
Performance musical na indeterminação: introdução a um modelo de construção performativa*

TATIANA DUMAS MACEDO**

Resumo

Um enfoque interessante para a análise da interpretação do texto musical contemporâneo é considerar, como Clarke (2006) apontou, a relação entre conteúdo e forma da representação notacional da música e sua realização musical pelo *performer*—a intenção deste—, no sentido de discutir como este intérprete desempenha seu papel ativo por meio de atos criativos. Tais atos são, como pretendo argumentar, estratégias, tomadas de decisão e ações que visam superar as lacunas de sentido que emergem na leitura do texto musical. Para incluir esta perspectiva na argumentação do presente estudo, começo examinando a notação musical como meio para a realização da ideia musical e, particularmente, a representação notacional no contexto da *indeterminação* em música. O estudo se completa com a discussão em torno da improvisação como condição da interpretação do texto musical contemporâneo.

Palavras-chave: música contemporânea, indeterminação musical, interpretação musical, cognição musical incorporada

Music performance in indeterminacy: introduction to a model of performative construction

Abstract

An exciting focus for the analysis of musical interpretation of contemporary music text is to consider, as Clarke (2006) pointed out, the relationship between content and form of the notational representation of music and its musical realization by the performer—the latter's intention—in the sense of discussing how these musicians perform their active role through creative acts. As I intend to argue, such acts are strategies, decision-making, and actions that aim to overcome the gaps in meaning that emerge in the reading of the musical text. To include this perspective in the argument of the present study, I begin by examining musical notation as a means for realizing the musical idea and, particularly, the notational representation in the context of indeterminacy in music. The study is completed with a discussion around improvisation as a condition for interpreting contemporary music text.

Keywords: contemporary music, musical indeterminacy, musical interpretation, embodied music cognition

* Ampliação de artigo publicado em Anais do SIMCAM14 (2019), intitulado *Indeterminação musical e gesto: processos criativos na construção da performance*.

** CMPC-PPGM/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
E-mail: tatianadumas@gmail.com

Notação como meio para a realização da ideia musical

Em cada etapa histórica de uma cultura, diferentes modos de representação da música determinaram um campo possível de articulações do sonoro, os tipos de materiais musicais e suas formas de organização. Determinados materiais são recusados quando não podem ser adequadamente representados ou organizados. Por outro lado, a incorporação de novos recursos ao sistema de representação abre portas inusitadas à experimentação criadora. (Barbosa, 2014, p. 4)

De acordo com Rogério Barbosa (2014), os modos de representação visam a uma espécie de tradução do sonoro em códigos simbólicos. Com isso, a notação musical e, conseqüentemente, a escrita do texto musical possibilitam organizações sonoras diferenciadas, estimulando novas práticas de criação musical. Barbosa (2004) acrescenta que a manipulação dos códigos simbólicos de representação permite a transformação sonora. Contudo, ele adverte para o fato de que a notação não é o único modo de representação musical. Há outros modos “utilizados nas tradições orais como sílabas, textos ou gestos” (Barbosa, 2014, p. 5).

A notação, conforme Jean-Yves Bosseur (2014, p. 8), constitui um amálgama de “prescrições simbólicas, numéricas, de estimulações gráficas e verbais”. Jorge Antunes (2004) esclarece que, com o intuito de se obter o evento sonoro desejado, os compositores se utilizam de notações, de sinais, de representações gráficas, que por vezes indicam: (a) a técnica, ou seja, ações que o intérprete deve realizar¹; (b) a causa, isto é, a origem do fenômeno sonoro²; e (c) o efeito, em outras palavras, representa o fenômeno sonoro a ser obtido.

A notação, então, pode aludir a aspectos e informações diferentes, implicando diversas funções, tais como:

orientar a execução do intérprete, fornecer um repertório de sinais dentro dos quais o compositor desenhará as ferramentas destinadas a comunicar o que é inicialmente apenas um projeto, conservar o que deve se impor como a estrutura da obra e permite assim analisar, classificar. (Bosseur, 2014, pp. 7-8)

Estas prescrições e estimulações gráficas—por vezes, mais objetivas, por vezes, mais alusivas—estão constantemente sendo atualizadas, com o objetivo de “transpor as ideias do compositor em sons”, segundo Varèse (1936, p. 93, como citado em Bosseur, 2014, p. 93). Esta atualização do repertório dos sinais é uma questão circular que se retroalimenta, pois gira em torno das demandas sonoras dos compositores, das suas intenções de serem mais precisamente ou não notadas/entendidas, do surgimento de novas técnicas composicionais, das possibilidades e dos avanços técnico-sonoros dos instrumentos e instrumentistas. Bosseur (2014, p. 93) esclarece que à medida que novas fontes sonoras vão sendo experimentadas e incorporadas ao repertório sonoro dos compositores, “extensões da notação se revelam indispensáveis”. Ou seja, sinais novos são criados conforme a demanda por novos fenômenos sonoros constitutivos dos fluxos musicais, que não se encontram associados a algum sinal gráfico pré-existente. Isto acaba

por demandar novas formas de decodificação. Por vezes, explicações literais são tratadas como suplementos necessários e acrescentadas à partitura, a fim de dar suporte ao processo de construção interpretativa (Antunes, 2004; Bosseur, 2014). Estas instruções são conhecidas como “bulas”, “modos de uso”, etc. e costumam ser encontradas em folhas à parte, com o objetivo de “orientar a execução dos novos símbolos e a coordenação das diversas partes, ou apenas detalhar a interpretação” (Del Pozzo, 2008, p. 90). Quando as instruções são colocadas na partitura em substituição a um símbolo notacional, são consideradas notas de ação ou partituras de texto (Del Pozzo, 2008).

Maria Helena Del Pozzo (2007) salienta que, diversas vezes, os compositores criam novos símbolos de notação e sua utilização não se torna um consenso entre os compositores, tornando-se, assim, uma espécie de marca pessoal. Isto proporciona a utilização de símbolos diferentes, representando um mesmo recurso sonoro³. De acordo com a autora, a notação do *cluster*, por exemplo, passou por várias etapas de criação e, uma vez fixada, não significa, necessariamente, que será realizada de uma única maneira, pois dependendo do contexto no qual está inserida pode ter associações diversas⁴. Outra questão a ser observada,

é que a presença de ‘bula’ ou a utilização de novos símbolos de notação não estão sempre associados a maior liberdade concedida ao intérprete. Por exemplo, o símbolo do *cluster* pode estar associado à execução de alturas determinadas (no caso de estarem especificados seus limites de altura) ou aproximadas (quando seus limites não estão especificados). (Del Pozzo, 2008, p. 90)

Jonathan Andrade e Miguel Antar (2015) salientam que cada forma de escrita musical, seja ela verbal, gráfica, simbólica, ideogramas, sugestões, dentre outras, contribui para a transmissão de algum tipo de informação musical. Del Pozzo (2007) constatou que, dentre os compositores contemporâneos estudados por ela, a utilização de cada símbolo pode ser diversa, assim como as características das tipologias notacionais, suas classificações e posicionamentos ideológicos.

Por exemplo, o posicionamento fonetista de Antunes, que privilegia o fenômeno desejado pelo compositor em detrimento do modo e técnica de execução, e a escrita de ação de Stockhausen, que privilegia as indicações para o intérprete produzir o som, em detrimento do fenômeno sonoro. Outras diferenças podem ser percebidas entre o posicionamento de Widmer e Stockhausen em relação à dimensão horizontal e vertical da notação: Widmer relata que as experiências com grafia musical, que resultaram na elaboração de uma listagem dos símbolos mais importantes, partiram da dimensão vertical para altura e da horizontal para a duração; Stockhausen (1973, p. 98), por outro lado, considera a relação vertical/altura e horizontal/duração uma “relação esclerosada pelas convenções e difícil de destruir”. (Del Pozzo, 2007, p. 185)

A fim de proporcionar um panorama dos tipos de classificação da notação encontrados por ela, a autora elaborou um quadro comparativo em que são apresentadas diversas expressões utilizadas para uma mesma classificação da notação. Neste quadro, são encontradas, então,

classificações similares, mas com terminologias diferentes. Por exemplo, o que Karkoschka chama de *Notação Exata*, Pergamo

denomina *Notação Tradicional ou Ortocrônica* e, Zampronha, *Notação Tipo 5 – Métrica e Discreta*. As tipologias mais citadas por um número maior de autores são: a *Notação Gráfica* (também denominada *Partituras Gráficas*, *Notação Implícita* ou *Gráficos Musicais*) e as *Partituras de Texto* (também chamada de *Notação de Ação*, *Escrita de Ação* ou *Partitura Verbal*). Por outro lado, algumas tipologias não apresentam similaridade com nenhuma outra, como é o caso de *Notação Polivalente* de Pergamo e *Indicação de Jogo* de Stockhausen. (Del Posso, 2008, p. 8)⁵

Outra questão que se mostra relevante na notação musical é a diagramação da partitura musical, a aparência visual/espacial da representação gráfica musical. Há, de certo modo, uma convergência entre os fenômenos sonoros e a sua representação espacial na partitura.

A impressão da partitura musical, mesmo quando a notação se atém aos sinais convencionais, supõe uma organização no espaço que repousa sobre regras de equilíbrio visual muito precisas suscetíveis de favorecer uma leitura tão clara quanto possível. (Bosseur, 2014, p. 91)

Barbosa (2014) acrescenta que, na Idade Média europeia, a notação neumática representava o movimento melódico por meio de curvas padronizadas—os *neumas*—no espaço gráfico, com o intuito de “representar o movimento de células melódicas e auxiliar a memorização das melodias” (Barbosa, 2014, p. 3). O autor salienta que com o desenvolvimento da notação e o advento da impressão, houve a perda de uma gama de inflexões. Algumas metáforas espaciais, tais como: grave/baixo e agudo/alto, se mantiveram, mas a representação espacial passou a ser direcionada apenas “por um sistema de coordenadas (pauta e claves)” (Barbosa, 2014, p. 3).

Compositores podem se utilizar em maior ou menor grau de uma espécie de “atração psicológica da notação” e do impacto que ela exerce na interpretação para expor e suscitar seus ideários sonoros (Bosseur, 2014, p. 8). As notações-imagens de obras do século XIV encontradas no *Codex de Chantilly*⁶ (Exemplo 1) são um exemplo disto. Cabe, pois, mencionar que várias formas de notação contemporânea (Exemplo 2) revelam correspondências com as das músicas da Idade Média e do começo da Renascença.

Apesar de nenhum processo notacional poder pretender e/ou assegurar o controle absoluto sobre o entendimento ou a realização da obra, quanto mais a técnica notacional envolve elementos visuais, quanto mais minuciosa se apresenta a representação escrita da música, mais revela a tentativa do compositor de afirmar/ratificar seu desejo composicional e autoral de minimizar a margem de variabilidade da interpretação do *performer*. Em contrapartida, quanto mais desprovida de detalhes, e, mais ainda, de sinais gráficos, que fazem referência à simbologia musical tradicional, mais “liberdade” interpretativa é dada, assim como, mais responsabilidade compositiva—o compromisso de preenchimento das lacunas do texto—é demandada do intérprete.

As tradições interpretativas desempenham um papel relevante, ao longo da história da música, para a manutenção e interpretação de um

Exemplo 1

Canção de amor *Belle, bonne, sage*, e cânone perpétuo *Tout par compas suy composé*, ambos de Baude Cordier e encontradas no *Codex de Chantilly*.

**Exemplo 2**

Makrokosmos vol II - 8. A Prophecy of Nostradamus de George Crumb (Edition Peters).

83

8. A Prophecy of Nostradamus
[SYMBOL]
[Aries]

[HW. 7]

estilo. Cada compositor, conforme Barbosa (2014, p. 8), “desenvolve caminhos próprios na realização do processo composicional; cada peça apresenta suas singularidades que requerem um percurso mais ou menos diferenciado de composição”. Todavia, há processos criativos que se

tornam espécies de “modelos”—de “conjunto de traços expressivos de um certo material que se abstraem enquanto estrutura” (Barbosa, 2014, p. 6)—que, apesar de sua singularidade, são recorrentes, passando a constituir um “corpus de conhecimento coletivo e que retornam com frequência em diferentes autores de um mesmo contexto cultural” (Barbosa, 2014, p. 8). Segundo o autor, estes “modelos” são justamente conjuntos de princípios que se transmitem nas tradições. Entretanto, com o intuito de dirimir dúvidas interpretativas, a notação foi se tornando o mais precisa quanto possível. A partir do século XX e, principalmente, a partir do final dos anos 1950, devido às rupturas de tendências de pensamento estético, dois polos se instauraram: (a) caracterizado por uma notação carregada de símbolos gráficos, visando maior eficácia da realização sonora da obra—que, por vezes, se tornavam impossíveis de execução precisa—; e (b) preconizado pela constituição da notação como um “catalisador para o conjunto musical”, ou seja, sem intencional fornecer instruções detalhadas para a realização da obra (Bosseur, 2014, p. 114).

A ruptura das tendências de pensamento estético que caracterizam a segunda metade do século XX se encontrou bem evidenciada nos princípios de notação individualmente escolhidos pelos compositores. Jamais a lacuna entre os dois sistemas apareceu tão larga, desde as partituras mais precisas que jamais tenham existido, até as mais flexíveis, que se reduzem às vezes em cenários de ações e reações sonoras mais generosas. (Bosseur, 2014, p. 102)

Neste último polo, encontram-se ausentes quaisquer referências à simbologia musical tradicional, como explicitado anteriormente. As partituras seriam situadas na categoria das notações gráficas⁷, em que são utilizados códigos gráficos que não se assemelham aos sinais usuais.

Não é mais cada som que se encontra fixado de maneira pontual, mas um fenômeno acústico sugerido de maneira global, e associado a uma imagem gráfica tão clara quanto possível. A representação visual toma então o passo sobre o caráter simbólico das notações tradicionais e tornam-se um tipo de imagem-som; uma correspondência análoga simples associa horizontalmente a duração no espaço da página e referências indicadas em segundos, ao passo que o eixo vertical concretiza o empilhamento dos registros de altura, do grave ao agudo. (Bosseur, 2014, p. 108)

Bosseur (2014) elucida que alguns compositores intentam, com o uso de partituras com notações gráficas, diminuir as restrições impostas pela simbologia tradicional. Deste modo, ao desconsiderar a escrita como uma referência absoluta, o intérprete seria incitado a questionar, a fazer escolhas, a definir os materiais musicais que “associará ao processo proposto”, a se concentrar na produção sonora e não mais na decifração dos sinais (Bosseur, 2014, p. 119). No entanto, diante deste pensamento, emerge um questionamento: será que os intérpretes, perante um repertório que possui uma tradição interpretativa consagrada, não questionam, não fazem escolhas, não se concentram na produção sonora? Cabe lembrar que a partitura, conforme Clarke (2002, 2006), é um projeto para uma performance e só faz sentido quando inserida em um contexto cultural. Logo, escolhas, questionamentos, conhecimentos estilísticos e técnicos, acuida-

de auditiva são inerentes à prática interpretativa. A questão abarcada aqui pelo autor está relacionada com uma mudança de atitude do intérprete diante da obra musical, que engloba a incorporação de uma nova compreensão e atribuição da prática musical.

A notação musical ocidental representa uma sobreposição de informações mais ou menos explícitas, e, dependendo do período histórico-cultural ao qual está inserida, suscita uma abordagem mais ou menos sistematizada. A utilização da notação gráfica como suporte, conforme Andrade e Antar (2005), fomenta enunciações sonoras, ao induzir direcionamentos para o fluxo sonoro, e produz possibilidades performáticas diversas, tais como: o uso de uma linguagem visual subjetiva e de indicações de ações de movimentações para os *performers*, no palco e fora dele. Os autores apontam ainda que, por meio da leitura subjetiva dos gráficos, a notação gráfica promove interpretações diversas, inclusive no que tange “a conceitos como altura, timbre, duração e textura, antes presas a determinadas convenções musicais históricas” (Andrade & Antar, 2015, p. 3). Estas diversas possibilidades de interpretação aliadas à individualidade de ideias e intenções musicais de cada intérprete seriam, de acordo com Palmer (1997), os motivos do fato de uma mesma partitura poder ser interpretada diferentemente por diversos *performers* ou por um mesmo *performer* em ocasiões diferentes. Isto permite ao *performer* uma considerável liberdade de decisão de como interpretar o conteúdo musical”⁸ (Palmer, 1997, pp. 118-119).

A notação, portanto, é algo a ser explorado e, dependendo do que é proposto e do envolvimento do intérprete, descobertas podem ser realizadas (Clarke, 2006). Desvendar, então, o que a notação parece descrever / prescrever, demanda empenho por parte do intérprete. Aline Pereira (2005) atenta para o fato de que as possibilidades de interpretação do grafismo aumentam conforme a vivência, a experiência e, conseqüentemente, o repertório adquirido pelo intérprete.

O papel do intérprete na performance não é reproduzir a partitura, ou o som que a partitura parece especificar. Ao invés disso, é uma questão de desvelar a música a cada vez que você a toca, interpretando-a, tanto quanto possível, a partir dos princípios iniciais, toda vez, reagindo e trabalhando com o que a notação na página provoca. Dito de outra forma, a partitura estimula a performance; inicia um processo de interação entre intérprete, página e instrumento, com a página atuando como uma espécie de substituto do compositor. Isto é um processo que só termina quando o som se dissipa—e isso vai acontecer cada vez que a música for executada⁹. (Clarke, 2006, p. 44)

Bosseur (2014) acrescenta ainda que outro “benefício deste tipo de partitura” seria o de permitir que músicos, tanto amadores quanto profissionais, sejam capazes de construir interpretações dependendo de suas possibilidades técnicas. Earle Brown, segundo Bosseur (2014, p. 115), propõe, então, não uma interpretação da obra ou uma “composição executada”, mas, sim, uma “execução composta”. Uma obra musical, portanto, pode ser entendida como um tipo particular de ambiente que, de acordo com Clarke (1999, 2002), oferece espaço para diversas

oportunidades/abordagens de atuação respeitando determinados limites, sejam eles impostos por convenções interpretativas ou por possibilidades técnico-interpretativas.

A prática notacional no contexto da indeterminação musical

A escrita musical, a partitura, não é a obra em si e não revive uma obra musical, ela fornece pontos de referência para que isto se dê. Além disso, dependendo do contexto histórico, os recursos notacionais e as convenções interpretativas podem suscitar conotações diversas. Sobre a forma, Roman Ingarden (1998 [1960]) propôs que a estrutura da obra de arte, em geral, possui várias camadas heterogêneas, como uma polifonia formada por distintos estratos que se relacionam em mútua dependência. Trata-se, pois, de “uma estrutura orgânica cuja unidade é fundada na singularidade de cada estrato”¹⁰ e nas suas inter-relações (Ingarden, 1998 [1960], p. 51). Apesar de ser uma sucessão de momentos, a obra musical existe em todas as partes, simultaneamente, manifestando-se como uma totalidade a cada momento. Cabe ressaltar que, para Ingarden, a *concretização* da obra dá-se na “execução” do texto, que terá suas lacunas, ou seja, seus “pontos de indeterminação”, deixados inevitavelmente pelo autor, preenchidos pelo intérprete.

86

Como dito anteriormente, em qualquer obra musical, de qualquer período histórico, há uma ambiguidade interpretativa, uma abertura que possibilita execuções diversas, visto que cada performance será realizada sob uma perspectiva original, sem que isso ocasione alteração das propriedades estruturais que definem a obra musical. A diferença reside no fato de que enquanto a partitura tradicional apresenta um grau elevado de determinação, de invariância, que contempla o hábito—os costumes de uma determinada tradição interpretativa—, a música indeterminada apresenta-se como um processo com baixos índices de estratégias de invariância. Os resultados desejados deste processo são inesperados, advindos de interpretações múltiplas, de uma germinação contínua de relações internas em níveis diversos de intensidade, de acordo com a perspectiva, a preferência e as possibilidades técnico-interpretativas do executante (Eco, 2012[1962]; Costa, 2016).

No repertório da chamada “música contemporânea”—cujas expressões fundadoras, podemos admitir, se revelaram em produções de meados do século passado—e, particularmente, na música contemporânea com elevados índices de indeterminação, o compositor aborda ideais sonoros não usuais. E os elementos caracterizadores deste repertório são muitas vezes gestuais e/ou visam a efeitos sonoros particulares e inusitados. O compositor então necessita criar estratégias notacionais específicas, a fim de explicitar seu ideário sonoro não abarcado pela tradição.

Contudo, não se deve entender qualquer estratégia de notação não convencional como uma característica de abertura, de indeterminação, pois esta nova proposta notacional não necessariamente permite que o

intérprete atue no processo de definição dos objetos musicais, na maneira como se relacionam ou se transformam no decorrer da composição e de seu resultado sonoro. A partitura gráfica é, portanto, mais do que uma ruptura com os símbolos tradicionais, é um meio pelo qual alguns compositores expressam intenções sonoras ainda não consagradas. Porém, devemos admitir que, ao empregar recursos notacionais inovadores, o compositor contribui sobremaneira com a ampliação das práticas de indeterminação na composição-performance musical (Cope, 1984; Costa, 2016). A prática notacional é renovada a fim de se tornar capaz de comunicar novos conceitos musicais não incluídos na tradição formalizada, e isto envolve tanto a performance de obras não baseadas na participação mais formalmente composicional do *performer* quanto as obras concebidas com a ideia de indeterminação.

Mas o que é indeterminação em música?

As pesquisas sobre indeterminação semântica têm sido relevantes em vários campos dos estudos da linguagem e envolvem ambiguidade, vagueza e polissemia. Da mesma forma, em música, o entendimento e a utilização da indeterminação, em variados índices, têm se mostrado cada vez mais significantes. Entretanto, a conceituação de termos como *indeterminação*, *acaso* e *improvisação* não são unânimes e, por vezes, acabam sendo empregados por diversos autores com aplicações colidentes em contextos variados, implicando classificações e procedimentos distintos.

A “indeterminação” envolve o desconhecimento sobre o resultado de uma ação com respeito à composição, à performance ou ambos (Cope, 1984). De acordo com Cope (1984) e Del Pozzo (2007), o termo foi utilizado, inicialmente, pelo compositor John Cage, no *Curso de Verão de Darmstadt*, em sua conferência *Indeterminacy*¹¹, no ano de 1958. Embora a indeterminação não seja um fato novo, as técnicas de indeterminação, empregadas a partir da segunda metade do século XX, têm implicações filosóficas.

Não a obra-definição, mas, o mundo de relações de que esta se origina. Não a obra-resultado, mas, o processo que preside sua formação. Não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende. Esse é um dos discursos fundamentais do discurso aberto, que é típico da arte e da arte de vanguarda em particular. (Eco, 2012 [1962], p. 10)

Eco (2012 [1962]) esclarece que a *abertura* está na base do ato perceptivo, caracterizando cada momento da experiência cognoscitiva. O modelo de uma “obra aberta”, então, não representaria uma estrutura presumida das obras, e sim uma estrutura de relação frutiva. Valério Fiel da Costa (2016) corrobora com este pensamento ao apontar que o processo de configuração de objetos de referência morfológica sobrepõe-se à busca pela cristalização de uma execução. Costa (2016) acrescenta que o termo “indeterminação” foi empregado “para descrever e compreender a poética de alguns compositores vinculados à chamada Es-

cola de Nova York”, que surge como um movimento artístico norte-americano de obras abstratas não figurativas. Na área da música, destacaram-se as atuações dos compositores Morton Feldman, Christian G. Wolff, Earle Brown, David Tudor e John Cage, e a implementação do “grafismo como estratégia notacional, do acaso como estratégia de estruturação, da indeterminação como modo de relacionamento entre compositor e intérprete” (Costa, 2016, p. 43).

De modo geral, indeterminação implica “processo”, “movimento”, permitir que os sons aconteçam sem o controle do compositor. Contudo, não deve ser considerada como um jogo, e, sim, como um procedimento em que cada nova performance, cada nova circunstância de atualização gera uma construção contínua de encadeamentos de ideias (Cope, 1984b). Del Pozzo (2007) assinala que, de modo geral, os compositores utilizam duas estratégias para o uso da indeterminação: as *instruções* e a utilização de *símbolos notacionais inusitados*. No entanto, a autora aponta dois outros elementos que interferem nessas estratégias: (a) *ambiguidade*, quando as instruções fornecidas para esclarecer uma notação não são específicas o suficiente e deixam margem à interpretação; e (b) *elementos livres*, quando o intérprete deve atuar determinando, por exemplo, o material (frequência, amplitude, timbre e/ou duração) de um determinado trecho ou seção ou, ainda, atuando na estrutura, no método ou na forma (Del Pozzo, 2007).

88

Cope (1984) vai então propor que a indeterminação em música pode ocorrer de três modos:

indeterminada com relação à composição, mas determinada com relação à performance, em que o compositor se utiliza de operações que envolvam tipos de acaso, mas determine a performance notando os resultados obtidos—frequentemente, obras com notação bastante tradicional implicam performances determinadas.

Exemplo 3

Music of Changes (1951) de John Cage (c.1-4) gerada a partir de consulta ao *I Ching*.

MUSIC OF CHANGES
John Cage

69 = $\text{♩} = 2^{\text{nd}} \text{CHO.}$ ACCEL.

176 RITARD.

(NO E^{r} POSTAISED)

O título *Music of Changes* (1951) (Figura 3) tem vários sentidos. Além da referência ao livro do oráculo chinês *I Ching—Livro das Mutações*—empregado por Cage na composição da peça, outra referência importante e mais pessoal são as mudanças significativas que ocorreram na estilística composicional de Cage à época. Ele empregou várias operações aleatórias derivadas do *I Ching* na criação de gráficos referentes aos vários parâmetros composicionais, sejam eles o andamento, a dinâmica, o dualismo de som e silêncio, as durações e as relações de sobreposição de elementos texturais. A partir desses recursos gráficos, Cage conseguiu produzir um texto musical baseado em notação bastante convencional e detalhado. O piano é tocado não apenas no teclado, mas, também, com ações diretas nas cordas: pinçando as cordas com as unhas, batendo a tampa do teclado, usando baquetas para percutir as cordas etc. O uso dos pedais é, também, anotado em detalhes. Cage emprega um padrão proporcional de notação, no qual uma polegada corresponde a uma semínima. A estrutura rítmica é baseada no padrão numérico 3, 5, 6 3/4, 6 3/4, 5, 3 1/8, incluindo variações agógicas. Trata-se da primeira obra de Cage na direção do “acaso”, porém, o acaso aqui só se aplica ao processo de composição. A realização da obra em performance é determinada;

indeterminada com relação à performance, quando o compositor provoca a imprevisibilidade da performance. O intérprete lerá e improvisará, das várias formas possíveis, a partir de elementos, indicações e contexto fornecidos pelo compositor, desenvolvendo a ideia do evento.

Exemplo 4

Eros e Psiquê (1992) de Pedro Augusto Dias (c.1).

Série Compositores da Bahia 44 (p. 49). Salvador: UFBA - Escola de Música.

EROS E PSIQUÊ 10 QUADROS

Pedro Augusto Dias

1 - Raiz dos Poderes das Águas

Arpejar rápida e irregularmente em qualquer ordem.

pp cresc. mf

mp f 8. pp cresc. mf f

Neste trecho de *Eros e Psiquê* (1992) de Pedro Augusto Dias (Exemplo 4) o intérprete deverá realizar o conteúdo dos retângulos de maneira rápida e irregular. Assim, as notas, indicadas dentro dos retângulos, devem ser tocadas em qualquer ordem e em qualquer direção, como se fossem arpejos rápidos e com ritmo irregular. Esses arpejos terão a duração estabelecida de acordo com a duração (em segundos) proposta e seguirão as indicações de dinâmica e pedalização; e

indeterminada com relação à composição e à performance. Neste caso, será produzida uma espécie de “acaso-partitura” sem que exista previsibilidade de resultado sonoro, tanto para o compositor quanto para o performer, não podendo, pois, ser pré-determinada pelo intérprete. Implica, portanto, total cooperação entre ambas as partes.

Em *Instrução 61* (1961) de L. C. Vinholes (Exemplo 5)—obra avaliada por Gilberto Mendes, em 1976, como a primeira obra aleatória composta por compositor brasileiro (Costa & Dantas, 2014)—, os

cartões são manipulados por membros do público no ato da apresentação e servem como guia de performance para os instrumentistas no palco. Tais características fazem de *Instrução 61* uma singularidade enquanto proposta na medida em que inclui no contexto da obra decisões não apenas dos intérpretes, mas também de membros da audiência (colaboradores). (Costa & Dantas, 2014, p. 6)

Exemplo 5

Instrução 61 (1961) de L.C. Vinholes.

INSTRUÇÃO 61

Para a INSTRUÇÃO 61, para quatro instrumentos quaisquer, são necessários 100 cartões quadriculados, divididos em quatro grupos de 25, um grupo para cada instrumento, respectivamente.

Em cada grupo de 25 cartões, 7 tem uma linha longa, 7 uma linha curta, 7 um ponto e 4 estão em branco.

As linhas, quando na posição horizontal, e o ponto, leia-se um unico som.

As linhas, quando na posição vertical, leia-se grupos de sons.

Quando na posição horizontal a linha longa, em relação a curta, tem maior duração e vice-versa.

Quando na posição vertical a linha longa, em relação a curta, tem maior número de sons agrupados e vice-versa.

O ponto é sempre som isolado de duração a mais curta possível.

Os cartões em branco são pausas=silêncios=ausência de sons/sons.

A relatividade entre os valores acima estabelecidos e as alturas e intensidades dos sons ficam na dependência do momento.

Cada executante de um instrumento terá à sua frente um colaborador para mostrar-lhe os cartões, baralhados a fim de gerar possibilidades para a criação da obra.

A ordem e o tempo de exposição de cada cartão depende, direta e exclusivamente, de quem os manipula.

O trabalho (a "composição") a ser realizada pode ser de qualquer duração.

Na indeterminação, o compositor atua mais como um instigador do que como um restringidor. Propõe situações musicais, mesmo que vagas, baseado em critérios pré-determinados, procurando que os desdobramentos dos resultados sonoros atinjam certa convergência com suas intenções estéticas. Suas indicações são, por vezes, esboços que definem textura, registro, dinâmica, instrumentação, mais que altura ou precisão rítmica (Cope, 1984).

Ainda que o compositor apresente as delimitações e estratégias de resultados sonoros, há casos em que é solicitado ao intérprete que este atue veementemente na obra, realizando múltiplas intervenções pessoais, interferindo, determinando o contorno final do projeto composicional. Costa (2016) esclarece que nestes casos a partitura é entendida como uma versão preliminar que foi disponibilizada a outros indivíduos para que, de certo modo, concluam o processo de elaboração da obra, como em um projeto colaborativo—configurando assim uma espécie de coautoria entre compositor e intérprete.

Há casos em que o compositor amplia sobremaneira a intervenção do intérprete na obra, sobrepondo o resultado sonoro do intérprete-coautor ao projeto composicional inicial que elaborou. Na página de *Miró escuchó Miró* (1996), apresentada no Exemplo 6, Jorge Antunes demanda que o intérprete faça uma realização livre, em toda a extensão da harpa do piano, com materiais diversos e técnica estendida¹², tais como: *clusters*, *pizzicatos*, glissandos e o uso de baquetas. O intérprete tem, também, como referência, as notas propostas na partitura, os sons da fita pré-gravada, além dos movimentos e gestos instigados pela parte visual da partitura.

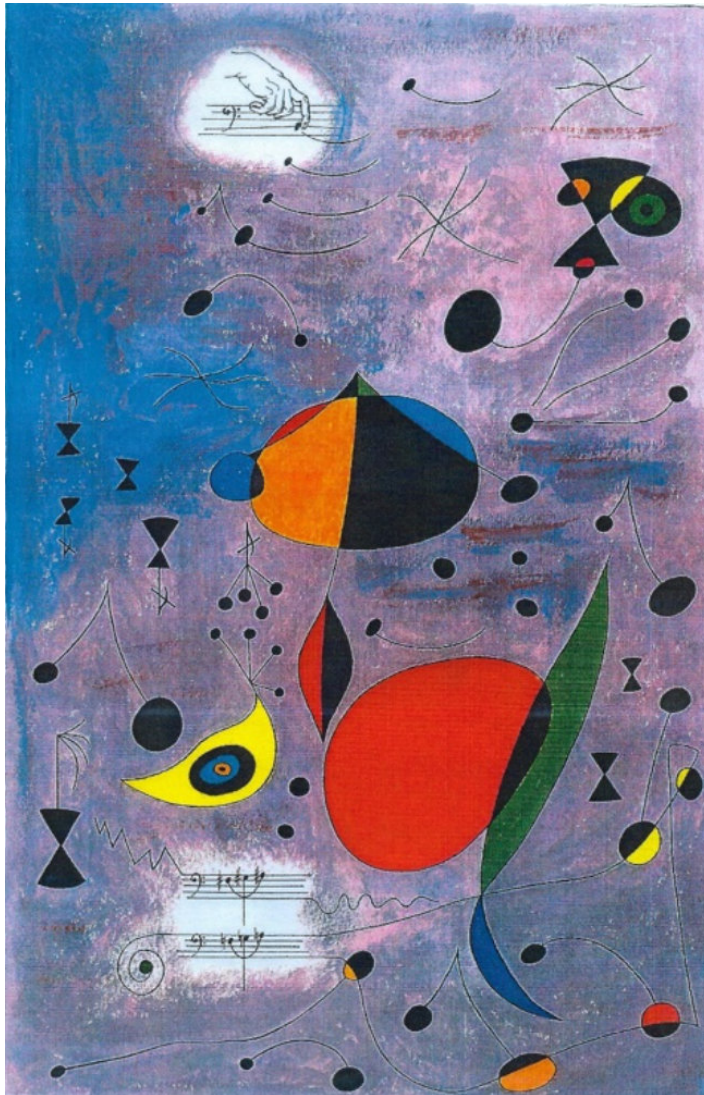
Todavia, cabe ressaltar que abertura não significa absoluta indefinição, ou intervenção indiscriminada por parte do intérprete. Ainda que haja um amplo âmbito de imprevisibilidade, há certa delimitação, imposta pelo compositor ou pela própria obra—em termos de busca de coerência—, de um campo de possibilidades. Caracterizando-se, assim, por uma intervenção orientada, “cujos pressupostos estavam nos dados originais fornecidos pelo artista” (Eco, 2012 [1962], p. 62).

Diante do exposto surge uma indagação: se a indeterminação pode ser entendida como imprecisão e imprevisibilidade, resultando a possibilidade de múltiplas intervenções pessoais que geram interpretações diferentes entre si, como atestar que diferentes intérpretes estão de fato *executando* uma mesma obra?

Costa (2016) apresenta uma explicação com base no conceito de “invariância”. O autor entende que cada obra musical delimita um campo de possibilidades que torna viável o reconhecimento da peça devido a “estratégias de invariâncias”. Ou seja, tal invariância de procedimentos, regras, atitudes deliberadas seria considerada essencial à morfologia da peça e, por isso, visaria à repetição a cada execução da obra. Assim sendo, pode-se dizer que a obra musical se apresenta, de certo modo, em uma “forma fechada”. O que realmente se encontra “em aberto” é o projeto composicional, que se define de maneira colaborativa e pode,

Exemplo 6

Miró escuchó Miró (1996), para piano ampliado e fita, de Jorge Antunes (p. 5).
(SISTRUM Edições Musicais).



dependendo das intenções do intérprete, obter resultados sonoros mais ou menos estáveis a cada execução musical. Eco (2012 [1962]) corrobora esta ideia ao explicar que

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas, sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (Eco, 2012 [1962], p. 62)

A despeito dos eventos invariantes pertinentes a cada obra e dos casos de estratégias de invariância e de imprecisão de caráter distintos empregados em uma mesma obra, espera-se que o resultado sonoro final contemple o modo singular como cada intérprete concebe a obra.

A interpretação musical é um processo contínuo, é uma atualização sonora que reflete as informações subentendidas pelo intérprete a cada nova leitura, suscitando constantes reinterpretações. Ou seja,

cada execução a explica, mas não a esgota, cada executante realiza a obra, mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória, mas ao mesmo tempo nos dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia se identificar. (Eco, 2012 [1962], p. 57)

Esses vários entendimentos sobre a obra proporcionarão os subsídios necessários à elaboração interpretativa. Cada nova leitura acarretará, assim, a criação de novas estratégias para o entendimento musical vigente.

Interpretação e improvisação na música contemporânea

Há uma tendência de confundir indeterminação com improvisação. Ambas suscitam processos criativos e, em ambas as situações, o resultado final parece estar em aberto. Surge, então, o questionamento sobre *autorria*. A maneira como são propostas indeterminação e improvisação e sua forma de realização caracterizarão a diferença entre estes processos. Na improvisação, o improvisador é responsável pela elaboração composicional durante o ato da performance, caracterizando uma criação em “tempo real”, enquanto a realização da indeterminação ocorre previamente ao ato de tocar o instrumento em situação de recital (Penna, 2005).

Os procedimentos notacionais para a improvisação devem promover indeterminação, apresentando ambiguidade, conflito, incompletude, para que o *performer* leia e improvise com o contexto de informações dadas (Cope, 1984; Cook, 2007). Entretanto, podemos considerar que “uma música improvisada prescinde de partitura” (Penna, 2005, p. 82). Cabe ressaltar que as improvisações podem ocorrer em diferentes níveis, como nos contextos de: altura, duração, sonoridade, dinâmica, articulação, timbre ou, até mesmo, em seções inteiras de uma obra. Na improvisação o *performer* pode ser convidado, então, a improvisar em diversos níveis de criação musical e solicitado a realizá-la em diferentes graus de atuação. Estes “graus de atuação” são entendidos como possibilidades de “maior ou menor liberdade ao intérprete” em relação à sua performance. Se a obra envolver níveis de indeterminação mais baixos, a improvisação é, de certa forma, restrita, pois está circunscrita à estética da obra, ou seja, à sonoridade da obra, aos elementos e procedimentos técnico-composicionais que já foram utilizados. No entanto, se o nível de indeterminação é elevado ao extremo, o *performer* pode ser instigado a improvisar todos os elementos da obra ou daquele trecho livres de quaisquer parâmetros. Este último tipo de improvisação é conhecido, também, como “improvisação livre”.

Del Pozzo (2007), em sua pesquisa, entende que improvisação “prevê uma realização sem a preparação antecipada por parte do intérprete” (Del Pozzo, 2007, p. 342). Estes posicionamentos se assemelham ao conceito de improvisação livre, todavia Derek Bailey (1993) esclarece que,

para músicos improvisadores, conotações que remetem à improvisação como prática sem preparação, de certa forma inconsequente e carente de método, “deturpam completamente a profundidade e a complexidade de seus trabalhos”¹³ (Bailey, 1993, p. xii). Trata-se, pois, de uma prática que requer habilidade, dedicação, preparação, treinamento e empenho (Bailey, 1993). Richard Ashley (2016) corrobora com esse pensamento e aponta que improvisar concerne

uma habilidade que leva milhares de horas de prática e esforço para ser desenvolvida; desenvolve-se na comunidade e não com indivíduos isolados; é intensamente físico em tempo real; e envolve adquirir e tornar-se fluente com uma espécie de vocabulário ou léxico musical de padrões, que formam a base da linguagem musical, do mesmo modo que palavras ou frases formam a base da produção espontânea da linguagem.¹⁴ (Ashley, 2016, p. 670)

Sublinha-se, então, que não há realização musical completamente isenta de de influências. A interpretação e, conseqüentemente, a improvisação aborda processos contínuos que englobam diálogo e experiência. De acordo com Cook (2018), há uma tendência em reconhecer a improvisação como um ato de liberdade criativa e contrastá-la com a “burocracia complacente da música notada” (Cook, 2018, p. 37). Entretanto, o autor pondera que em diferentes escalas toda decisão musical engloba improvisação e o que ocorre é uma multiplicidade de práticas criativas. Diante das várias possibilidades de atuação, Bailey (1993) propôs então uma categorização da improvisação em dois grupos: a “improvisação idiomática”—em que estão inseridas as improvisações subordinadas a uma linguagem musical, a sistemas, a gêneros musicais, a elementos determinados pelo compositor—, e a “improvisação não-idiomática”—em que se insere a “improvisação livre”, na qual, a realização gera a própria realização, regida por critérios de escuta e vivências musicais.

Enfim, a improvisação não é um procedimento novo, tendo exercido uma posição relevante na música europeia até o século XIX—e se caracterizava por certa autonomia interpretativa. Os intérpretes possuíam uma formação diferente da atual e tinham o texto musical como um elemento a ser adornado com ornamentos, variações, improvisos. Prática incentivada e esperada pelos próprios compositores, que, às vezes, deixavam movimentos inteiros a serem elaborados pelos intérpretes no momento da performance (Dart, 2000; Costa, 2016). Entretanto, cabe ressaltar que as improvisações, por não se tratarem de um ato aleatório, obedeciam a bases morfológicas, sintáticas e formais, ou seja, a normas estilísticas vigentes (Costa, 2016).

o intérprete podia ter o sentimento legítimo de que não era apenas seu direito, mas também seu dever, dar uma substancial contribuição criativa própria à música que estava interpretando. Muitos dos maiores compositores dos tempos antigos foram famosos como improvisadores e, com grande frequência, a reputação que desfrutavam àquela época repousava bem mais nestes improvisos do que nas composições escritas. (Dart, 2000, p. 68)

Como já salientado anteriormente, essa prática gradualmente cedeu espaço à complexidade composicional, que demandava performances cada vez mais desafiadoras, e à consequente busca de aperfeiçoamento técnico do intérprete. Por outro lado, o compositor passou, também, a se abster do ato performático e, com isso, o texto musical, a partitura acabou sendo confundida com a própria obra musical (Dart, 2000; Delpéch, 2011; Costa, 2016). A partir da segunda metade do século XX, surgiram gêneros musicais experimentais que propuseram novos questionamentos, entendimentos, modos de interação e atuação de propostas musicais e interpretativas. Estas novas abordagens acabaram por modificar as formas de colaboração entre compositor e intérprete, retornando a prática improvisatória ao cenário da música de concerto. Isto passou a requerer dos *performers* uma proficiência que não estava mais contemplada na pedagogia musical e, em particular, no ensino sistemático do pianista que se especializa no repertório acadêmico.

Equívocos interpretativos na indeterminação musical

No âmbito do presente estudo, entende-se que a obra musical existe enquanto está sendo executada, e, no ato da performance as escolhas do intérprete serão responsáveis pela atualização desta obra. Diante de um novo texto musical, o intérprete o aborda de acordo com um repertório de procedimentos, de gestos previamente aprendidos, apreendidos e automatizados ao longo de sua vivência musical. Entretanto, em peças de caráter indeterminado, por mais que o resultado sonoro deva surpreender até mesmo o próprio compositor, podem ocorrer desentendimentos por parte do intérprete, ao escolher soluções sonoro-gestuais que não correspondam ao ideário sonoro do compositor. Além de identificarmos casos em que os textos não são claros—além de indeterminados, obviamente—, os intérpretes podem não ter familiaridade com as demandas da indeterminação e optar, equivocadamente, por “clichês”, ou mesmo, simplesmente, produzir sons a esmo (Costa, 2016).

Os resultados empíricos desse tipo de proposta nos são especialmente interessantes, pois os intérpretes, uma vez libertos da função de responder de forma objetiva e inequívoca a uma partitura acabada, eram levados a realizar a performance, na melhor das hipóteses, problematizando a forma; na pior, negligenciando completamente a proposta, substituindo-a por clichês de improvisação que o compositor considerava intoleráveis, como está muito bem documentado. De fato, tais liberdades cedidas ao intérprete acabaram tendo um preço. Cague logo percebeu que nem todo intérprete tinha condições de realizar os objetivos daquele tipo de proposta, seja por uma questão de despreparo técnico, seja por ignorância em relação ao procedimento, ou mesmo por má-fé. (Costa, 2016, p. 70)

A música indeterminada não apresenta uma relação direta entre notação e realização sonora, oferecendo como proposta uma atuação mais “livre” do intérprete com relação à interação com a indeterminação, ao acaso e às escolhas das estratégias sonoras. Apesar disso, existem limites estipulados pelo projeto da obra que, ao serem transgredidos, são

considerados inadequados e comprometem a realização desta, por corromperem sua morfologia essencial. Assim, as instruções, que orientam as interpretações, fornecidas de forma mais clara e eficaz possíveis, ainda que indiquem um elevado grau de indeterminação, visam à busca por resultados musicais compatíveis com o ideário sonoro do compositor—a fim de atenuar resultados indesejáveis. Do mesmo modo, intérpretes envolvidos com as propostas das obras podem realizar as suas escolhas, estratégias, atuando de forma criativa dentro do âmbito de diretrizes estéticas instruídas no texto musical.

Obras que apresentam índices elevados de indeterminação demandam do intérprete uma elaboração da construção interpretativa diversa da qual ele está acostumado e para qual ele foi formado (Del Pozzo, 2004)—tais como a decodificação de uma notação musical distinta da tradicional e a escolha de elementos musicais a serem realizados no momento da performance. Del Pozzo (2007) acrescenta que a realização de ações como emissões vocais e gestos performativos, que não são usuais em uma performance tradicional para um pianista, podem inibir e, até mesmo, prejudicar a interpretação (Del Pozzo, 2007), quando não são compreendidas e incorporadas ao fazer musical do intérprete.

Diante do exposto, depreende-se que, no contexto da estética contemporânea, o *performer*, de modo geral, não possui um plano cognitivo, um repertório de resolução de problemas específico para as questões inusitadas que se apresentam. Questões estas, tais como: inserção de elementos composicionais na obra, seleção e criação de materiais, criação de relações entre elementos, participação na definição estrutural da obra e assim por diante. Estabelecer um “padrão formal” para a obra, que seja capaz de orientar as decisões interpretativas, produzir os sentidos que constituirão o entendimento da obra, reconhecer a rede de interações entre sentidos e gestos, criar estratégias para realizar e articular os gestos constituintes da performance—que evidenciarão os sentidos intencionados—são algumas das habilidades a serem desenvolvidas pelo *performer* para torná-lo qualificado para a produção performativa num domínio musical indeterminado. Somente sua familiaridade com este conjunto de atributos pode tornar este *performer* apto a realizar um repertório particularmente lacunar—isto ainda não está contemplado nos currículos de formação do músico de performance contemporâneo e, em particular, do pianista.

Construção interpretativa e “impulso criativo”

Para exemplificar algumas das experiências práticas de construção performativa a partir de textos composicionais caracterizados pela indeterminação abordarei a obra *Noite do Catete 14*, composta, em 2016, por LC Csekö, para voz, clarinete baixo, violão, guitarra elétrica, piano ampliado, percussão e *light installation*. A obra está mensurada em cronometragens regulares de “circa 5 segundos” e está representada por notação gráfica híbrida. Por este motivo, cada símbolo utilizado no

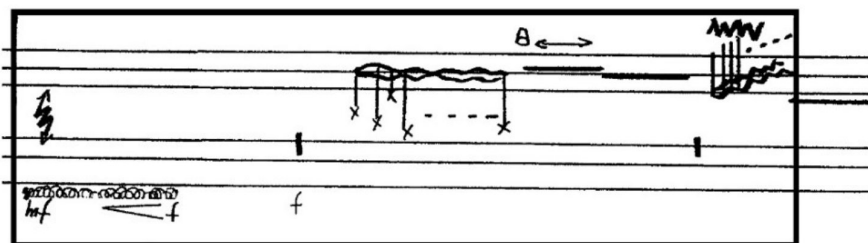
texto é apresentado em sua “bula”. É utilizado o piano ampliado, mas sem preparação¹⁵. Para a realização de alguns elementos e/ou efeitos sonoros é necessária a aquisição e manipulação de determinados objetos—lâminas de plástico e metal, baquetas, copos de vidro etc.—não usuais na prática pianística, para produzirem sons dentro do piano, na harpa. O compositor insere, também, epígrafes na contracapa da partitura com excertos de poesias para nortear a interpretação da peça.

Os elementos sonoros da obra são escritos sobre trigramas, cujas linhas, de baixo para cima, indicam as regiões grave, média ou aguda em que devem ser executados. No caso do piano, há dois trigramas que fazem alusão às regiões das claves de sol e de fá. Não existem fórmulas de compasso. Ao invés, há marcações, de modo geral, regulares que, por serem delimitados por tempos cronometrados em segundos, LC Csekö denomina de “cronometragem”. Os sons demandados pelo compositor, são escritos, em parte, dentro de retângulos de improvisação de *simile* e devem ser realizados até a interrupção do prolongamento da linha reta e espessa traçada a partir do final do retângulo. O contraponto de dinâmica é rico em detalhes e deve ser realizado com o máximo de acuidade para que haja a efetivação dos blocos sonoros do amálgama sonoro elaborado pelo compositor.

Exemplo 7

Noite do Catete 14 (2016) de LC Csekö, para voz, clarinete baixo, violão, guitarra elétrica, piano e percussão (último retângulo da parte de piano).

97



O retângulo (caixa) apresentado no Exemplo 7 expõe o último conjunto de elementos sonoros da parte de piano, e deve ser executado por *circa* 25 segundos. Neste retângulo, são realizados seis gestos: (1) friccionar longitudinalmente as cordas graves do piano, com utilização de lâmina de plástico duro ou metal; (2) executar um *cluster* no teclado do piano; (3) percutir, com ritmo irregular, as cordas do piano, com baquetas de xilofone de cabeça dura; (4) friccionar as cordas do piano, em sentido longitudinal, com copo de vidro ou *blues bottleneck*¹⁶; (5) executar, novamente, um *cluster* no teclado do piano; e (6) ferir as cordas do piano, utilizando lâmina de plástico duro ou metal, no sentido horizontal, ou seja, paralelo ao teclado. Todos os gestos, aqui citados, são realizados com o acionamento do pedal de sustentação determinado previamente em circunstância anterior.

O dilema inicial que surge, então, quando o intérprete se põe diante de uma obra gráfica é o conhecimento e o reconhecimento dos grafismos

e a automação dos gestos musicais que eles representam, ao longo da partitura. Em seguida, surgem os questionamentos sobre: como esses efeitos devem soar? Será que estão sendo utilizados objetos correspondentes aos solicitados? Os gestos musicais estão de acordo com os pretendidos pelo compositor? Os efeitos sonoros estão sendo realizados nas durações, nos andamentos corretos e nas regiões indicadas? Eles estão ritmicamente irregulares e/ou regulares o suficiente? No caso do piano, grande parte dos efeitos sonoros é realizada dentro do instrumento—na harpa—, necessitando que o *performer* toque em pé e acione o pedal, em uma posição não usual e um tanto quanto desconfortável para o pianista. Ou ainda, que ele alterne execuções no teclado e na harpa do piano, dificultando a coordenação dos gestos e a manutenção interna do tempo. Como se dará, então, a coordenação dos gestos musicais e a manipulação dos objetos? Como manter a sensação temporal?

Em um primeiro momento, uma partitura com escrita híbrida, neste caso do trecho em particular, na qual há o emprego maciço de sinais particulares, tende a gerar conjecturas de que se trata de uma partitura que se encerra no modo de *indeterminação com relação à composição e à performance* (Cope, 1984). Entretanto, apesar de abarcar a maioria dos campos paramétricos, a obra é, de certa forma, menos indeterminada com relação ao texto do que se imagina *a priori*, pois as instruções do que deve ser feito são, de certo modo, específicas. A indeterminação está, pois, restrita à *performance*, em que há indeterminação nos campos paramétricos da agógica e da tonalidade.

No trecho do Exemplo 7, *esquemas de imagem* (Lakoff & Johnson, 1999) tais como “longe-perto”, “alto-baixo” e “caminho” podem ser espontânea e inconscientemente acionados pelo intérprete para viabilizar a concretização performativo-composicional. A partir do excerto apresentado, percebe-se que a construção do sentido musical considera, inevitavelmente, memórias de sentidos sensório-motores e afetivos constituídos em experiências *incorporadas* notavelmente recorrentes em nossa vida prática com o espaço e os objetos no espaço—e assim consolidadas como *padrões mentais* (Damasio, 1999). A experiência do gesto musical passa, então, por complexas correlações imaginativas do intérprete, que confrontam (1) ideias musicais, (2) representações notacionais dessas ideias, (3) impulsos criativos provocados pela experimentação daquilo que o texto musical lhe propõe com mais e menos objetividade e (4) esquemas mentais de sentidos previamente consolidados como padrões mentais inconscientes (memórias de longo-prazo). O que refiro, portanto, como um “impulso criativo” resulta da ativação dos *esquemas* de memória do intérprete em sua interação com as ideias apreendidas no texto da música. A evocação do universo artístico e cultural do *performer*, assim como sua identidade subjetiva e suas idiossincrasias, seus afetos, a intensidade como percebe as ideias musicais selecionadas no ato da escuta, seus valores, costumes e comportamentos conformam o pano de fundo de suas escolhas—que, como já reiterei, são em grande parte inconscientes.

Como, então, podemos tratar com objetividade a provável ativação dos esquemas de memória que regulam nossos atos de escuta e nossa produção performativo-composicional? A neurociência cognitiva vem fundamentando a constatação de que a função básica do sistema neural é prever o futuro (Damasio, 1994, 1999; Edelman & Tononi, 2000). Para realizar tal previsão, projetamos coerente e simetricamente os sentidos constituídos ao longo da experiência atual ou já constituídos previamente como esquemas de imagem na memória, preparando-nos para as experiências vindouras. De acordo com esta hipótese, na experiência do fluxo musical, o intérprete—seja ele um *performer* ou um ouvinte—recorre mais e menos involuntariamente a seus esquemas de memória para constituir seu entendimento musical global. Estamos aqui diante, particularmente, do processo de construção imaginativa da *forma* musical, isto é, de uma rede de relações de concordância que emerge e se atualiza continuamente a cada ato de escuta do fluxo musical. A ativação de memórias esquemáticas de sentidos musicais (Nogueira, 2015, 2019) é uma estratégia, em grande parte espontânea e inconsciente, de obtermos suporte para o esforço de completamento antecipatório das unidades de sentido musical que tentamos formar em um nível de consciência pré-conceitual (Damasio, 1999).

Estudos conjuntos da neurociência com a linguística cognitiva (Gallese, 2008; Gallese & Lakoff, 2005; Glenberg & Gallese, 2011) vêm investigando tais atos de *simulação incorporada* no entendimento e no uso dos verbos de ação. Quando conceituamos o “corpo em ação”, comprometemos os mesmos recursos neurais atuantes na movimentação real desse mesmo corpo. Vittorio Gallese e Valentina Cuccio (2015) advertem que, tanto quando vemos alguém realizar uma ação quanto quando ouvimos um relato desta mesma ação, somos induzidos à simulação motora análoga. Conexões desse tipo entre domínios de conhecimento distintos reafirmam, portanto, as teses seminais da *cognição incorporada* (Lakoff & Johnson, 1980, 1999).

Considerações Finais

No presente estudo, a hipótese a ser justificada com a investigação de uma *performance cognitivamente orientada* é a de que, no repertório contemporâneo—particularmente aquele constituído de obras essencialmente indeterminadas—, está em jogo não uma produção interpretativa fundada em sintaxes, mas em uma produção interpretativa determinada por variados dispositivos cognitivos num sistema de *cognição distribuída*. Neste âmbito, estão implicadas as habilidades cognitivas, perceptivas e motoras do *performer*, que emergem como resultado de múltiplas interações entre seus subsistemas corporais—musculoesqueléticos, respiratórios e sensoriais (Linson & Clarke, 2017)—e destes com o meio, a começar pelo envolvimento direto do instrumentista com seu instrumento.

Desse modo, se a interação entre organismo e ambiente envolve diversos sistemas neurais (Bickhard, 2009), processos perceptivos

conectam-se a processos cognitivos que, por sua vez, se reconectam ao processamento perceptivo contínuo. Assim, na experiência musical, há o envolvimento das funções perceptivas, cognitivas e motoras e o entremeio da experiência perceptiva, da inteligência e da produção das ações gestuais, que resultarão nos eventos musicais. Se gestos consistem em ações corporais que compreendem entendimento, intenções, sensações e sentimentos, todos esses processos, como advertem Linson e Clarke (2017), interligam-se por ações reguladas pela percepção e pela atenção. Contudo, as redes neurais atencionais destacam-se por seu papel central na conexão entre os processos perceptivos, cognitivos e agenciais, por meio de seleção e integração. Por isso, o processo atencional assume relevância no desenvolvimento do modelo performativo aqui discutido, uma vez que os sentidos produzidos no processo interpretativo, a partir do disparo atencional, surgem da predominância de fatores perceptivos, cognitivos e daqueles orientados para a ação.

Retomando a hipótese do presente estudo, ao construírem suas performances, os intérpretes produzem gestos corporais “de ideias musicais”, ou seja, gestos que resultam de *simulações mentais incorporadas* de experiências físicas e seus mais diversos sentidos anteriores à interpretação atual. E estas simulações são decisivamente formadas na interação da leitura da representação notacional da música com padrões históricos, estilísticos e culturais adquiridos pelo *performer* e associados à prática musical em questão.

Notas

¹ A exemplo de: indicações de digitação, de gestos, de movimentos e de atitudes. “Segurar firmemente o copo, pelo fundo, com uma das mãos em concha, e realizar movimento combinado, vertical de cima para baixo e horizontal de ida e de volta, longitudinalmente sobre as cordas, pressionando-as” (Antunes, 2004, p. 20).

² A exemplo de: “fricção da borda circular de um copo de vidro nas cordas do piano, apertando o pedal” (Antunes, 2004, p. 20).

³ A exemplo de: “*pizzicatti* nas cordas, *cluster* com a palma da mão nas cordas e abafamento de notas” (DeL Pozzo, 2007, p. 338).

⁴ A exemplo de: *cluster* realizado no teclado do piano (com palma da mão ou punho) e *cluster* realizado na harpa do piano.

⁵ A terminologia “notação ortocrônica”, encontrada no livro de Ana Maria Pergamo (1973), foi cunhada por Jacques Chailley.

⁶ Trata-se de um manuscrito que contém 112 peças polifônicas do século XIV, de compositores franceses pertencentes ao estilo *ars subtilior*. Este estilo musical se caracteriza pela complexidade rítmica e forma escrita “fantasiosa e ornamentada” da notação musical. Esta forma não usual de escrever a música faz alusão ao significado dos textos.

⁷ As expressões “notação gráfica” e “partitura gráfica” são usadas para designar um tipo de notação musical que emprega “grafismos musicais novos”, ou seja, diferentes dos já consagrados na escrita musical tida como tradicional/convencional. Estes “grafismos musicais novos” podem ser entendidos como “desenhos que direcionam a imaginação estética do intérprete” e interpretados de inúmeras maneiras.

⁸ “ambiguities in musical notation allow a performer considerable freedom in deciding how to interpret the music’s content”.

⁹ “The performer’s role is not to reproduce either the score, or the sound that the score seems to specify, in performance. Rather, it’s a question of taking the music apart each time you play it, interpreting it as much as possible from first principles each time, reacting to and working with whatever the notation on the page elicits. To put it the other way around, the score prompts the performance; it initiates a process of interaction between performer, page and instrument, with the page acting as a kind of surrogate for the composer. This is a process that comes to an end only as the sound dissipates - and that will happen each time the music is performed”.

¹⁰ “es una estructura orgánica cuya uniformidad se funda precisamente en el carácter único de cada estrato”.

¹¹ “Esta conferência foi transcrita em: Cage, John. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966. p. 36-40” (Del Pozzo, 2007, p. 8).

¹² Técnica estendida ou técnica expandida ou técnica ampliada é aqui entendida como a utilização de procedimentos não usuais em instrumentos tradicionais, a fim de obter novas sonoridades no instrumento. Como, por exemplo: tocar de maneira não convencional, tocar em uma parte do instrumento que não a habitual, utilizar objetos acoplados ou não ao instrumento, a fim de produzir novos timbres e/ou efeitos sonoros.

¹³ “it completely misrepresents the depth and complexity of their work”.

¹⁴ “It is a skill which takes thousands of hours of effortful practice to develop; it develops in community rather than with isolated individuals; it is intensely physical in real time; and it involves acquiring and becoming fluent with a kind of musical vocabulary or lexicon of patterns, which form the basis of musical expression the same way words or phrases do in spontaneous production of language”.

¹⁵ Denomina-se piano preparado, o piano em que são colocados objetos—tais como: borrachas e parafusos—entre as cordas do instrumento, com o intuito de se obterem modificações timbrísticas.

¹⁶ Técnica utilizada, usualmente, por guitarristas, em que um tubo oco cilíndrico, feito de metal ou vidro, é colocado no dedo médio, anelar ou mínimo, e deslizado ao longo das cordas, com o objetivo de alterar o timbre do instrumento e produzir *glissandi* perfeitos.

Referências

- Andrade, J., & Antar, M. (2015). Partituras Gráficas: diversas possibilidades expressivas e interpretativas. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (pp. 1-10). Vitória: [s.n.].
- Antunes, J. (1989). *Notação na música contemporânea*. Brasília: SISTRUM Edições Musicais Ltda.
- Antunes, J. (1998). *Miró escuchó Miró*. Edição do autor. 1 partitura. 14 f.
- Antunes, J. (2004). *Son novos para o piano, a harpa e o violão*. Brasília: SISTRUM Edições Musicais Ltda.
- Ashley, R. (2016). Musical improvisation. In: I. Cross, S. Hallam & M. Thau (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 667-679). New York: Oxford University Press.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation - its nature and practise in music*. Cambridge: Da Capo Press Inc.

- Barbosa, R. V. (2014). Modos de representação do pensamento musical. In: XXIV Congresso da ANPPOM (pp. 1-12). São Paulo: [s.n.].
- Bickhard, M. (2009). The interactivist model. *Synthese*, v. 166, 547-591.
- Bosseur, J.-Y. (2014). *So som ao sinal: história da notação musical*. Curitiba: Editora UFPR.
- Clarke, E. F., & Doffman, M. (2017). *Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music*. Oxford University Press.
- Clarke, E. F. (1999). Processos cognitivos na performance. *Revista Música, Psicologia e Educação*, n. 1.
- Clarke, E. F. (2002). Understanding the psychology of performance. In: J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 59-72). Cambridge: Cambridge University Press.
- Clarke, E. F. (2005). Creativity in Performance. *Musicae Scientiae*, v. XIX, n. 1, 157-182.
- Clarke, E. F. (2006). Making and Hearing Meaning in Performance. *Nordic Journal of Aesthetics*, v. 18(33-34), 24-47.
- Cook, N. (2007). Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, v. 16, 7-20.
- Cook, N. (2018). *Music as creative practice*. New York: Oxford University Press.
- Cope, D. H. (1984). *New Directions in Music*. 4ª. ed. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers.
- Costa, V. F. (2016). *Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. 1ª. ed. Curitiba: Prismas.
- Costa, V. F., & Dantas, D. M. (2014). A Teoria Tempo-Espaço como ferramenta analítica para obras de caráter aberto de L. C. Vinholes: o caso da Instrução 61. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (pp. 1-9). São Paulo: [s.n.].
- Csekö, L. C. (2017). *Domínios da fugacidade: a abordagem composicional de LC Csekö*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Damasio, A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, reason, and the human brain*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Damasio, A. (1999). *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. San Diego, CA: Harcourt.
- Dart, T. (2000). *A interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes.
- Del Pozzo, M. H. (2007). *Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano*. (Tese de Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/401016?guid=1650018094440&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1650018094440%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d401016%23401016&i=2>.
- Del Pozzo, M. H. M. (2004). Bliurium C 9 de Gilberto Mendes: um estudo de análise em uma peça com escrita indeterminada. *Revista eletrônica de musicologia*, v. III. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/blirium.html#_ftnref1.
- Del Pozzo, M. H. M. (2008). Novos símbolos de notação na Música Brasileira para Piano. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) (pp. 87-91). Salvador: [s.n.]. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM318%20-%20Pozzo.pdf.
- Delpéch, L. (2011). Improvisation. In: C. Accaoui (ed.), *Éléments d'esthétique musicale: notions, formes et styles en musique* (pp. 241-245). Paris: Actes Sud/Cité de la musique.
- Eco, U. (2012). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1962).

- Edelman, G., & Tononi, G. (2000). *A universe of consciousness: How matter becomes imagination*. New York: Basic Books.
- Gallese, V. (2008). Mirror neurons and the social nature of language: the neural exploitation hypothesis. *Social Neuroscience*, v. 3(3-4), 317-333.
- Gallese, V., & Cuccio, V. (2015). The paradigmatic body: Embodied simulation, intersubjectivity, the bodily self, and language. In: T. Metzinger & J. M. Windt (Eds.), *Open MIND* v. 14(T) (pp. 1-23). Frankfurt am Main: MIND Group.
- Gallese, V., & Lakoff, G. (2005). The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, v. 22, 455-479.
- Glenberg, A., & Gallese, V. (2011). Action-Based language: A theory of language acquisition, comprehension, and production. *Cortex*, v. 48(7), 905-922.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. (Trad. Gerald Nyenhuis). México: Taurus Pensamiento. (Obra original publicada em 19600).
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books.
- Linson, A., & Clarke, E. F. (2017). Distributed cognition, ecological theory and group improvisation. In: E. F. Clarke & M. Doffman (Eds.), *Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music* (pp. 52-69). New York: Oxford University Press.
- Martins, J. E. (2007). Interpretação Musical frente à Tradição: Piano como Modelo. In: *Interpretação Musical - Teoria e Prática* (pp. 177-202). Lisboa, n. Colibri.
- Nogueira, M. (2015). Uma teoria cognitiva do efeito estético musical. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, 399-418.
- Nogueira, M. (2019). Dimensões da produção imaginativa musical: movimentos, formas e intenções. In: I. Nogueira & V. F. Costa (Orgs.), *A experiência musical: perspectivas teóricas (Parte I)*. Série Congressos da TeMA (pp. 17-35). Salvador: TeMA/UFBA, v. III.
- Palmer, C. (1997). Music Performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, 115-138.
- Penna, M. (2005). *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Editora Meridional.
- Pereira, A. R. (2005). No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical norte-americano e europeu de 1950 a 1970. In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM* (pp. 327-334). Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao7/aline_romeiro.pdf.