

Correspondências a partir de uma performance: discursos difusos e díspares como possibilidade de dispositivo reflexivo e de identidade em música

COMUNICAÇÃO

Daniel Vieira

UFBA – zharbo@gmail.com

Diana Santiago

UFBA – dianasantiago.br@gmail.com

Any Raquel Carvalho

UFRGS – anyraque@cpovo.net

Resumo: Este trabalho propõe que a inserção de performances em cartas/correspondências como estrutura metodológica para a constituição como sujeitos de performance permite a compreensão de discursos efetivos acerca do processo envolvido. Ao utilizar e perceber tal dispositivo a reflexão amplia-se para as questões de identidade(s), quer do performer ativo ou do performer Outro nesse processo de interação.

Palavras-chave: Pesquisa em Práticas Interpretativas. Filosofia da performance musical. Constituição do sujeito. Identidade do performer.

Letters Parting From a Performance: Disparate and Diffuse Discourses as a Reflexive and Identity ‘Apparatus’ Possibility in music

Abstract: This work proposes that the inclusion of performances in letters/correspondences as a methodological framework for the constitution as subjects of performance allows the understanding of effective speeches about the involved process. The utilization and perception of this ‘apparatus’ the reflection on the process of performance extends to issues of identity(ies), either to the active performer or as the Other performer in the interaction process.

Keywords: Research in Performance. Philosophy of Musical Performance. Constitution of the Subject. Identity of the Performer.

1. Introdução

A experiência que relataremos foi realizada como parte do escopo metodológico de uma pesquisa que visava à constituição do sujeito participante. O principal foco daquela pesquisa tornou-se a ascense na performance musical atingida pelo sujeito, de maneira que a sua emancipação musical e o alcance de ‘virtudes’ foram desenvolvidos. Neste trabalho, estenderemos a discussão a respeito de como a troca de cartas/correspondências, como ferramenta auxiliadora no processo de performance, caracteriza um largo espaço para pesquisa e reflexão a respeito do ato realizado, qual seja, a identificação de dispositivos de performance, através dos discursos enunciados, bem como a identificação e constituição de identidades na prática musical.

Baseado no princípio de que a alteridade vem a ser condicionadora de saberes possíveis, além de atuar como formadora de uma tradição (LÉVINAS, 2000), sugerimos a um pianista, o sujeito realizador/participante da pesquisa mencionada, que levasse a efeito a criação de um grupo de interação virtual com outros pianistas cuja comunicação entre aqueles pares acontecesse por meio de cartas/e-mails. Essa atividade seria iniciada com o envio de uma performance gravada pelo nosso participante e junto a essa performance ele enviaria uma carta que contasse dele, das suas ideias e seus objetivos performáticos naquele momento de gravação. Assim, os demais integrantes do grupo seriam impelidos [voluntariamente] a emitir algum *feedback* a respeito da performance enviada, bem como fazer qualquer comentário a respeito, efetivando a interação. A partir dessa ‘concessão’ de comentários o sujeito/participante, preliminarmente, agiria sobre si, buscando acatar ou descartar as ideias contidas em cada comentário, de maneira a transformar a si através do olhar do Outro ou, pelo menos, a ampliar sua visão de mundo.

2. Cartas como instrumento de metodologia

Como escopo metodológico o procedimento sugerido foi simples. Contudo, o instrumento utilizado como meio para essa interação permite uma gama de preleções pertinentes, além de estabelecer um jogo de escrita de si que, como técnica, demanda a enunciação de discursos sobre si, favorecendo sobremaneira à constituição individual.

A correspondência constitui uma maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. Independentemente da categoria, escrever é se mostrar, é se expor, é fazer-se aparecer perto do outro. Disso, de acordo com Foucault (2010b), significa que ao mesmo tempo em que se lança um olhar sobre o destinatário, também se caracteriza uma maneira de se oferecer ao seu próprio olhar, por meio de o que lhe é dito sobre si mesmo. Desse modo, a correspondência permite, não somente ao agente, seu remetente, como também ao destinatário, um olhar de prática e de autoexame. Tal atividade promove um exercício de subjetivação¹ do discurso: *aquilo que o outro me disse de mim é meu* e – o seu discurso tornado verdadeiro – *atua na assimilação do meu eu próprio*, constituindo uma objetivação da alma: a sua subjetivação.

Não há dúvidas que as discussões criadas por meio dessas correspondências admitam um caráter subjetivo, ou pelo menos introspectivo, mas é preciso compreendê-las como uma abertura do outro sobre si, dele sobre ele próprio e de si sobre si mesmo – como narrativas de si. Se essa correspondência for travada com um grupo, então, a abrangência de

pontos de vista, de visões de mundo, pode ser caracterizada como interferências de ordem universal.

Atraindo tal procedimento à prática musical, se uma performance for submetida como correspondência a um Outro, invariavelmente, a escrita sobre essa performance denotará mais impressões que ações. De fato, nem sempre esse movimento de escrita ocorre naturalmente, ou sem relutância, por parte, principalmente, dos destinatários, mas quando ocorre, tal interferência é profundamente carregada de narrativas do outro para si, como um prolongamento do seu próprio olhar para consigo.

3. Uma experiência

Após a formação do Grupo de Correspondência, a primeira carta enviada² pelo realizador/participante foi de apresentação de si para o grupo. Além de, principalmente, instrumentalizar o envio de uma gravação com as quatro últimas peças de *A Prole do Bebê no. 2 – Os bichinhos* de Villa-Lobos, (*O boisinho de chumbo; O passarinho de pano; O ursozinho de algodão e O lobosinho de vidro*), o sujeito, nessa primeira missiva, procurou contextualizar a obra ali formada³ e justificar histórica, musical e artisticamente aquela performance apresentada. Sua escrita continha itens que procuravam desvelar algo de suas ideias e imagens a serem consideradas. A carta expressava sua perspectiva de que de alguma maneira aquelas peças caracterizam um gênero de música surrealista. Em seu caráter autobiográfico, sabendo, porém, parcialmente a quem se destinava, aquela carta incluía uma gama de questões a respeito da origem da possível natureza surrealista daquela obra e a respeito da essência do conteúdo daquela performance, que de acordo com o autor, procuravam exprimir algo de surreal em suas condições imaginativas, com justificações ontológicas, talvez, até, heideggerianas⁴. Transcrevemos dois trechos da carta citada, suas questões apresentadas:

Minha atual questão diz respeito à prática, propriamente dita. [...] Como se percebe, esse conteúdo dependerá muito de cada indivíduo subjetivamente, e principalmente do próprio contexto construído. Independentemente de projeções filosóficas a esse respeito, a questão real de como se caracterizaria um contexto vivo, não de imagens, talvez fosse válida. Então, o que seria uma sonoridade surrealista? Como realizar essa Prole no. 2 de maneira a fazê-la ser percebida como uma obra daquele gênero? (CARTA DO SUJEITO/REALIZADOR/PARTICIPANTE – Ver nota 2).

O convite:

Gostaria de ouvir, então, a respeito das suas impressões sobre essas minhas performances gravadas. Pontos positivos, acertos estéticos, passagens coerentes, entre outras coisas. Também gostaria de ouvir pontos que mereceriam maior reflexão, estudo e abordagem. Pontos em que sua concepção seja um pouco diversa da minha, questões de escolha de toque, fraseado, enfim, realizações pianísticas. Na

verdade, gostaria muito de que me falasse suas impressões gerais e específicas. E a partir daí, em breve, se for o caso, poderia enviar outro vídeo com uma nova performance a ser debatida, ou iniciarmos uma discussão a esse respeito (IDEM).

Aparentemente, a carta enviada, em sua lógica estrutural, em sua abertura simbólica, parecia muito objetiva. Evidentemente, permeando os limites entre a objetividade e a subjetividade, o sujeito, de maneira perspicaz, estabeleceu um discurso de contextualização sua, de si para si, de maneira a confirmar suas ideias a partir do discurso Outro da literatura mesclado a sua própria vivência. Suas afirmações contemplam a formatividade da performance que fora instrumentalizada como carta, possibilitando o fechamento do ciclo estabelecido como limítrofe a se constituir em elemento de subjetivação. O Outro afirmaria a si (a ele próprio, no caso) a abertura da sua própria consciência.

Entendendo que cada resposta recebida conformava um escrito autêntico, integral e que respondia àquela situação efetiva, de maneira a expressar expectativas, sentimentos e anseios, situaremos uma das cartas recebidas a fim de conformar nosso problema a ser discutido e expandido. Para essa comunicação argumentaremos a partir apenas da experiência com um correspondente.

O correspondente, de imediato, devolve uma das questões: “Tua ideia é representar aspectos surrealistas na música?” Logo em seguida, ele deixa de lado o lapso de objetividade e passa a contar da sua experiência:

Tu achas que a influencia do surrealismo é muito visível na prole 2 versus a prole 1? Eu toquei a prole 1 inteira com a [professora de piano]. Foi uma experiência bem engraçada, porque eu recém tinha voltado dos EUA depois de 8 anos (morei lá dos 8 aos 16) então eu tinha muito pouca ideia de como era o Brasil. A [professora de piano] me dava aula em inglês e eu lia as peças muito rápido, então ela podia trabalhar bastante coisa comigo. Gostei muito de ter aula com ela naquele período. Então: *A prole do bebê 1* foi meu primeiro contato com musica brasileira "erudita". É interessante porque geralmente quem aprende piano no Brasil acaba tocando *Cirandinhas* e Nazareth e Chiquinha Gonzaga, mas eu nunca passei por isso. Fui direto para um Villa-Lobos menos melódico, com menos referências folclóricas diretas como as *Cirandas* (e claro, a prole 2 tem menos ainda) (CARTA DO CORRESPONDENTE – Ver nota 2).

Segue com um pequeno relato de seu conhecimento acerca do repertório no ensino:

Dois alunos meus: um tocando o *Polichinelo*, o outro *O cravo [brigou com a rosa]* das *Cirandas* [...] A textura (inicial, pelo menos, do *Cravo*) [dessas peças] é parecida, mas o *Polichinelo* não começa logo de cara com um canto tosco, [essa peça] não se sustenta como repertório isolado (a não ser como bis...). Enfim... não sei por que divaguei tanto. Lembrei: a prole me lembra Debussy. A prole me lembra a *Chou-Chou* do *Children's Corner*. É uma brincadeira, e o surrealismo também era uma brincadeira, só que eram adultos (IDEM).

Finalizando, nesta demonstração, com a sua opinião a respeito da performance enviada na correspondência:

Eu ouvi *O boisinho de chumbo* uma vez agora, e refletindo sobre o que eu escrevi, talvez o que eu diria é que estava lindo e perfeito, mas faltou um pouco a beleza da tosquice (se tu olhas aquele curta do *Chien*⁵, é tudo meio tosco, mas tosco diferente do tosco de Beethoven. Tosco completamente coerente com tudo da época. Beethoven era tosco às vezes porque ele era alemão e rude ou sei lá por que [...] [T]em coisas absurdamente feias em Beethoven que parecem a única coisa certa do mundo[,] então[,] é lindo apesar de ser feio - o grande paradoxo de Beethoven, eu acho...) bom, Debussy não era tosco, e Villa-Lobos tinha muito Debussy. Sei lá... são bichinhos. Não pode ser sério. Tu tens que tocar pra *Chou-Chou*. Eu estou falando isso porque o *Boisinho* estava lindo, mas se for para falar alguma coisa, seria que falta o fator “Rubinstein” [...]. [...] (IDEM).

É evidente a difusão da narrativa no discurso desenvolvido pelo correspondente. Porém, antes de tecer qualquer comentário, ou de realizar qualquer análise acerca desse discurso, já é possível perceber que na correspondência a centralidade é muito mais em si como Outro, que na individualidade desse outro, pois o retorno ao que foi escrito parece transformar a própria narrativa em narrativa exterior. Isso não destrói o caráter espontâneo do escrito, pelo contrário, reforça a sua constituição como instrumento de afinidade, de maneira a aproximá-lo do tema em relevo garantindo a identidade individual na interação.

4. Possíveis dispositivos

Da experiência conduzida, a título de normatização, percebe-se a articulação entre pares e a partir das suas narrativas, mesmo que apresentadas parcialmente neste trabalho, mantem-se a integridade individual de cada um dos sujeitos interagentes, e disso inicia-se uma produção de saber, em detrimento à condição de poder. Tal possibilidade leva em consideração a integração desse saber que circunda o conhecimento ali inerente à qualificação de dispositivo, mesmo na conceituação foucaultiana. Falamos aqui, claramente, em dispositivo de performance [musical] – argumentaremos a seguir.

Dreyfus e Rabinow (1995) orientam a leitura desse conceito de Foucault como oriundo de “componentes díspares [que estabelecem] um conjunto de relações flexíveis [reunidas] em um único aparelho, de modo a isolar um problema específico” (p. 134). Em nosso caso e estudo, tal problema torna-se a própria performance musical.

A estratégia utilizada, ao submeter-se uma performance musical como correspondência, escrever-se de si para um grupo de correspondentes, receber diversas respostas, como diversos olhares reais de mundo, sobre uma única performance, conforma-se, efetivamente, como o primeiro dispositivo de performance. Nesse caso, a carta de

performance conta mais de si ao atrair-se conscientemente olhares heterogêneos e díspares, todos convergindo para a constituição de um sujeito.

Dessa maneira, um nexos entre disparidades é estabelecido, visto que o próprio dispositivo da performance atraiu para si o olhar de ambos os correspondentes, aqui exemplificados. Uma das conexões estabelecidas foi do elemento surrealista. O correspondente, ao devolver a questão sobre aspectos surrealistas na música e adiante, em sua carta, ao atrair a presença do “Un chien andalou”, vincula o seu próprio conhecimento àquele que o realizador/participante propunha como ideia e origem para ação reflexiva da performance apresentada, por exemplo. Outra ligação que se pode mencionar, talvez mais imanente, diz respeito às referências musicais: percebe-se a presença de Debussy, do *Children’s Corner*, de *O Polichinelo*, das *Cirandas*, entre outras obras afins. (Outros correspondentes mencionam outras performances, inclusive).

Entretanto, o elemento ativo na tarefa sugerida (a performance propriamente dita e uma carta de apresentação a essa performance) além de tratar-se de um elemento estratégico, como mencionado, configura-se, naturalmente, como um próprio dispositivo de performance ao atuar como princípio incitador e agregador de formatividade e reflexão para ambos (realizador/participante e correspondentes). A propósito, mesmo da disparidade e difusão dos discursos em suas abordagens sobre os conhecimentos transmitidos na carta – considerando a própria performance e a escrita inicial do participante/realizador remetente da correspondência – todos os correspondentes sempre se referiam à realização de tal performance de maneira reconhecível e respondiam de si aos elementos ali constitutivos.

Portanto, se o sujeito a constituir-se projetou a si seu olhar ao escrever como agente de performance musical de um grupo de obras em particular, e então, seus correspondentes passam a relatar suas experiências como conhecedores de outros aspectos elencáveis dessa performance, percebemos a disparidade constitutiva da natureza humana da interação realizada. Se um dos sujeitos buscava especificamente a sua subjetivação, esta obtida apenas sob o olhar do Outro, e entre esse Outro, obrigatoriamente, há a necessidade de que o seu próprio olhar esteja presente, o Outro a escrever-lhe sobre si passa a olhar para o seu próprio interior a encontrar afinidades e identidades com tal constituição.

Assim, o dispositivo de performance, constituído como elemento de uma correspondência, permanece como tal na medida em que tem lugar no processo de sobredeterminação funcional, isto é, ele atua como performance e também como estrutura da correspondência a que foi inserido. Isso é notado no discurso do correspondente aqui apresentado, por exemplo, quando ele menciona que a performance “‘estava linda’ mas faltou

um pouco da beleza da tosquite”. O correspondente, nesse caso, percebeu a performance musical como ato artístico livre, mas o vincula à carta ao esperar pelo elemento surrealista. Cada efeito oriundo de tal dispositivo duplo (ora como performance ora como carta) no objetivo primeiro da pesquisa a que se inseria – a ascense atingida – desejado ou não desejado, entrava em ressonância ou contradição com outros objetivos daquela pesquisa na medida em que o seu próprio sujeito o reajustava segundo o seu próprio interesse – isso já considerando o realizador/participante como sujeito constituído, conhecedor de sua identidade.

5. De reflexões e identidades – considerações finais

Neste relato trabalhamos com três aspectos básicos de pesquisa: o próprio saber, o poder de reflexão intelectual e a questão da subjetividade. Sua concorrência direciona a discussão ao conceito de dispositivos a partir das ideias do filósofo francês Michel Foucault. Foucault não discorreu especificamente sobre a performance musical, ou sequer conjecturou qualquer um dos seus conceitos, ideias ou hipóteses à prática musical tal qual problematizamos hoje. Porém, como músicos preocupados com a ação e prática musical, tomamos a liberdade de, a partir de seus escritos, conformar outras possibilidades de questionamentos próximas a nossa realidade, quer no âmbito acadêmico, como no âmbito artístico.

Da pesquisa relatada, da metodologia mencionada neste trabalho, permanecemos no âmbito teórico reafirmando que a disparidade entre os discursos proferidos acerca de uma única performance converteu-se em dispositivo de performance e esse conduziu efetivamente ao encontro de afinidades e de identidades. Desse modo, somos levados a questionar imediatamente: o que vem a ser um *performer* musical?

Esse tipo de reflexão, ou mesmo a percepção de tal condição, pode ser convertida em nível de processo a partir dos discursos que são proferidos sobre a performance, sobre o próprio *performer* e mesmo para o *performer*. Todavia, é pertinente considerar que uma ação anterior, de performance musical, deve ser levada a efeito para que uma ponderação dessa categoria seja realizada, correndo-se o risco de não haver natureza em tal elaboração. Assim, foi levada a efeito uma performance musical, e dessa performance foram proferidos vários discursos. Todos esses discursos refletiam algum aspecto dessa performance. Todos os discursos inovavam o olhar sobre uma performance. Todos os discursos falavam de si para uma única performance. Entretanto, quem foi o *performer* enunciador desses discursos todos? Se houveram afinidades em meio à subjetividade que o dispositivo permite, onde reside a humanidade ativa daqueles discursos? Onde está sua identidade?

Do material que nos serviu de instrumento, das cartas que pudemos analisar, da correspondência da qual decidimos expor parte do conteúdo neste trabalho, podemos perceber a subjetividade de cada interagente, como fato. Tal subjetividade não é metafísica, não é uma substância. É uma forma, conformada de uma performance musical, e essa forma não é idêntica a si mesma, nos diferentes processos a que é integrada. Do nosso sujeito/realizador/participante tal subjetividade foi elevada à categoria de subjetivação, isto é, trabalhava na busca por tornar-se objeto de si mesmo. Tal busca tendeu a colocar o Outro, aqueles correspondentes, em processo de dependência constituidora, associando cada um dos interagentes a uma identidade – a sua como *performer* das obras escolhidas. Essa identidade tornou-se uma a partir dos discursos interagentes que a ela foram dirigidos. A identidade em si constituiu-se assujeitando-se ao olhar daqueles Outros, pares, de maneira a conhecer posteriormente e mesmo previamente o que lhe era afim e o que lhe era identitário.

“Aprender a ver-se, a dizer-se, ou a julgar-se é aprender a fabricar o próprio duplo” (LARROSA, 1995, p. 80) e daí a identidade. Se cada um dos participantes aproximavam-se subjetivamente da performance disposta como correspondência e correspondiam a ela, então a escrita de si da performance (falamos aqui dos seus discursos de julgamento e apreciação, proferidos e enunciados) tornava-se a natureza de suas identidades, convertia-os, de igual maneira, em agentes de performance. Assim, as afinidades e identidades percebidas por meio do dispositivo de performance musical e analisadas a partir de seus discursos, díspares e difusos, mas ao mesmo tempo integrados, são convergentes à interação do próprio ato de performance.

Referências:

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 1, jan-jun, p. 16-24, 2000.
- DREYFUS, H., RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbos. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 35-86.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- VIEIRA, Daniel. Para o princípio do ‘cuidado de si’ na práxis musical do pesquisador: a filosofia de uma metodologia. *DAPesquisa – Revista do Centro de Artes da UDESC*, v. 9, p. 341-352, 2012.

Notas:

¹ Sobre o processo de subjetivação na prática musical, sugerimos ver: VIEIRA, 2012.

² Este material encontra-se disponível em: XXX.

³ A expressão refere-se à estética da formatividade. Ver: PAREYSON, 1997 e ABDO, 2000.

⁴ Fazemos menção à *A origem da obra de arte* de Heidegger (2010).

⁵ *Un chien andalou* (Um cão andaluz) é um filme surrealista lançado em 1928 na França e dirigido/escrito por Luis Buñuel e Salvador Dalí. É considerado o maior representante do cinema experimental surrealista, embora existam outros filmes do gênero. Foi realizado em 1928, época ainda do ápice das vanguardas européias, o filme nasceu de uma colaboração entre os seus autores.