

As estratégias de abertura ao intérprete e os procedimentos de controle do discurso

Daniel Gouvea Pizaia, Fabio Parra Furlanete

Universidade Estadual de Londrina | Brasil

Resumo: Este artigo propõe uma análise crítica da relação compositor/intérprete a partir da proposta do intérprete emancipado conforme articulada por Paulo de Assis. Situamos historicamente as configurações e mecanismos de poder que marcam a divisão de trabalho a partir das concepções de disciplina e soberania de Michel Foucault. Posteriormente, analisamos proposições metodológicas e artísticas fundamentadas na atualização da noção de Obra musical concebida por Assis. A fim de compreender os limites e as contradições que marcam tal proposição, traçamos paralelos entre a abordagem do autor e os procedimentos de controle do discurso. Acreditamos que tal via analítica nos possibilite compreender os mecanismos de ordenamento, delimitação e exclusão que marcam as formações discursivas pautadas no eixo da relação compositor/intérprete.

Palavras-chave: Compositor-intérprete, Relações de poder, Procedimentos de controle do discurso, Paulo de Assis, Análise crítica.

Abstract: This article proposes a critical analysis of the composer/performer relationship based on the 'emancipated performer' by Paulo de Assis. The power mechanisms related to division of roles will be historically situated through Michel Foucault's conceptions of discipline and sovereignty. Subsequently, we analyzed the methodological and artistic propositions based on the conception of Musical Work conceived by Assis. In order to understand the limits and contradictions of Assis approach, we draw parallels between the author's approach and the discourse control procedures. We believe that such analytical allows us to understand the ordering, delimitation and exclusion mechanisms associated with discursive formations based on the composer/performer relationship.

Keywords: Performer-composer, Power relations, Discourse control procedures, Paulo de Assis, Critical Analysis.

Discurso é definido por Foucault (2005a, p. 122) como um conjunto limitado de enunciados que pertencem a um mesmo sistema de formação. Aqui, enunciado e sistema de formação são dois conceitos cujas definições remetem uma à outra. Enunciado é uma formulação vista a partir de suas condições históricas de existência, ou seja, das relações de poder que a definem, sendo formulação todo ato individual ou coletivo que faz surgir, valendo-se da materialidade, um conjunto de signos. Já a noção de sistema de formação adquire diferentes elaborações no decorrer da obra de Foucault. Inicialmente ela diz respeito à episteme como instância especificamente discursiva (CASTRO, 2009, p. 138). Porém, na medida em que ele desloca sua análise do campo do saber para os campos do poder e da ética, ela passa a incorporar as visualidades através da noção de dispositivo e, posteriormente, a de prática na noção de formação discursiva. Aqui, usaremos a última para designar o sistema de formação de um discurso.

Esse conjunto de definições desenha o cenário no qual, por um lado, discurso é o ponto de contato entre enunciados que são resultado de atos de formulação e, por outro lado, formação discursiva é o que os conecta às visualidades e às práticas (todos observados a partir de suas condições históricas de possibilidade). Isso confere ao discurso um caráter de performance e de indeterminação. O receio dessa indeterminação é o que dá margem à necessidade dos procedimentos de controle investigados aqui (FOUCAULT, 2014).

Acreditamos que esses procedimentos devem ser verificáveis em todos os tipos de processos de invenção musical, mesmo aqueles que se organizam a partir da própria indeterminação ou que visam estratégias de abertura à intervenção deliberada e inventiva do intérprete. Nos trabalhos acadêmicos que tratam desses temas em música nas últimas décadas podemos encontrar três abordagens que ilustram diretamente tais estratégias: a noção de indeterminação no âmbito composicional, a colaboração compositor/intérprete como vertente ligada aos estudos em performance e as proposições recentes de obras musical e intérprete emancipado.

O termo indeterminação, vinculado às poéticas composicionais do período pós-guerra do grupo de compositores da Escola de Nova Iorque, assinala um dos primeiros mecanismos marcados por atribuir ao performer algum nível de decisão e escolha no desfecho sonoro (PRITCHETT, 1996; NYMAN, 1981). Tais artistas foram responsáveis por introduzir propostas denominadas como obras abertas, marcadas por uma alteração no formato notacional que substitui a definição estrita de

parâmetros sonoros por um conjunto de diretrizes musicais menos detalhadas.

Associada ao campo da performance musical, emerge a partir dos anos 2000 uma série de trabalhos acadêmicos e projetos artísticos, caracterizados pela análise das tomadas de decisão do instrumentista em processos de cooperação com o compositor. Embora interações desse tipo não sejam um fenômeno recente, elas se tornaram objeto de estudo sistemático apenas no início do século XXI por meio de pesquisas de natureza prática (estudos de caso) reunidas sob o termo colaboração compositor/intérprete (HAYDEN; WINDSOR, 2007; DOMENICI, 2013; CARDASSI, 2016, 2020; TAYLOR, 2017; CLARKE; DOFFMAN, 2017).

O livro *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* apresenta uma série de projetos artísticos/perfomáticos formulados por Assis (2018a) junto aos membros do *MusicExperiment21* (ME21)¹, que propõe ao intérprete novas formas de trabalhar com materiais associados ao repertório da música de concerto europeia dos séculos XVIII e XIX. As propostas apontam um deslocamento da ação performática centrada na execução de um texto musical único para um tipo de redefinição da prática instrumental que sugere maneiras alternativas de relacionar e organizar os objetos e itens relativos a tais obras.

A indeterminação, a colaboração e a proposta do intérprete emancipado, se desenvolvem em momentos distintos, divergem em concepções metodológicas/criativas e são elaboradas por diferentes demandas acadêmicas ou propósitos artísticos. Apesar disso, exemplificam temáticas amparadas sobre um processo criativo vinculado à figura do intérprete, focando frequentemente na posição de tal sujeito ou nas suas decisões e escolhas como instância determinante no entendimento do fenômeno musical. Podemos localizar nessas propostas diferentes formas da crítica à normatividade que orienta a produção dos códigos, diretrizes, condutas e da ética que regulam uma determinada prática musical.

Por conta de sua atualidade, é a abordagem do intérprete emancipado que gostaríamos de tomar como objeto em nosso estudo dos procedimentos de controle do discurso. Assim, este artigo propõe uma crítica da relação compositor/intérprete, identificando nas proposições de Assis um

¹ Programa de pesquisa e performance sediado no Instituto Orpheus, na cidade de Ghent (Bélgica) e financiado pelo Conselho Europeu de Pesquisa. De acordo com Assis (2018b, p. 18) os projetos do ME21 buscam promover o uso de noções de experimentação em música por meio da proposição de práticas performáticas vinculadas a peças dos séculos XVIII e XIX.

exemplo relevante do debate acadêmico nos últimos anos. Esperamos focalizar tal abordagem a partir de algumas de suas contradições quanto ao modo de construção e controle do discurso sobre a prática em dois eixos principais: o tratamento das relações de poder entre os atores envolvidos no processo e a manutenção da noção de obra enquanto conceito orientador. Pensamos que esta proposta nos possibilita investigar a relação compositor/intérprete não apenas do ponto de vista da normatividade de uma práxis ou de uma crítica a ética da performance como já bem formulada por Assis, mas também como princípio de ordenamento que controla e delimita as formações discursivas.

1. Relações compositor/intérprete

Situamos historicamente o surgimento da atual configuração das posições de poder ocupadas pelas figuras do compositor e do intérprete no momento das transformações econômicas e sociais ocorridas no contexto europeu entre os séculos XVIII e XIX, conforme apresentadas por Moore (1992) e Attali (2009). Coincidem com elas as duas concepções avaliativas de performance apresentadas por Goehr (1992, 1995) e ilustradas de modo empírico nas análises de Gooley (2006), Piotrowska (2012) e Leistra-Jones (2013). Tais modos de avaliação implicaram limites classificatórios e princípios normativos para a dimensão da performance musical, nos oferecendo subsídios para compreender as técnicas, aplicação e aperfeiçoamento dos mecanismos de poder que se estabelecem no âmbito da divisão dos papéis. Tal literatura nos oferece subsídios para mapear o cenário social e histórico que regula a emergência de determinada normatividade de performance, sendo tal norma o objeto central da crítica na abordagem do intérprete emancipado.

A emergência da burguesia como potencial público pagante nas salas de concerto, a admissão da música no sistema de troca capitalista, que resultou em uma distinção entre o valor da obra e o valor da performance, assim como a emergência do mercado editorial que regulou a economia musical e associou as partituras à autoria e propriedade de seus editores e/ou compositores, são alguns dos fatores históricos característicos da passagem do século XVIII para o XIX identificados por Attali (2009, p. 51-57). A premissa de uma prática composicional autônoma, comparada às anteriores exigências da aristocracia e do clero, resultou na emergência da figura do compositor como indivíduo ‘livre’ quanto à sua atividade produtiva, levando-o a assinar seus textos e partituras de maneira a

validar as obras musicais como objeto de autoria pessoal e produtos completamente formados (GOEHR, 1992, p. 207). As obras adquirem seu valor de troca, sendo concebidas como “o uso de material musical resultando em unidades completas e discretas, originais e fixas, de propriedade pessoal” (GOEHR, 1992, p. 206, tradução nossa²). Com a emergência da burguesia como classe dominante, verifica-se uma apropriação da música séria, até então objeto de pertença da nobreza, e uma conseqüente mudança na prática de performance. Segundo Moore (1992, p. 71), a partir da estruturação do mercado de partituras e a necessidade da burguesia em criar uma prática de disseminação musical doméstica, houve um deslocamento do ensino musical pautado na relação mestre-discípulo para a emergência dos conservatórios como instituições baseadas em um modelo pedagógico focado no texto musical escrito. Nota-se também a emergência de uma gradual ética de performance pautada na valorização do projeto composicional e na fidelidade ao texto (MOORE, 1992, p. 72).

No âmbito de comportamentos e condutas, tais características se relacionam com o estabelecimento de dois critérios avaliativos conflitantes que emergem no contexto da música de concerto europeia, entendidos por Goehr (1995) nos termos de uma *perfeita performance musical* e de uma *perfeita performance da música*. O primeiro tipo está vinculado à tradição solista dos instrumentistas virtuosos improvisadores e enfatiza a visibilidade das ações dos sujeitos envolvidos no contexto performático. Nele, a ênfase da avaliação está nas idiossincrasias da performance associadas às noções de imediatismo, espontaneidade, singularidade e expectativa quanto ao que ocorrerá no evento (GOEHR, 1995, p. 16). Tal critério avaliativo é representado por performers que tocavam a partir de certos temas musicais, mas não necessariamente se ocupavam com a integridade da partitura, como os virtuosos que improvisavam sobre temas já conhecidos pelos ouvintes, responsáveis pela formação de grandes públicos nas salas de concerto (PIOTROWSKA, 2012, p. 329). De acordo com Goehr (1995, p. 18), o entendimento da performance associada à noção de *perfeita performance musical* é moldado a partir do vínculo da figura do intérprete com o público, considerando sua coreografia visual, assim como seus movimentos no espaço como parâmetros determinantes e significativos de avaliação.

² Todas as futuras traduções serão de nossa responsabilidade.

Sobreposto a isso, emerge de forma gradual um outro princípio avaliativo, desta vez centrado no debate sobre *Werktreue*³. Esse debate é realizado por uma elite intelectual de compositores e críticos do século XIX, entre os quais se destacam Eduard Hanslick, os compositores Felix Mendelssohn, Johannes Brahms e o casal Clara e Robert Schumann (LEISTRA-JONES, 2013, p. 428). Goehr (1995, p. 6) associa tal modo de avaliação a noção de *perfeita performance da música* e sintetiza sua lógica nos seguintes termos: os princípios de composição, performance, recepção e avaliação não deveriam mais ser guiados por componentes extramusicais de tipo religioso, social ou científico, mas orientados pelas próprias obras musicais (GOEHR, 1992, p. 1). O ideal estético estava pautado pela produção de uma arte capaz de omitir suas origens humanas de criação: “uma vez criada, exibiria uma permanência e autossuficiência que a separaria de todas as contingências mundanas ou históricas” (GOEHR, 1992, p. 161). Se antes as idiosincrasias dos intérpretes apareceriam como elemento avaliativo central, a partir do modelo da *Werktreue* sua atuação deveria presumir o compromisso da comunicação do “significado real da obra”, resultando na emergência de uma conduta performática pautada em uma fidelidade ao texto musical.

Tal traço avaliativo coincide com a emergência histórica do conceito de interpretação musical como estudado por Dreyfus (2020). Se o verbo “interpretar” começou a ser identificado desde a idade média na maioria das línguas europeias, é apenas por volta de 1840 que começou a ser aplicado de forma sistemática no discurso e produção musical (DREYFUS, 2020, p. 6). O conceito se consolida a partir dos valores associados ao princípio da *Werktreue* e atua no âmbito da definição das condutas performáticas consideradas adequadas pelos seus defensores. O debate em torno da noção de interpretação, de maneira como se articulou nos séculos posteriores, seria pautado por um conjunto de valores concorrentes, e regulado por um mesmo discurso de autoridade. Entre os valores associados, destacam-se: a noção de compositor como único indivíduo criador, o entendimento do texto musical como substituto das intenções composicionais e o uso frequente dos conceitos de tradição performática, retidão analítica e musicológica (DREYFUS, 2020, p. 3).

³ De acordo com Dreyfus (2020, p. 11) *Werktreue* trata-se de um conceito defendido por Carl Maria Von Weber que introduz uma categoria ética/performática pautada na noção de lealdade à obra. A emergência do conceito estabelece a premissa de que o texto seria a instância substituta das intenções composicionais. Segundo Goehr (1992, p. 231) é a partir do uso do conceito de *Werktreue* que emerge historicamente uma nova relação entre obra e performance, assim como uma divisão de trabalho mais explícita e hierárquica entre intérprete e compositor.

Leistra-Jones (2013) analisa o vínculo entre as noções de *Werktreue* e de autenticidade e seu impacto avaliativo nas práticas de performance associadas a determinados cenários europeus do século XIX, especialmente no contexto denominado pela autora como “circuito Brahms”. Central para o discurso de seus defensores era a noção de que certos estilos, gêneros musicais e tipos de performances seriam mais ‘autênticos’ e genuínos do que outros. Tal ideia encontrou, na sinfonia e nas formas musicais associadas à música absoluta, a representação de tais valores. A autora ilustra, especialmente através das figuras de Brahms e Hanslick, um uso representativo da noção de autenticidade:

As composições musicais, de acordo com esta posição estética eram independentes, internamente coerentes e resistentes à comunicação óbvia de qualquer significado, ideia ou narrativa que estivesse fora de sua própria “circunferência”. A estreita conexão entre a autêntica virtuosidade projetada nas performances de Brahms e Joachim e a “ideologia da música absoluta”, conforme descrita por Hanslick e outros, pode muito bem explicar porque os performers que cultivaram este tipo particular de performance eram frequentemente afiliados a Brahms e seu círculo. Especialmente dada a estreita conexão entre performances e o “espírito” das obras musicais na performance da *Werktreue*, parecia que, neste caso, a estética da performance e da composição estavam perfeitamente alinhadas (LEISTRA-JONES, 2013, p. 417-418).

O alinhamento entre estilos performáticos e composicionais relatado por Leistra-Jones nos oferece subsídios para compreender um reposicionamento da figura do intérprete a partir da emergência de tal critério avaliativo. Goehr (1995, p. 7-8) situa um ideal de invisibilidade do performer que emerge em oposição ao virtuosismo do solista, sugerindo que as dimensões visuais e os gestos performáticos passariam gradativamente a serem considerados como instâncias não essenciais. A emergência de noções como “transparência” e “não-visibilidade” enfatizam a separação entre o evento da performance em si e a obra musical, situando os intérpretes como sujeitos intermediários.

O impacto da noção de autenticidade em âmbito avaliativo é também analisado por Leistra-Jones (2013) por meio de um exame de relatos e fotografias dos comportamentos de palco característicos do violinista Joseph Joachim. A autora compara tais condutas com as dos instrumentistas Pablo de Sarasate, Eugène Ysaie e Franz Liszt, figuras frequentemente vinculadas à tradição de solistas virtuosos. Segundo a autora, Joachim é normalmente retratado olhando para seu instrumento ou para a notação, enfatizando traços característicos como “distanciamento do público”

e “autocontenção expressiva” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 406). A enfática ausência de gestos abruptos na performance estava associada também a uma questão de gênero, mais especificamente à construção da masculinidade alemã burguesa. Um dos principais valores promovidos era a ideia de força e contenção projetada no corpo masculino (LEISTRA-JONES, 2013, p. 425). Evitar o foco nos gestos mostraria que as dimensões visuais da performance seriam deixadas em plano secundário, pois “o que é musical em uma performance consiste inteiramente no que é ouvido” (GOEHR, 1995, p. 8). De acordo com Leistra-Jones, a postura de Joachim ilustrava então o ideal da autenticidade em âmbito da performance: “Neste contexto, as conexões entre as características performativas associadas à autenticidade e aquelas associadas a grupos que possuíam autoridade cultural tornaram-se cada vez mais importantes” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 427).

A distinção entre as categorias da *perfeita performance musical* e da *perfeita performance da música* cunhadas por Goehr (1995) nos possibilita então compreender as posições de poder ocupadas pelo compositor e pelo intérprete a partir da emergência histórica da noção de obra musical como conceito regulatório (GOEHR, 1992, p. 90). De acordo com a autora, ainda que houvesse intérpretes que compunham e compositores que performavam, a continuidade da sobreposição desses papéis em um mesmo indivíduo é gradualmente suprimida pela separação de funções (GOEHR, 1995, p. 5). Com a emergência da noção de obra como sinônimo de projeto composicional, a performance se desloca da posição de objeto avaliativo central do entendimento de uma práxis para uma instância secundária que deve materializar uma coincidência entre premissa composicional, dado notacional e resultado sonoro.

2. O intérprete emancipado

2.1 A crítica aos conceitos regulatórios

O discurso de Assis é marcado por uma forte crítica à ética da performance que regula as condutas interpretativas, sendo seus enunciados caracterizados por uma ampla problematização de tal normatividade musical. Segundo o autor, os conceitos de *Werktreue* e interpretação visariam sustentar formas particulares de “exercer poder, determinar, controlar e policiar tanto o performer quanto o ouvinte” (ASSIS, 2018a, p. 191). Tais noções “estabeleceram um sistema complexo de

lealdade, disciplina e controle, prescrevendo não apenas o que pode e não pode ser tocado em um momento, mas também (...) o que é possível tocar” (ASSIS, 2018a, p. 191). A problematização de Assis também é fundamentada na crítica elaborada por Goehr (1992, p. 69-86) referente às abordagens ontológicas/analíticas de obra musical, especialmente as abordagens nominalista de Goodman e platonista de Levinson. Assis concorda com Goehr ao apontar que um dos problemas conceituais de tal debate é a enfática busca de identidade enquanto critério metodológico: “Filósofos analíticos definem a identidade das coisas pelas condições necessárias que permitem que essas coisas pertençam a uma categoria geral, isto é, devem ter uma essência” (ASSIS, 2018a, p. 47).

O foco na identidade teria como consequência uma definição de performance como modelo representacional: “O que quer que se perceba em qualquer aqui-e-agora específico (uma performance, uma gravação, uma descrição), é uma representação de outra coisa” (ASSIS, 2018a, p. 48). Uma vez que as obras seriam objetos identificáveis e estabilizados, especialmente por meio do âmbito notacional, se fortalece a premissa de um vínculo imediato entre a codificação escrita e o resultado sonoro. Nesse sentido, tais abordagens não considerariam o caráter mutável, histórico e as mudanças ocorridas no processo de desenvolvimento performático: “Elas não levam em conta as condições e processos energéticos e intensivos de seu surgimento, nem os meandros de sua transmissão ao longo do tempo e da história” (ASSIS, 2018a, p. 50). Por encarar um determinado tipo de formato notacional como sinônimo de obra, haveria, por fim, uma omissão por parte dos analistas a respeito de outros elementos que contribuiriam para uma definição mais abrangente do conceito:

A abstração teórica das filosofias analíticas não está apenas divorciada da prática musical, mas também completamente afastada dos estudos filológicos, das pesquisas sobre acervos, práticas editoriais, mudanças nos paradigmas de execução e interpretação – em poucas palavras, das complexidades da história, e da fabricação concreta, processual e imanente de todos aqueles documentos que permitem pensar em primeiro lugar as “obras musicais” (ASSIS, 2018a, p. 48).

2.2 A proposta de emancipação do intérprete

A elaboração da crítica de Assis tem como propósito central desenvolver uma nova visão de obra que se deslocaria da busca de identidade centrada no projeto composicional, possibilitando,

como consequência, um maior âmbito de flexibilidade e escolhas por parte do performer. Nesse sentido, o objetivo não seria uma crítica ao uso do conceito de obra em si e suas implicações no entendimento do fenômeno musical, mas sim, uma tentativa de expandi-lo, enfatizando as decisões dos intérpretes na elaboração da performance.

Tais proposições resultam em dois traços característicos do projeto do intérprete emancipado: a notação musical não é mais abordada exclusivamente como instância que visa controlar de modo integral os gestos, escolhas e ações individuais dos performers e a conduta performática se descola das noções de fidelidade ao texto e às premissas composicionais que marcam o conceito de interpretação musical (DREYFUS, 2020, p. 11-12). Haveria então, por um lado, um enfático empenho por integrar as escolhas dos intérpretes no processo de elaboração de elementos técnicos, estéticos, formais e gestuais que compõem uma determinada obra e, por outro, uma reivindicação de seu papel enquanto sujeito criativo ou, nos termos de Assis, sujeito emancipado.

Uma das soluções metodológicas propostas é a pesquisa arquivística enquanto meio de encontrar e organizar itens passíveis de uso na elaboração do processo criativo performático. A fim de classificar esses materiais, Assis se fundamenta em determinadas terminologias baseadas nos estratos e processos de estratificação cunhadas por Deleuze e Guattari. Paraestrato⁴ diz respeito aos materiais que possuem uma referência direta com a composição original, ou seja, o uso de documentos produzidos como parte do processo composicional que resulta no surgimento de uma obra musical: “eles incluem esboços, rascunhos, primeiras edições, cartas, escritos ou anotações de compositores e intérpretes” (ASSIS, 2018b, p. 20). O paraestrato pode ser ilustrado por características do projeto *Rasch X*, no qual Assis propõe uma série de performances, palestras e ensaios a partir da articulação de dois materiais: a fantasia para piano *Kreisleriana* do compositor Robert Schumann e trechos gravados dos ensaios de Roland Barthes sobre essa peça. O autor sugere uma segunda categoria de materiais possíveis de uso na performance, denominada aloestrato⁵. Essa diz respeito à utilização de materiais ou citações de outras composições que, a princípio, não apresentariam nenhum tipo de vínculo direto com a composição a ser performada. O vínculo seria proposto, justificado e estabelecido pelos propósitos artísticos do instrumentista. Assis ilustra o aloestrato a

⁴ *Paraestrato*, no original.

⁵ *Alloestrato*, no original.

partir de um relato de experiência que sobrepõe elementos da peça *The King of Denmark* do compositor Morton Feldman com uma peça de Beethoven. Segundo o autor: “(...) sua pertença a um estrato e não a outro é mais funcional do que essencial. Tudo depende do uso específico feito deles pelos performers” (ASSIS, 2018b, p. 21). Entre as outras classificações de materiais apresentadas na metodologia destaca-se a ideia de epiestrato⁶, materiais que se desenvolveram posteriormente à produção da partitura, como análise técnica, textos reflexivos e contextualizações teóricas, e, por fim, a notação de metaestrato⁷: materiais produzidos pelos próprios performers que compõem uma imagem mais ampla da obra, como gravações e transcrições.

A atualização da noção de obra a partir do foco analítico nos materiais que a compõem fundamenta a concepção de experimental ligada à noção de intérprete emancipado. O termo é encarado em tal contexto como uma alternativa à noção de interpretação em música. Segundo D’Errico (2018, p. 14), artista e pesquisadora também vinculada ao ME21, as ferramentas ligadas à noção de interpretação seriam substituídas por uma “(...) reconfiguração de práticas e objetos materiais”. Assis propõe uma distinção do uso do termo nesse contexto, comparando o modo como é encontrado nos enunciados da indeterminação e das práticas composicionais experimentais da década de 1950 ligada aos compositores da Escola de Nova Iorque. Segundo o autor, o intuito de tais compositores era produzir peças ‘radicalmente afastadas’ de abordagens composicionais convencionais (ASSIS, 2018a, p. 20). Por outro lado, seu objetivo seria estabelecer “um regime experimental para a execução de qualquer obra musical anterior, incluindo de forma crítica peças que não foram compostas conscientemente para serem ‘experimentais’”. Apesar de tal distinção, Assis sugere que haveria uma semelhança na apropriação do termo “ambos visam criticar, desafiar e desconstruir conceitos predominantes na prática musical concreta: por meio da construção de novas peças no primeiro caso, e de performances inovadoras no meu caso” (ASSIS, 2018a, p. 20). De modo geral, a noção de experimental estaria associada à proposição de ferramentas empíricas que permitem ao intérprete ampliar possibilidades de condutas performáticas, afastando-se da ação orientada por um texto central.

⁶ *Epistrata*, no original.

⁷ *Metástrata*, no original.

2.3. *Varição 8*, de Lucia D’Errico

Um dos exemplos artísticos representativos da metodologia desenvolvida por Assis é a performance *Varição 8*, elaborada por D’Errico e executada pelos músicos do Ensemble Interface⁸. Trata-se de uma nova organização formal e material da oitava peça das *Variações Diabelli* de Beethoven. D’Errico reforça o desapego quanto às informações contidas na notação e o esclarece por meio da problematização de categorias semióticas:

As novas performances que venho “escrevendo” como saídas artísticas deste projeto não se assemelham à obra da qual partem, pois questionam todo o aparato que possibilitou tal semelhança. Se elas se parecem com algo da obra, o fazem de maneira divergente. Elas podem não conter uma única unidade semiótica da partitura da obra: qualquer altura, ritmo, timbre, idioma instrumental, harmonia, referência ao sistema tonal ou elemento estilístico. Minha tarefa tem sido afastar-me da obra original tanto quanto possível, mas apenas até o ponto em que “algo” dela seja retido (D’ERRICO, 2018, p. 16).

Esse comentário expõe um atributo central para as proposições de Assis. Por um lado, posicionando a notação da peça em plano secundário, D’Errico enfatiza um afastamento do conceito de interpretação. Por outro, reforça ainda um vínculo entre sua peça e a obra original de autoria beethoveniana: “minha prática não é voltada para a constituição de um novo ‘repertório’ musical. Em contrapartida, ao referir-se a um repertório pré-existente e ao desestabiliza-lo, essa prática visa (...) subtrair o repertório” (D’ERRICO, 2018, p. 16). Comparando gravações de diferentes performances, disponível tanto na página do *Youtube*⁹ quanto no site *Research Catalogue*¹⁰ com uma análise de elementos formais realizada pela própria autora (D’ERRICO, 2018, p. 173-176), é possível compreender algumas diretrizes gerais do projeto.

A proposta performática de D’Errico é marcada por uma alteração geral de sonoridade da peça de Beethoven, substituindo elementos idiomáticos, texturais e rítmicos da notação original. Verifica-se inicialmente uma mudança de instrumentação. Originalmente concebida para piano solo, na

⁸ Coletivo de músicos fundado em 2009 em Frankfurt, Alemanha. O grupo é formado por Bettina Berger (flauta), Andrea Nagy (Clarone), Marieke Brendsen (violino), Christophe Mathias (violoncello), Anna D’Errico (piano) e Agnieszka Koprowska-Born (percussão).

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=R8KcBK0CbIg>. Acesso em: 03 de fev. de 2023.

¹⁰ [https://www.researchcatalogue.net/view/351522/351523/1203%20\(v%C3%ADdeo%20e%20texto%20com%20descri%C3%A7%C3%A3o](https://www.researchcatalogue.net/view/351522/351523/1203%20(v%C3%ADdeo%20e%20texto%20com%20descri%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 03 de fev. de 2023.

performance publicada no *Youtube* é executada por flauta, clarone, violino, violoncelo, piano e percussão. Os sons e gestos realizados pelos instrumentistas evitam associações idiomáticas: ouvimos a presença de *clusters* realizados ao piano, sons com alturas não definidas executados pela flauta, violino e violoncelo, assim como o uso de multifônicos no clarone. Ocasionalmente, e por motivos explicados pela autora no decorrer de sua análise, os músicos realizam intervalos melódicos com alturas determinadas. Substitui-se também a textura de melodia acompanhada típica da variação original, executando sons em pianíssimo, temporalmente espaçados, que compõem a maior parte da sonoridade da performance. Em termos rítmicos, a regularidade do tempo é substituída por elementos musicais mais esparsos e irregulares que eliminam a estabilidade do pulso.

Ao descrever suas decisões criativas, D’Errico explica que a “matéria” da performance (sons e gestos) não deve ser decidida com antecedência pelas unidades semióticas da partitura, em outras palavras, “A nova performance deve estar relacionada à obra original sem conter qualquer elemento de sua notação” (2018, p. 34). No entanto, a autora aponta também um limite para o desapego à partitura, uma vez que a substituição de elementos seguiria linearmente a ordem estabelecida na composição original: “Quase todos os elementos quantificáveis da obra primária encontraram seu correlato preciso na performance divergente, exceto o ritmo constante, (...), que é removido” (D’ERRICO, 2018, p. 174). A análise da autora sugere uma frequente comparação entre a organização dos elementos de sua peça e os compassos específicos da partitura de Beethoven, como veremos a seguir.

O início de cada 4 compassos da peça original foi substituído, na versão de D’Errico, por ataques em dinâmica forte no bumbo da percussão e nas regiões extremas do piano (D’ERRICO, 2018, p. 174). Ouvimos esses quatro ataques no primeiro minuto de execução da peça nas duas gravações. Após o primeiro ataque, a flauta, o violino e o violoncelo executam um gesto melódico descendente com alturas não definidas que lembra a linha melódica da variação original (D’ERRICO, 2018, p. 174). Sobreposto a isso, o clarone realiza gestos em pianíssimo que derivam das figuras em colcheias presentes na mão esquerda do piano (Figura 1):

FIGURA 1 – 4 primeiros compassos da Variação 8 das *Variações Diabelli*.



Fonte: IMSLP. Editora Leipzig: Breitkopf und Härtel (1862-65). *Variationen für das Pianoforte*, n.165 (p. 37-70).

Após o terceiro ataque, o violino e o violoncelo citam as primeiras três notas da melodia de um *lied* de Schumann chamada *Im wunderschönen Monat mai* (dó sustenido, si e ré), ilustrando o uso da ideia de aloestrato apresentada por Assis (2018b, p. 15). Após os quatro grupos de compassos iniciais, substituídos na versão de D'Errico pelos ataques do piano e bumbo, ouvimos por volta da metade do segundo minuto da peça a execução de trinados formados por um grupo de quatro notas realizadas ao piano. Esses trinados substituem os compassos 16, 17 e 18 da partitura de Beethoven, nos quais o compositor transfere as figuras em colcheias para a mão direita do piano (Figura 2):

FIGURA 2 – Compassos 16, 17 e 18 da Variação 8 das *Variações Diabelli*.



Fonte: IMSLP. Editora Leipzig: Breitkopf und Härtel (1862-65). *Variationen für das Pianoforte*, n.165 (p. 37-70).

A relação entre os elementos performáticos organizados por D'Errico e os áudios de duas performances da *Variação 8*, ilustra algumas soluções práticas vinculadas à concepção de obra musical e à noção de intérprete emancipado propostas por Assis (2018a, 2018b). Tal proposição diz respeito à escolha e organização de novos materiais visando uma ideia mais ampla de obra como conjunto de objetos utilizados em performance. O intérprete se afirmaria como artista a partir da

seleção e organização de itens e estratégias de colagem elaboradas no desenvolvimento e preparação dos processos performáticos. Embora com eventuais diferenças conceituais, tanto Assis quanto D’Errico articulam seus enunciados olhando especialmente para o âmbito do material musical. Uma vez que grande parte do discurso se concentra na organização do material, surge uma questão: qual é o indivíduo que escolheu esse material e definiu as diretrizes gerais de performance? Isso nos leva a questionar o impacto da permanência das identidades na formulação dos processos artísticos, e como se atualizariam, nessas proposições, as relações de poder próprias do vínculo compositor/intérprete.

3. Relações de poder e procedimentos de controle

3.1 Poder soberano e poder disciplinar

Devido a ênfase analítica nas relações de poder pautadas na divisão de trabalho, optamos por entender poder de acordo com os critérios conceituais foucaultianos: algo que funciona em rede, na relação entre os sujeitos, considerando que os indivíduos estão “sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo. Jamais eles são o alvo inerte ou consentidor do poder, são sempre seus intermediários” (FOUCAULT, 2005b, p. 35). Poder não como instância uniforme e homogênea, mas como mecanismo que atua no âmbito da relação entre os sujeitos: “O indivíduo é um efeito do poder e é, ao mesmo tempo, na medida em que é um efeito seu, seu intermediário: o poder transita pelo indivíduo que ele constituiu” (FOUCAULT, 2005b, p. 35). A concepção de poder na dimensão relacional implica uma análise ascendente, uma ênfase nas micro lutas, ou nos níveis mais baixos, enquanto dimensões primárias no exame das relações. Nesse sentido, os indivíduos não seriam alvos, mas sim, intermediários – sujeitos de ação que respondem e reagem aos efeitos do poder:

Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, micro lutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas relações são frequentemente comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder (FOUCAULT, 2006b, p. 231).

Poder também como um conjunto de ações que tem por objetivo outras ações: consiste em dirigir condutas, dispor de sua probabilidade, sugerindo um campo de possibilidade de comportamentos que induz, desvia, separa, amplia, facilita, dificulta, estende e limita ações possíveis (DELEUZE, 2013, p. 78-79; CASTRO, 2009, p. 326). Estudar o poder do ponto de vista de seu funcionamento e de seu campo de aplicação implica, por fim, em considerá-lo como instância que regula as regras na formulação dos discursos científicos, resultando na relação poder/saber:

A qual regra somos obrigados a obedecer, em uma certa época, quando se quer ter um discurso científico sobre a vida, sobre a história natural, sobre a economia política? A que se obedece, a que coação estamos submetidos, como, de um discurso a outro, de um modelo a outro, se produzem efeitos de poder? (FOUCAULT, 2006b, p. 226).

Tal concepção fundamenta as noções mais específicas de poder soberano e poder disciplinar propostas por Foucault (2006a). Enquanto o modelo do primeiro é associado ao funcionamento da sociedade feudal, as formas vinculadas ao segundo se consolidam de modo amplo na sociedade ocidental nos séculos XVIII e XIX. Entendemos, aqui, o poder soberano a partir da noção de anterioridade fundadora: é preciso que haja um direito divino, uma conquista, uma vitória, um ato de submissão, um juramento de fidelidade que aponte sempre para trás, para algo que fundou originalmente tal relação. Essa anterioridade deve ser frequentemente reatualizada segundo um par de atributos rituais: gestos, sinais, hábitos, obrigações de cumprimento, sinais de respeito, insígnias, brasões, etc (FOUCAULT, 2006a, p. 53-54). Foucault sugere que as relações de soberania não devem ser compreendidas de acordo com um quadro unitário de classificação, ou seja, elas são frequentemente heterogêneas permitindo entender, por exemplo, o vínculo entre soberano e suserano, mas também as relações entre membros de uma família, de uma coletividade, dos habitantes de uma paróquia ou de uma região (FOUCAULT, 2006a, p. 54-55). O poder soberano apontaria para relações de diferenciação, mas não de classificação e hierarquia. Sendo as relações de soberania frequentemente deslocadas, o papel e o corpo do indivíduo sempre apareceriam de forma momentânea e descontínua. Foucault explica tal característica a partir da noção de Corpo do Rei, estudada pelo historiador Ernst H. Kantorowicz:

O rei, para assegurar sua soberania, deve ser um indivíduo com um corpo, mas esse corpo não pode parecer com singularidade somática do rei; quando o monarca desaparece, a monarquia tem de subsistir: este corpo do rei, que mantém juntas todas essas relações de soberania, não pode desaparecer com o indivíduo X ou Y que acaba de morrer (FOUCAULT, 2006a, p. 56-57).

Identificando no poder soberano a ausência de foco na individualidade corporal, Foucault diferencia-o do modelo disciplinar. O poder disciplinar é marcado por sua função individualizante, operando no corpo dos indivíduos, nos seus gestos, comportamentos e hábitos, utilizando comumente de técnicas de individualização, exercício e treinamento corporal garantidas por procedimentos de vigilância, controle e punição (FOUCAULT, 2006a, p.50). Foucault ilustra a noção de poder disciplinar por meio da disciplina militar emergente no século XVII, que se expande posteriormente em instituições de períodos históricos posteriores, como o exército, centros de aprendizagem e instituições psiquiátricas. Se até o início do século XVII o exército era constituído por um grupo de indivíduos recrutado conforme a necessidade de uma demanda, sujeitos que se mantinham por um tempo finito e eram recompensados por alimentos advindos do saque e ocupações dos lugares que se encontravam na guerra, é apenas a partir desse período histórico que emerge um sistema no exército caracterizado pela ocupação integral do tempo dos indivíduos, tanto no período de guerra quanto de paz. Vemos aqui se consolidar a noção de singularidade somática ou função-sujeito: “o corpo, seus gestos, seu lugar, suas mudanças, sua força, seu tempo de vida, seus discursos, é um tudo isso que vem se aplicar e se exercer a função-sujeito do poder disciplinar” (FOUCAULT, 2006a, p. 69). Podemos observar o uso de procedimentos de vigilância associados à escrita como mecanismo principal para realizar tal função, resultando no caráter panóptico. Ambos os atributos são ilustrados por Foucault através de um estudo do regulamento da escola profissional de desenho e tapeçaria dos Gobelins, datado de 1737 (FOUCAULT, 2006a, p. 62): verifica-se uma divisão de alunos por faixa etária e para cada idade exige-se um determinado tipo de trabalho que deve ser realizado a partir da presença de professores que vigiam e anotam o comportamento e o zelo de cada estudante. Tal rede de anotações, que esquematiza e codifica as condutas e ações, é transmitido então ao próprio diretor da manufatura de Gobelins, que vai, por fim, avaliar a aptidão ou inaptidão ao trabalho. A notação, por um lado, registra o que ocorre no contexto e segura um princípio de *onivisibilidade*, por outro, transmite a informação ao longo da escala hierárquica, tornando-a acessível sempre quando necessário.

Foucault identifica também uma tendência de classificação e esquematização dos indivíduos: a escola, o exército e a disciplina policial posicionam os sujeitos em lugares específicos e hierarquizados, sendo que as propriedades formais implicadas nessa codificação permitirão ao indivíduo passar de um nível ao outro (FOUCAULT, 2006a, p. 66). Tal tendência é compreendida por Castro pelo conceito de norma que sugere a repartição, classificação e diferenciação dos indivíduos nas instituições disciplinares. O autor sintetiza os atributos do poder disciplinar nos seguintes termos: 1) é uma arte da distribuição dos indivíduos no espaço; 2) não se exerce seu controle sobre os resultados, mas sobre os procedimentos; 3) implica uma vigilância constante sobre os indivíduos, e 4) supõe um registro permanente de dados (CASTRO, 2009, p. 331). O poder disciplinar também não ocorreria exclusivamente por meio de um processo externo ao indivíduo. Uma característica determinante é seu viés positivo, ou seja, a aplicação voluntária do sujeito sobre si mesmo: “O poder disciplinar olha para o futuro, para o momento em que a coisa funcionará sozinha e em que a vigilância poderá não ser mais que virtual, em que a disciplina, (...), tornar-se-á um hábito” (FOUCAULT, 2006a, p. 59).

Podemos traçar alguns paralelos entre as noções de poder soberano e poder disciplinar e a emergência de uma determinada normatividade performática estudada na primeira parte deste artigo. A emergência da figura do compositor como sujeito responsável por determinar os parâmetros de performance por meio de uma notação musical que visa, sobretudo, a dimensão individual dos instrumentistas, seus gestos, ações e condutas, coincide com o desaparecimento gradual da figura do virtuose (performer/improvisador). A supressão da improvisação na música de concerto ocidental, conforme estudada por Moore (1992), sugere o estabelecimento de um papel de performer não mais como atividade provisória, como um sujeito que também poderia atuar em diferentes ofícios da prática musical, mas sim como ocupação integral de seu corpo, de seu tempo e de seu modo de visibilidade no espaço de produção musical. Nos dois modos de avaliação performática estudados por Goehr (1995), podemos identificar o estabelecimento da função-sujeito por meio da gradual transição da figura de um único indivíduo compositor/performer para uma sólida divisão de trabalho que demanda a presença de dois sujeitos distintos no processo: um responsável pela criação da música e outro pela sua execução. Vemos aqui o estabelecimento de uma diferenciação e hierarquização que coincide com o conceito de norma (CASTRO, 2009, p. 331): uma regra que estabelece para cada

indivíduo a operação a ser realizada. O projeto composicional pode ser assim entendido como instância normatizadora da performance, um mecanismo de poder caracterizado pelo controle sobre os comportamentos e gestos dos indivíduos (FOUCAULT, 2006a, p. 50-51), tendo como alvo central a figura do intérprete. As fotografias de Joachim analisadas por Leistra-Jones (2013) apontam a presença de gestos específicos do instrumentista que reproduzem a lógica do exercício e do adestramento corporal típico da disciplina militar (FOUCAULT, 2006a, p. 60). Já a emergência das orquestras dos séculos XVIII e XIX manifestam atributos do panóptico de Bentham: a presença de um indivíduo (maestro) que observa o comportamento dos instrumentistas a partir de uma determinada posição de visualidade em um ponto de um semicírculo, controlando seus movimentos por meio de um código externo (texto musical) que prescreve de forma detalhada quais ações devem ser realizadas naquele contexto. Podemos identificar na emergência dos conservatórios a partir do século XIX um sistema de ensino próximo ao que Foucault localiza na escola de Gobelins: a substituição do vínculo entre mestres e discípulos por um sistema de ensino coletivo pautado em métodos escritos que orientavam de modo amplo a ação e a avaliação das performances dos estudantes. Por fim, as características apontadas por Dreyfus (2020) sobre o conceito de interpretação, se aproximam da anterioridade fundadora ligada ao poder soberano: as ações, gestos e condutas dos performers, embora enfaticamente controladas por uma notação, seriam justificadas por noções de tradição, lealdade e soberania. Os músicos mais velhos, maestros e professores, assumem a função de autoridade no processo, informando aos estudantes quais seriam as intenções composicionais que deveriam orientar as decisões de performance, sendo que qualquer desvio dos ‘propósitos do compositor’ poderia ser compreendido como ruptura de lealdade e fidelidade à obra.

3.2 Procedimentos de controle do discurso: sociedade de discurso, autor e comentário

Enquanto as noções de poder disciplinar e poder soberano nos possibilitam compreender as relações de poder próprias de uma determinada norma performática, os procedimentos de controle descritos por Foucault servem como mecanismo analítico para investigarmos o impacto, na prática, do circuito compositor-obra-intérprete e da própria atualização da noção de obra musical. Esses procedimentos têm a função de conter o caos e a imprevisibilidade do discurso, “conjurar seus

poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 9) – dão forma ao desejo por uma linguagem unívoca e consensual como espelho de um mundo objetivo sólido e simples. Eles são divididos por Foucault em 3 categorias: exclusão, ordenação e sujeição, cada uma delas com suas próprias subcategorias.

Procedimentos de sujeição são aqueles que selecionam os sujeitos que falam. Eles rarefazem a rede de discursos, delimitando quem pode participar dela através da determinação de suas condições de funcionamento. Estabelecem quem pode dizer o que e quando, ou pelo menos quem deve ser levado em consideração quando o faz. Alguns discursos são abertos a quase todos, enquanto outros são vetados exceto para um conjunto restrito de indivíduos. Os mais bem posicionados podem ter acesso a uma ampla gama de discursos, um peso muito grande sobre um discurso específico ou ambos. Esses procedimentos são divididos em quatro subcategorias: rituais da palavra, grupos doutrinários, sociedades do discurso e apropriações sociais, das quais as duas últimas são importantes para este trabalho.

Os instrumentos que permitem aos membros de uma sociedade o acesso ao discurso são compreendidos pelas apropriações sociais, que carregam em si as marcas das divisões dessa sociedade e seus conflitos. Para nós, no campo da música, os exemplos típicos desses instrumentos têm sido o conservatório, o concerto e, mais recentemente, a universidade, a indústria do disco e os meios de comunicação em massa. Nesses espaços coletivos, de acordo com a repartição dos papéis, das tarefas e dos poderes a eles associados, surgem escolas de pensamento – às vezes mais de uma no mesmo espaço, alimentando os conflitos que são constituintes de suas identidades. No contexto desses espaços, as sociedades de discurso restringem a circulação dos discursos, mantendo os privilégios de seus detentores através de regras estritas de distribuição. Mesmo que sociedades de discurso explicitamente constituídas não sejam mais comuns, vários de seus mecanismos de preservação da separação e não permutabilidade de papéis entre palavra e escuta continuam em uso na forma mais difusa de “sociedade de discurso” representada pelo mercado editorial, pelo livro, e pela personagem do escritor ou sujeito criativo. Essa personagem, facilmente associável à figura do compositor, aponta constantemente para a presença em seu discurso de uma escritura e de uma criatividade que marcam a sua dissimetria com relação a qualquer outra prática discursiva.

Há também um conjunto de procedimentos de controle que são internos aos discursos, e funcionam no plano de sua classificação, ordenação e distribuição. Eles aparecem como uma forma de os próprios discursos submeterem sua dimensão de acaso e de acontecimento. Esses procedimentos são relacionados a um jogo de identidade: o comentário pela repetição do mesmo; o autor na forma da individualidade e do eu; a disciplina através da reatualização permanente de regras.

Por disciplina, aqui, não se deve entender o conceito elaborado por Foucault no empreendimento genealógico em que faz a crítica das relações de poder durante os anos 1970, ou seja, não se refere à concepção de poder disciplinar abordada anteriormente. Ao invés disso, trata-se de um campo que reúne objetos, conceitos e técnicas, um horizonte teórico, uma certa relação entre verdadeiro e falso, num princípio que permite construir novas proposições de acordo com regras estritas. Não apenas construí-las, mas construí-las indefinidamente sem que seu sentido e sua validade dependam necessariamente de quem está na origem desse campo. Um paralelo pode ser traçado entre esse procedimento e a noção de disciplina artística ou o gênero musical. Se a disciplina se constitui como um sistema anônimo de produção e controle de discursos, o autor, por outro lado, é entendido não como indivíduo que produz o discurso, mas como uma ferramenta de agrupamento de discursos sob uma etiqueta identificada, no mais das vezes, ao nome de uma pessoa. Isso não significa que não existe o indivíduo que inventa coisas, nem que ele não possa clamar para si a posição de autor. Significa apenas que o autor que atribuímos a um conjunto de discursos não corresponde àquele indivíduo, nem à posição de autor que ele porventura tenha reivindicado. Além disso, nem todos os discursos possuem autor. Essa distinção é dada apenas àqueles que, por alguma razão, precisam ser separados dos discursos cotidianos, como é o caso do escritor ou do compositor. A categoria do comentário diz respeito aos procedimentos que permitem que alguém pronuncie um novo discurso dissimulado na forma da repetição de um discurso antigo, enquanto se apropria da autoridade conferida por esse discurso de impacto e reputação já consolidados. Parte-se de uma assimetria dos discursos no que diz respeito à sua importância e sua riqueza em possibilidades de interpretação. Assimetria que separa os discursos em duas posições: aqueles de origem, considerados fundamentais, originais ou criadores, e aqueles que, em sua formulação, se dão a ler pela lógica da repetição e do mesmo: “um comentário que não será outra coisa senão a reaparição, palavra por palavra (...), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe” (FOUCAULT, 2014, p. 22). Embora a diferença entre criação e repetição não seja estrita, a lógica do

comentário indica um discurso inicial que permanece acima do discurso secundário, uma vez que o último depende que o primeiro seja novamente articulado para projetar sobre ele os sentidos que se acredita que ele deve ter (sempre os teve ocultos) e que se pode resgatar no novo discurso. O comentário, portanto, possui duas funções. Por um lado, permite a formulação de novos discursos: “o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reutilizável (...), tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar” (FOUCAULT, 2014, p. 23). Por outro lado, seu papel também é reforçar o primeiro enunciado: “O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado” (FOUCAULT, 2014, p. 24). Aqui não há a necessidade de traçar paralelos com a arte dado que o jogo de referências e as relações de filiação se estabelecem praticamente sem alteração.

Se os procedimentos de ordenação operam internamente, com os discursos fazendo seu próprio controle, os procedimentos de exclusão atuam externamente na zona de contato do discurso com o desejo e o poder. O papel do discurso nessa ligação não é apenas o de veículo de manifestação, mas também de objeto desse desejo e desse poder (FOUCAULT, 2014, p. 10). Nessa luta, os procedimentos tomam a forma de um conjunto complexo de interdições que não cessam de se reforçar, se compensar e se modificar, no cenário sempre móvel da palavra proibida. Os exemplos dados por Foucault são o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado do sujeito que fala, que correspondem, em arte, ao recorte que define respectivamente quais são as experiências para as quais se pode convidar as pessoas, em que condições pode-se fazer esse convite, e quem tem o direito de fazê-lo. Eles tomam também a forma de uma separação que rejeita e limita a circulação tanto das formas de discurso que não são consideradas válidas quanto dos falantes que as proferem, e correspondem, a partir do século XIX, à exclusão do arbítrio e do desejo (FOUCAULT, 2017, p. 508). Os discursos e os indivíduos marcados por essa segregação ocupam uma posição na qual não são sequer ouvidos, ou, quando o são, isso é feito através de todo um aparato de saber e uma rede de códigos e instituições que mantém seu estranhamento e seu potencial de distúrbio a uma distância segura. É o que se dá no caso das oposições verdadeiro/falso e razão/loucura, e se reflete no horror da arte que desafia a lógica do mesmo e em todas as ferramentas que usamos para mantê-la afastada, na melhor das hipóteses, nos campos neutralizadores do interesse, do estranho e do exótico.

4. Relações de poder e a atualização do vínculo compositor/intérprete no projeto de Assis-D’Errico

Apesar do desafio, elaborado por Assis e D’Errico, às estratégias e aos dispositivos de poder disciplinar, a atualização deliberada da noção de obra nos aparece como indício da manutenção dos procedimentos de controle do discurso típicos do eixo compositor-obra-intérprete. Verifica-se no texto dos autores o esforço pelo abandono de uma normatividade performática que prescreve os comportamentos, coordenada o corpo e a dimensão individual de ações e condutas dos intérpretes. Tais proposições sugerem, a princípio, um afastamento da noção de poder disciplinar. Simultaneamente, a manutenção da identidade do intérprete, independentemente de sua posição como sujeito protagonista na elaboração do discurso artístico e acadêmico, e sua consequente diferença em relação à posição do compositor, aponta ainda para a continuidade da distinção de funções e posições na rede das relações de poder. Se olharmos tais enunciados por meio da relação poder/saber, o uso permanente dessas identidades pode sugerir formas possíveis de delimitação, apropriação e exclusão que regulam o aparecimento dos discursos e sua relação com os sujeitos que falam.

Não localizamos, em *Varição 8*, uma divisão de funções semelhante àquela encontrada no conceito de interpretação, uma vez que não há mais a presença de uma composição que visa controlar, em dimensão individual, todos os gestos e ações e nem uma conduta performática pautada na ideia de fidelidade ao texto e às premissas composicionais. O argumento presente nos textos de Assis, e ilustrado na proposta de D’Errico, aponta um esforço por integrar as escolhas do performer no processo de elaboração de elementos gestuais, formais, técnicos ou sonoros. Tal esforço enfatiza ainda um nexos entre as escolhas do intérprete e a obra como dado fundamental na elaboração da prática analítica. Se antes a busca de um significado da obra demandaria uma associação imediata com a identidade dos compositores (seus dados biográficos, estilo composicional, contexto histórico/social), desta vez, a análise do fenômeno é desenvolvida a partir das escolhas do intérprete (suas decisões artísticas, rupturas com os códigos da tradição e idiosincrasias pessoais). Ao invés da transcendência de regras composicionais, algo buscado por compositores românticos, temos performers que sugerem uma problematização das normas e propõem modos originais e alternativos

de organizar notações e materiais. Trata-se de uma disputa pela posição de sujeito criativo ou escritor conforme implicada na lógica da sociedade do discurso:

A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas a existência de certa “sociedade do discurso”) (FOUCAULT, 2014, p. 38).

Nesta perspectiva, a noção de criação, agora vinculada à figura do performer, não deve ser encarada como instância positiva no entendimento do fenômeno artístico, mas sim como elemento integrante do jogo de recorte e rarefação (FOUCAULT, 2014, p. 49). Tal jogo pode ser identificado também na própria atualização da noção de obra proposta por Assis. Olhando o problema da obra do ponto de vista de uma ética da performance¹¹, a expansão do conceito é motivada por demandas específicas advindas dos projetos artísticos. Substitui-se assim a definição de obra como equivalente a um texto e a propõe como um campo material não definido *a priori* (ASSIS, 2018a, p. 62-63). No entanto, tal atualização não se trata, em primeiro lugar, de uma inclusão indeterminada dos indivíduos que falam, uma vez que as análises são estruturadas a partir das decisões e escolhas do intérprete/performer como eixo central na descrição do objeto artístico. Algo semelhante pode ser dito a respeito da *Variação 8* de D’Errico. Embora fundamentada em uma obra pré-existente, o foco analítico é pautado nos elementos específicos, propostos pela autora, que substituem as diretrizes de performance da notação original e focam na seleção dos materiais que compõem o novo projeto. A atualização da noção de obra, embora problematize uma visão centralizada no texto típica de abordagens analíticas anteriores, aponta ainda para a continuidade do entendimento do fenômeno como objeto resultante de um processo de criação relativo a alguém, um mecanismo que vincula o ato criativo à identidade de um sujeito. Se antes a obra musical estava vinculada a figura do compositor e centralizada nos elementos do projeto ligado a este nome, desta vez será o intérprete o sujeito responsável por decidir os materiais que a compõem. A crítica à ética da prática performática apontada por Assis, assim como o empenho por problematizar a imagem do intérprete como

¹¹ Remonta ao conceito-obra goehriano, enquanto mecanismo regulatório de padrões de comportamento (GOEHR, 1992, p. 285).

indivíduo que pauta sua conduta numa fidelidade às normas do projeto composicional, ilustra ainda a continuidade do jogo de rarefação manifesta na noção de individualidade/identidade enquanto eixo central da prática artística e analítica. Apresenta-se, assim, algo que não coincide nem com a indeterminação ao estilo das vanguardas históricas do século XX – abertura “deliberada” e “generosamente” oferecida por um compositor ao acaso ou a quem quer que procure interpretar, por execução ou por escuta, sua obra – nem com uma aceitação do caos e do perigo intrínsecos a todo esforço de comunicação, conforme descrito por Foucault.

É possível identificar também, nas características que marcam o projeto de Assis, o comentário como procedimento interno de controle. Tanto nos dados encontrados nas análises vinculadas a noção de intérprete emancipado, quanto na ética performática diretamente reguladas por conceitos como *Werktreue* e interpretação, o intérprete sempre opera no nível do comentário. As formulações analíticas e artísticas examinadas ao longo deste trabalho apontam sistematicamente um vínculo entre as escolhas dos instrumentistas e uma determinada obra anterior, ilustrando a assimetria e o desnível da posição dos discursos. Embora o projeto composicional original tenha sido reformulado em suas diretrizes performáticas gerais, os elementos presentes nesta formulação implicam uma conexão com o primeiro texto. Destaca-se também o fato de que as obras selecionadas para os projetos eram, em sua maioria, de autoria de compositores que possuíam uma determinada reputação na tradição da música de concerto.

O princípio do comentário também pode ser ilustrado de modo explícito no uso que Assis dá para o termo “experimental”. Ele enfatiza uma diferença entre a noção de experimental articulada em seu projeto artístico e aquela proposta pelos compositores da Escola de Nova Iorque. Essa diferença está pautada em uma única característica: seu objetivo não é propor novas obras musicais, mas performar, de uma maneira original e inédita, obras associadas a autoria de compositores relativamente definidos que podem, a partir de tal conceito, ser reconfiguradas por meio de elementos materiais escolhidos pelo intérprete. A diferença entre processo de criação no âmbito do compositor e do performer localizada nesse argumento também é presente no enunciado de D’Errico, quando ela sugere que sua prática não é voltada para a constituição de um novo repertório, mas para uma reformulação das obras musicais do passado. Notamos uma diferença das posições de poder e modos de legitimação que reproduzem, mais uma vez, a lógica do comentário: toda a proposta artística deve

apontar para uma ligação fundamental com um discurso anterior. Mesmo que o projeto de D'Errico modifique quase integralmente a peça original em termos gestuais e sonoros, seu funcionamento se dá a partir do vínculo estabelecido com um texto primeiro, no caso, a oitava variação que compõe o grupo de peças das *Variações Diabelli*. Independentemente quais sejam as escolhas dos intérpretes frente à proposta do compositor e de que maneira suas ações reformulam tal proposta, sua identidade só pode ser estabelecida na medida em que paire acima dela uma suposta obra, um texto e um discurso anteriores. A distinção entre o papel de compositor e intérprete equivale à diferença entre texto primeiro e texto segundo.

5. Reflexões finais

Se as noções de tradição e lealdade estão na base do funcionamento do poder soberano, o artista enfraquece esse vínculo de lealdade adotando uma distância calculada da tradição que o permite mais flexibilidade no manuseio do repertório. Se o código escrito e a arquitetura panóptica são mecanismos que permitem o funcionamento do poder disciplinar, ele busca a superação dessa forma de relação de poder ao abandonar parcialmente o comprometimento com o código escrito e a configuração de visualidade do espaço de concerto em uma dramatização do processo de construção da interpretação. Mas ainda é o repertório da tradição que lhe empresta sua autoridade, e esse repertório ainda é manipulado no plano do código legado pela tradição em um espaço de concerto por um sujeito criador. Os modos propostos por Assis e D'Errico para que o intérprete possa assumir o protagonismo no espaço de concerto e se dessensibilizar com relação ao código escrito não desmonta o jogo tradicional de papéis entre compositor, intérprete e ouvinte. Ele muda o equilíbrio de poder entre os dois primeiros ao transferir para o intérprete parte das prerrogativas do compositor sem mudar fundamentalmente a natureza desse papel, preservando os procedimentos de controle discursivos a ele associados. O intérprete apresentado por eles é, em última análise, um compositor chamado por outro nome. O desmonte desse jogo tradicional não pode ocorrer, em nosso entendimento, sem o abandono da noção de obra como espaço de identidade a ser preservado pelos processos criativos que sobre ela venham porventura a operar. Em outras palavras, não acreditamos ser possível romper com as relações de poder típicas de uma tradição ao mesmo tempo em que se preserva a autoridade que ela nos empresta.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Ghent: Orpheus Institute, 2018a.

_____. (Intérpretes: ME21 Collective). *Diabelli Machines8: after Ludwig van Beethoven's Diabelli Variations, op.120*. Ghent: Orpheus Institute, 2018b. 1 CD (63:03 min) e 1 DVD (87:00 min). Encarte em digital. Disponível em: <https://www.academia.edu/37373201/Diabelli_Machines_8_CD_and_DVD_>.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

CARDASSI, Luciane. Time and Place within a performer-composer collaboration. In: MENDES, Jean Joubert Freitas. NODA, Luciana (Org.). *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016, p. 76-100.

_____. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 1-19, 2020.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CLARKE, Eric Fillenz; DOFFMAN, Mark. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary music*. New York: Oxford University Press, 2017.

D'ERRICO, Lúcia. *Powers of Divergence: an experimental approach to music performance*. Ghent: Orpheus Institute, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DOMENICI, Catarina. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. *Journal of Musicological Research*, v.39, p. 1-26, 2020.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

_____. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. *O poder psiquiátrico*. Curso no Collège de France (1973-1974). São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. Poder-Saber. In: MOTTA, Manuel B. (Org). *Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. 2º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b, p. 223-240.

_____. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24º ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

- _____. *História da loucura na idade clássica*. 11° ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- _____. The Perfect Performance of Music and The Perfect Musical Performance. *New Formation: performance matters*, v. 27, p. 1-22, 1995.
- GOOLEY, Dana. The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century. In: GOOLEY, Dana; GIBBS, Christopher H. (ed.). *Franz Liszt and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 75-111.
- HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*. Cambridge, v. 61, n. 240, p. 28-39, 2007.
- LEISTRA-JONES, Karen. Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of *Werktreue* performance. *Journal of the American Musicological Society*, v. 66, n. 2, p. 397-436, 2013.
- MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: As interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 23, n. 1, p. 61-84, 1992.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2° ed. Cambridge University Press, 1981.
- PIOTROWSKA, Anna G. Expressing the Inexpressible: The Issue of Improvisation and the European Fascination with Gypsy Music in the 19th Century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 43, n. 2, p.325-341, 2012.
- PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge University Press, 1996.
- TAYLOR, Alan. ‘Collaboration’ in Contemporary Music: A Theoretical View. *Contemporary Music Review*, v. 35, p.1-17, 2017.
- WHITTALL, Arnold. Composer-performer collaborations in the long twentieth century. In: CLARKE, E. DOFFMAN, M. (Org). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary music*. New York: Oxford University Press, 2017, p.21-36.

SOBRE OS AUTORES

Daniel Gouvea Pizaia é licenciado em música pela Universidade Estadual de Londrina (2019) e mestre em musicologia pela Universidade Federal da Paraíba (2022) na linha de história, estética e fenomenologia da música. Atua como pesquisador no grupo de pesquisa interdisciplinar Arte, Informação e Sentido da Universidade Estadual de Londrina, onde estuda as relações de poder nos campos da análise musical e da performance por meio de elementos da análise crítica e arqueológica de matriz foucaultiana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8653-7890>. E-mail: danielgouveapizaia@gmail.com

Fábio Parra Furlanete possui graduação em Bacharelado em música, Habilitação em Composição e pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000) e doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Atualmente é professor assistente da Universidade Estadual de Londrina. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Improvisação e Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: composição musical, eletroacústica, improvisação, interface e representação. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6677-6755>. E-mail: ffurlanete@uel.br