrada.

Segundo Gould [p. 383]: “É como fotografar a música sonoramente, como se você tratasse o microfone como uma câmera. Você ‘fotografa’ a partitura de diferentes ângulos, por assim dizer”. Gould, como pianista e produtor – como performer – está no projeto de expressar a estrutura e, nesse sentido, fortemente comprometido com as premissas, ou pelo menos com as metodologias, da análise estruturalista [p. 384].

Cook refere-se ao paradigma “Melhor Lugar na Sala” (*Best Seat in the Hall* – BSH), usado nas técnicas de gravação, como uma ideologia, isto é, um sistema de crenças que representa o artificial como natural. O paradigma

BSH incorpora uma escolha, mas não é visto dessa forma: é dado como certo, simplesmente como o modo que as coisas são [p. 385].

Reduzida tanto quanto possível a soar sozinha, a música é descontextualizada, apresentada como um objeto sonoro ideal a ser apreendido em seus próprios termos e para si mesmo. Se for esse nosso objetivo, seria melhor alcançado se ouvida através de um fone de ouvido de alta fidelidade, preferencialmente num quarto escuro – a realização muito mais satisfatória dos ideais estéticos tradicionais de transcendência que nenhuma sala de concerto proporciona [p. 394].

Gould não estava interessado nas intenções do compositor: ele simplesmente trabalhava com notas [p. 387]. E diz [pp. 394-395]: “música é algo para ser ouvido em particular. Não acredito que deva se tratar de um grupo de terapia ou qualquer outra espécie de experiência comunitária. Acho que a música deve levar o ouvinte – e certamente também o intérprete – a um estado de contemplação, e não acho que isso seja possível de atingir com 2.999 outras almas sentadas ao redor”.

As pessoas também vão ao concerto porque valorizam a interação que é possível com o artista nessa situação, porém nos saraus de Liszt, havia pausas em que ele conversava com amigos na plateia e mesmo dirigia-se a todo o público. As obras programadas eram separadas por prelúdios improvisados. Em outras palavras, os recitais de Liszt eram estruturados por improvisações e atividades sociais, tudo unificado pelo magnetismo do intérprete. Esses critérios são preenchidos hoje em dia, por exemplo, por Lang Lang, cujos concertos podem ser vistos como a tradução dos de Liszt, nos termos do século XXI [p. 397].

Se a música clássica parece entediante e ultrapassada para muita gente, uma das razões é que insistimos em pisar em ovos à sua volta; falamos sobre ela muito timidamente e a ouvimos cerimoniosamente demais [p. 399]. Sempre haverá razões para se fazer música desta ou daquela maneira e cada uma delas terá suas consequências que poderão ser exploradas e avaliadas. Há inúmeras maneiras de produzir sentido na música como performance e vários sentidos para assim fazê-lo. É realmente assim: tão simples e tão complicado.

São improváveis as chances de renovação das audiências grisalhas da música clássica, como ocorre com a geração do rock; ou do futuro dos sub-

sídios estatais para a Música Clássica Europeia, para acreditar que os grandes conjuntos orquestrais e de ópera poderão ser mantidos nos níveis atuais. Talvez, longe da pátria da música clássica, no leste asiático (o “Europeia” tornando-se cada vez mais irônico). No entanto falar sobre a crise da música clássica “é talvez sua mais antiga e contínua tradição”, como diz Rosen [p. 402].

Com a música sendo consumida numa crescente variedade tecnológica, o declínio da performance orquestral profissional poderá ser compensado pelo aumento da atividade amadora, comparável com a situação atual dos corais [p. 404]. A política neoliberal de estado mínimo e as crises econômicas sucessivas, a política baseada na profissionalização da música clássica em detrimento de sua base participatória – que revela um contraste gritante com as culturas de participação massiva que sustentam o rock e o pop profissional e semiprofissional – podem ser vistas como um desvio.

Na prática coral, todos somos cantores. Em vez de sermos indivíduos, somos uma equipe. Cantamos juntos, pensamos juntos e trabalhamos juntos, evidenciando o poder da performance para construir a comunidade [p. 406]. Exemplos como El Sistema, e West-East Divan Orchestra traduzem um sonho – o de criar caminhos para sair do isolamento social, forjar a coesão social, abrir caminho entre profundas divisões culturais. Tudo isso é apenas um sonho, ou a música pode realmente abrir esses caminhos? [p. 407].

Na diferença entre sermos ouvintes relativamente passivos ou participantes intensamente envolvidos, a música pode atuar como um símbolo da compreensão intercultural, mas enquanto essa operação permanece apenas no domínio simbólico, seu efeito prático é limitado. A música pode ser um catalizador para imaginarmos a resolução de conflitos e a performance pode constituir uma “nova realidade” que pode ser compartilhada por facções em conflito, um espaço neutro para denunciar conflito e violência, assim como para reconciliação e solução nas comunidades divididas pós-conflito. Tanto Tim Barber (Royal Mail Bristol Choir), quanto Dudamel (Orquestra Simón Bolívar, El Sistema) e Baremboim (East-West Divan Orchestra) compartilham da mesma utopia [p. 408].

Pode ser que tenha havido muito foco em conjuntos e gêneros icônicos – isto é, no domínio do simbólico – e muito pouco nos processos do dia

a dia através dos quais a música pode atingir os efeitos sociais que lhe são imputados. O significado de uma peça musical pode ser experimentado diferentemente por diferentes participantes ao mesmo tempo, o que quer dizer que é a natureza não-representacional da música, a ausência de um significado específico no texto, que a habilita para forjar a comunicação entre divisões culturais [p. 411].

Em outras palavras, como Cook já havia dito no capítulo 8, “nunca estamos sozinhos com a música”. A empatia tem sido identificada com um elemento chave na transformação do conflito e nisso pode ser que a música tenha vantagem sobre o futebol... [p. 412].

Talvez os exemplos mais evocativos, no século XX, da compactação da performance musical em um artefato duradouro são duas tentativas de comunicação direcionadas a culturas desconhecidas. A primeira foi o sepultamento, na Ópera de Paris, na véspera de Natal de 1907, de duas urnas forradas com chumbo contendo um total de 24 discos de música vocal e instrumental, quase exclusivamente de compositores e intérpretes franceses: música enlatada em seu senso mais literal, apenas um ano depois que se cunhou o termo.

A segunda foi a inclusão pela NASA, em duas sondas espaciais da Voyager, em 1977, de um disco de ouro contendo uma eclética seleção de música clássica, popular e *world-music*, acompanhadas de palavras de Jimmy Carter a uma audiência extra-terrestre (supostamente de língua inglesa...): “Isto é um presente de um pequeno mundo distante, um símbolo de nossos sons, nossa ciência, nossas imagens, nossa música, nossos pensamentos e nossos sentimentos. Esperamos sobreviver ao nosso tempo de maneira que possamos viver no de vocês. Esperamos um dia, tendo resolvido nossos problemas atuais, nos unirmos a uma comunidade de civilizações das galáxias. Este registro representa nossa esperança e nossa determinação e nossa boa vontade num vasto e impressionante universo”<sup>15</sup>. Lembramos aqui, uma vez mais, da inscrição de

---

15 “This is a present from a small distant world, a token of our sounds, our science, our images, our music, our thoughts, and our feelings. We are attempting to survive our time so that we may live into yours. We hope someday, having solved the problems we face, to join a community of galactic civilizations. This record represents our hope and our determination and our goodwill in a vast and awesome universe”.

Beethoven, na partitura da *Missa Solene*: “vindo do coração – que possa voltar ao coração”, isso se os extraterrestres tiverem coração...

De um lado a mitologização do musicar como um processo humano, de outro, a monumentalização da música como um produto duradouro. Mas, entre os dois extremos, repousa um mundo de performance que abrange músicos profissionais, amadores e ouvintes, que combina os prazeres da interação social, práticas incorporadas, gratificação sensorial e fantasia individual. Música é parte essencial da vida cotidiana. Entre o mais recôndito e o mais revelado, o valor humano da performance subsiste em seu processo habitual<sup>16</sup> [pp. 412-413].

## Referências

BORGES, Jorge Luís. **Obra Poética**. Emecé Editores S. A., Buenos Aires, 1977.

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

GRUNBERGER, Bela e CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (org.). **Le narcissisme, l'amour de soi**. Malesherbes: Tchou, 1980.

KAELIN, Pierre. **L'Art Choral**. Paris: Berger-Levrault, 1974.

MENGER, Pierre-Michel. **Le paradoxe du musicien, le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine**. Paris: L'Harmattan, 2001.

<sup>16</sup> Agradeço aos doutores Paulo Veiga e Fernando Corvisier pela ajuda decisiva nesta “aventura tradutória” de *Báthos e Hype...* Ainda a esse respeito, convém também pensar no que diz HAYNAL (in GRUNBERGER e CHASSEGUET-SMIRGEL, orgs., 1980, p. 20): “Até que ponto nossos ideais narcisistas estão implicados, na atividade cultural, como um motor capital, e até que ponto haveria uma ligação entre a cultura e os ideais narcisistas de nossa infância, sugerindo a existência desse importante mecanismo na transmissão da cultura?”. (“*À quel point, dans l'activité culturelle, nos idéaux narcissiques sont-ils impliqués comme un moteur capital, à quel point y a-t-il un lien entre la culture et les idéaux narcissiques de notre enfance, et cela suppose-t-il un mécanisme importante dans la transmission de la culture?*”).

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music.** Northwestern University Press, 1964.

NETO, João Cabral de Melo. **Obra Completa, volume único.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SMALL, Christopher. **Musicking, the meanings of performing and listening.** Wesleyan university Press, Middletawn: 1998.

STRAVINSKY, Igor. **An autobiography.** New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1962.

WIORA, Walter (1965). **The four ages of music. From prehistoric man to electronic computer...a fresh view of the history of the world's music.** Translated by M. D. Herter Norton. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1965.