

# O contexto ideológico e normativo da performance da música clássica ocidental<sup>1</sup> e caminhos criativos alternativos e disruptivos

Mariana Costa Gomes

Doutoranda em Performance Musical na UNESP e violista na OSTNCS

Email: cgmarianacg@gmail.com

Resumo: este trabalho trata dos problemas da ideologia e normatividade presentes na performance da música clássica ocidental e apresenta caminhos criativos alternativos e disruptivos que visam proporcionar uma relação de identidade entre música e performer, resultando em satisfação, autonomia, amplas possibilidades de trabalhos para os músicos e engajamento com o público. O pesquisador Daniel Leech-Wilkinson supervisionou a produção da ópera “Dido & Belinda”, baseada na obra “Dido & Aeneas”, de Purcell. Por meio de um trabalho colaborativo entre os músicos, houve experimentação, inspiração teatral, improvisação, etc resultando em uma performance contundente, inovadora e prazerosa para os músicos e para o público. A ideia de “ser fiel ao compositor” foi rompida e houve um enfoque no performer, como um compromisso com os vivos sobretudo. Iniciativas como essa poderiam estar mais presentes no universo da música clássica; as universidades podem ser molas propulsoras nessa direção, uma vez que o ambiente acadêmico propicia a reflexão, o contato com a pesquisa e com diversos campos do conhecimento.

Palavras-chave: Ideologia. Normatividade. Performance. Música Clássica Ocidental.

## The ideological and normative context of Western Classical Music performance and alternative and disruptive creative paths

Abstract: this work deals with the problems of ideology and normativity present in the performance of the Western Classical Music and presents alternative and disruptive creative paths that aim to provide a relationship of identity between music and performer, resulting in satisfaction, autonomy, large work possibilities for musicians and engagement with the public. The researcher Daniel Leech-Wilkinson supervised the production of the opera “Dido & Belinda”, based on the work “Dido & Aeneas”, by Purcell. Through a collaborative work between the musicians, there were experimentation, theatrical inspiration, improvisation, etc., resulting in a forceful, innovative and pleasurable performance for the musicians and the public. The idea of “being faithful to the composer” was disrupted and there was a focus on the performer, as a commitment to the living above all. Initiatives like this could be more present in the universe of classical music; universities can be propelling springs in this direction, since the academic environment provides reflection, contact with research and with various fields of knowledge.

Keywords: Ideology. Normativity. Performance. Western Classical Music.

Os músicos que atuam na performance da música clássica ocidental possuem um âmbito de possibilidades de interpretação musical limitada, um mercado de trabalho restrito e, frequentemente, problemas de saúde física, mental e emocional ocasionadas por esse contexto, que está atrelado a uma ideologia e normatividade opressoras, conforme mostrou Leech-Wilkinson (2020). Este trabalho tem como objetivo explicitar de que forma a normatividade está presente na performance da música clássica ocidental, e mostrar caminhos para se desenvolver a criatividade na performance, subvertendo as normas tradicionais e vigentes na prática musical, tendo como referência o trabalho realizado por Leech-Wilkinson (2020), que realizou um projeto inovador na adaptação da ópera “*Dido & Belinda*”; dentre os procedimentos usados, destacam-se o uso de recursos teatrais, a improvisação, a ruptura com a ideia de “ser fiel ao compositor”, experimentalismo. Como resultado desse processo, verificou-se que os músicos estiveram fortemente engajados e satisfeitos com o trabalho e o público foi receptivo e apreciou a forma criativa com que os músicos conceberam a performance.

Leech-Wilkinson fez indagações pertinentes com o universo dos músicos que trabalham com a performance da música clássica ocidental na atualidade:

Os intérpretes estão felizes com sua sorte, como servos dos desejos do compositor imaginado? Eles se contentam em fazer o que lhes é dito, em vez de explorar novas possibilidades? O público jovem está se aglomerando em concertos? A música clássica está realmente prosperando? O negócio pode, a longo prazo, continuar? É artisticamente empolgante? É eticamente justificável?<sup>2</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 6.19)

Essas questões surgem ao se verificar como a prática musical é limitada por regras estabelecidas de cima pra baixo e de forma coercitiva, revelando uma ideologia opressora e que se apresenta como “natural”, agindo no inconsciente e influenciando um indivíduo ou grupo. Leech-Wilkinson (2020, cap. 12.3) sintetizou o ponto de vista de Foucault acerca do controle social:

[...] na sociedade moderna, o controle social funciona menos por meio de uma demonstração direta de força e mais por meio da autorregulação motivada pela ameaça de vigilância. Sentindo que estão sendo observados, os indivíduos antecipam o julgamento dos outros e, assim, modificam ou censuram seu próprio comportamento de acordo. Isso é particularmente evidente na expectativa dos músicos de feedback negativo<sup>3</sup>.

Percebe-se, portanto, que a ideologia se faz presente na subjetividade e influencia as estruturas de sentimento, de forma camuflada, para não transparecer que se trata de uma ação política. Leech-Wilkinson (2020, cap. 9.2) ressaltou que “a música clássica é ideologicamente um microcosmo da ideologia da cultura de elite, branca, ocidental, capitalista e, de fato, um dos exemplos mais claros disso”; a música clássica está inserida na perspectiva do imperialismo cultural e gera um produto comercializável – um capital cultural – que atende a interesses capitalistas e visa uma homogeneização das práticas musicais, dessa forma, até mesmo o vocabulário usado para descrever a música delimita este universo – e está impregnado de preconceitos – “forte e fraco, mestre e servo, masculino e afeminado, saudável e doentio, normal e anormal, heterossexuais e desviantes, nós e eles” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 10). Nesse contexto, notam-se intolerância e exclusão social e cultural.

O performer possui um grande poder na forma como o público interage com a música, por isso, controlar os padrões de interpretação é um dos mecanismos de se tentar dominar a maneira de pensar e de sentir do público. Sob o argumento de “ser fiel ao compositor”, tocar “a música verdadeira” ou “a música em si mesma”, o performer acaba sendo reduzido a um copista ou reproduzidor de uma música, tendo de “desaparecer”, para que o público possa acessar as ideias do compositor; entretanto, a notação não revela a performance imaginada pelo compositor. Quantz, Bach, Mozart, Brahms, Ravel, entre muitos outros compositores compactuaram com a noção de que o performer deveria tocar conforme as intenções do compositor (Dreyfus, 2007). Essa ideia cai por terra, quando Richard Strauss tece comentários acerca da performance de uma de suas cantoras prediletas, Lotte Lehmann, depois de acompanhá-la ao piano, na canção “Heimlicher Afforderung”: “o que você faz está ‘completamente’ errado, mas eu gosto disso” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 9.2). Percebe-se, portanto, que a “interpretação nunca termina”, e na música é ainda menos limitada pelo conteúdo do que nos textos” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 6.13); entretanto, por mudar lentamente e ser quase imperceptível, a crença referente a “ser fiel ao compositor” prevalece – curiosamente, as gravações mostram estilos interpretativos variados entre músicos de gerações diferentes, o que indica que há muitas concepções acerca do que significa “ser fiel ao compositor”.

Desde o início da formação musical, a criança é exposta às regras da música clássica ocidental em um contexto normativo, em que o aluno deve ser obediente ao professor, à partitura e ao compositor; a rigidez, a autodisciplina e o autopolicamento impactam a sua autoestima; a dedicação extrema, com muitos sacrifícios e pouca liberdade geram, muitas vezes, uma vida desequilibrada e frustrante. O excesso de repetições pode acarretar transtorno obsessivo compulsivo. O aluno não pode demonstrar fragilidade emocional, mas também não pode “ter muita personalidade” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.4). É frequente o medo de errar, de tocar fora do estilo, de ser antimusical (Kingsbury apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.3).

Como resultado de todo esse processo normativo, observa-se uma redução do sentimento de que a música é uma atividade social, cooperativa e de compartilhamento e verifica-se a existência de estresse, ansiedade e doenças relacionadas à performance. A fim de lidar com a preparação, realização e avaliação da performance e, ainda, de expandir o conhecimento dessa área, para que os músicos evitem muitos problemas de saúde, Bórem e Ray (2012, p. 157) propuseram uma abordagem interdisciplinar dos “Elementos da Performance Musical – EPM (conhecimento de conteúdo, aspectos técnicos, aspectos anatomo-fisiológicos, aspectos psicológicos, aspectos neurológicos, musicalidade e expressividade)”.

Ser músico envolve afetividade na produção e recepção musical, além dos aspectos de identidade pessoal, para tanto, uma polifonia relacional e com ampla diversidade de possibilidades deveria estar presente. A música deve ser um meio de expressar e refletir “quem somos” (Small, 1998, p. 206); Leech-Wilkinson (2020, cap. 10), em concordância com Christopher Small (1998), chamou a atenção para o fato de que:

[...] a prática [da música clássica] é policiada com uma estreiteza e crueldade que dificilmente se coaduna com nossa autoimagem como uma sociedade tolerante, acolhedora de novas formas de criatividade artística. [...] Lá [na linguagem do criticismo da performance] encontramos ideias sobre comportamento musical normativo expressas por meio de imagens emprestadas de um certo tipo de pensamento normativo – décadas desatualizadas em termos de aceitabilidade social – nos domínios de gênero e sexualidade, classe e raça<sup>3</sup>.

De acordo com o Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas, no documento feito em 2013, intitulado: “O direito à liberdade de expressão artística e criatividade” (Shaheed, 2013, p. 20):

Toda pessoa tem direito à liberdade de expressão e criação artística, que inclui o direito de apreciar livremente as expressões artísticas e criações e contribuir com elas livremente, através da prática individual ou conjunta, para ter acesso às artes e apreciá-las e divulgar suas expressões e criações<sup>4</sup>.

Para que a expressão artística se manifeste de maneira mais livre e ampla, é necessário romper com a normatividade vigente. Trata-se de uma necessidade ética e uma obrigação com os vivos, conforme apontou Taruskin (1995, p. 24), ao defender que os músicos não devem nada aos compositores e não precisam buscar “ser fiel ao compositor”. Alinhados com esse tipo de pensamento, Marcel Cobussen e Nanette Nielsen (2012, p. 65) argumentaram que a decisão quanto ao que deve ser feito deveria estar centrado no performer. Para Jeff R. Warren (2014, p. 65), “a responsabilidade ética não é com a música em si, mas uma responsabilidade com outras pessoas que podem ser influenciadas pelo traço do meu encontro com a música”<sup>5</sup>; traços que os outros deixam e que são deixados pelo performer. Não existe performance neutra ou inocente e sim escolhas que fazem parte



do processo interpretativo, conforme explicou Lester (1995, p. 211). Os músicos deveriam atuar como co-autor e co-parceiro, podendo, portanto, desenvolver uma performance criativa e inovadora. Para isso, algumas perguntas deveriam ser alteradas:

“eles estão usando a edição certa?”, “eles estão seguindo todas as marcações na partitura?”, “eles estão usando o estilo da época corretamente?”, “eles estão de acordo com as intenções do compositor?”, “eles estão fazendo o que eu disse a eles?”, o que resta é um foco no que realmente conta: estou emocionado, estou preso por esta performance, eu me importo mais do que qualquer coisa agora com os sons que este artista faz a seguir? Ou, se não, o que mais essas notas podem fazer?<sup>8</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 22.5).

Dentre alguns caminhos criativos propostos por Leech-Wilkinson (2020, cap. 20.2), há: correlacionar a performance musical com o teatro (técnicas, posturas, estilos de performance, narrativas mais livres) – cujas montagens de uma mesma peça podem ter versões bastante variadas – utilizar a improvisação e o experimentalismo, inspirar-se na música de performance histórica (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 23.3). Para isso, deixar de “pedir permissão” ao compositor, ser não convencional, ter coragem de confrontar padrões, ampliar a diversidade de influências étnicas e de gênero fariam parte desse tipo de direcionamento (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 20.2). David Dolan (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.5) utilizou a improvisação com música clássica em nível avançado em conservatórios do Reino Unido e observou que há ganhos com relação a “intensidade e comunicação da musicalidade”, pois estimula a criatividade e a imaginação.

Lima e Albino (2009, p. 103) explicaram que “os sistemas de notação no Ocidente evoluíram no sentido de expandir cada vez mais a área de controle do compositor sobre a execução musical, em detrimento da liberdade interpretativa do executante sobre a partitura”. Se a improvisação estivesse presente na música clássica ocidental na atualidade, poderia ser uma “possibilidade de desvendar com expressividade o secreto que habita a obra musical, aquilo que transpassa o universo dos signos gráficos descritos na partitura, aquilo que ainda não foi desvendado, ou que desvendado, assume um novo sentido” (Lima apud Lima e Albino, 2009, p. 107).

A partir de um projeto cooperativo, supervisionado por Daniel Leech-Wilkinson, os músicos participantes da produção de “Dido & Belinda” trouxeram dilemas e um pensamento crítico na adaptação da obra “Dido & Aeneas”, de Purcell. O ponto de partida foi: “como a ópera pode fazer sentido para nós? O que podemos aprender com ela que seja realmente relevante para o nosso mundo?” (Leech-Wilkinson, 2020, “Dido & Belinda”). Para refletir acerca dessas questões, Leech-Wilkinson destacou que “há uma obrigação ética de encorajar a criatividade do artista, de permitir que ela floresça, de descobrir que novos tipos de obras de arte podem emergir dessas partituras musicais extraordinárias”<sup>10</sup>.

O enredo de “Dido & Aeneas” foi completamente alterado, Aeneas é representado como um rapaz rico e machista e a Dido – retratada como uma modelo famosa – seria seu troféu. Para a sociedade, representada pelo coro, o casamento de Dido e Aeneas seria a união perfeita de celebridades; por outro lado, Dido e Belinda mantinham um relacionamento em segredo e a ópera se desenvolve em torno de estratégias para Dido se livrar de Aeneas. Na produção de “Dido & Belinda”, houve reharmonização de corais, reordenação de canções, ajustes na orquestração e no estilo musical, alterações súbitas de frase, dinâmicas e articulações, inclusão de variações rítmicas, técnica estendida, após discussão entre os participantes, na busca de uma interpretação dramática; a partitura passou, portanto, por várias modificações, mas continuou a ser uma obra de Purcell. A produção de “Dido & Belinda” rompeu com o texto original de Virgílio, o figurino e cenário usados eram modernos, os músicos tinham voz ao poder sugerir e experimentar diferentes tipos de performance. Leech-Wilkinson concluiu:

Colaborativamente, nós reinventamos quase todos os aspectos da música, exceto as próprias notas. E, no entanto, como diz Leo, “na minha mente a música ainda é, sem dúvida, de Purcell”. Esse é o tipo de liberdade criativa que os performers têm todo o direito de esperar, argumentamos. A arte deve desafiar, não apenas confortar. O compositor morreu há 300 anos: não é ferido; sua partitura (ou o que resta de sua partitura) está sempre disponível para qualquer outro tipo de interpretação. Os performers sofrem, tanto quanto os atores ou outros artistas performáticos, de serem impedidos, por convenção e pelo policiamento de críticos e outros, de se comportarem como artistas criativos. E o mesmo acontece com o público, por ter sido negado um leque muito maior de apresentações dessas partituras do que é permitido no momento. Existe, portanto, uma obrigação ética de encorajar a criatividade do artista, de permitir que ela floresça, de descobrir que novos tipos de obras de arte podem emergir dessas partituras musicais extraordinárias<sup>11</sup>.

Propostas como essa rompem com a normatividade, ampliam as possibilidades de atuação do músico e impactam positivamente o mercado de trabalho. As mudanças de paradigmas relativas à performance podem ser ainda mais transformadoras, se partirem das universidades, pois o ambiente acadêmico favorece o pensamento crítico e reflexivo, há interação com pesquisa e diversos campos do conhecimento e a vivência criativa e estimulante poderia ser uma mola propulsora para modificações em toda a cadeia de produção musical, passando por escolas de música, orquestras, coros, produtores, etc. A pesquisa artística se enriquece com experiências imaginativas, em que há problematização de questões artísticas que lidam com diagnóstico, análise, reflexão e soluções para a performance musical, como mostrou López-Cano & Orpazo (2014, p. 36–37), portanto, explorar a livre expressão significa desconstruir ideologia e normatividade limitantes e abrir espaço para a construção de um indivíduo crítico e atento com a realidade ao seu redor.

## Referência

- Bórem, F. & Ray, S. (2012). Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. *Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, 121-168.
- Cobussen, M. & Nielsen, N. (2012) *Music and Ethics*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, volume 12, number 3. Amsterdam: Amsterdam University Press, 253-273.
- Leech-Wilkinson, D. (2020). *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>
- Lester, J. (1995). Performance and analysis: interaction and interpretation. In: Rink, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Lima, S. A. de L. & Albino, C. (2009). A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. *Música em Perspectiva*, v. 2 n. 1, 96-109.
- López-Cano, R. & Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Shaheed, F. (2013). *El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas*. Naciones Unidas. Disponível em: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G13/118/47/PDF/G1311847.pdf?OpenElement>
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Warren, J. (2014). *Music and Ethical Responsibility*. Oxford: Oxford Press.

<sup>1</sup> Música Clássica Ocidental foi a expressão utilizada para traduzir Western Classical Music (WCT), utilizada por autores como Cook, Rink e Leech-Wilkinson, para designar a música de tradição predominantemente europeia, que ficou conhecida popularmente como “música clássica”, dessa forma, não se trata de uma expressão que delimita a música do período clássico.

<sup>2</sup> Original: “Are performers happy with their lot, as servants to the imagined composer’s wishes? Are they content to do what they’re told, rather than to explore new possibilities? Are young audiences flocking to concerts? Is classical music really thriving? Can the business, in the long run, continue? Is it artistically exciting? Is it ethically justifiable?”

<sup>3</sup> Original: “in modern society social control works less through direct show of force and more through self-regulation motivated by the threat of surveillance. Feeling that they are being watched, individuals anticipate the judgement of others and thus modify or censor their own behaviour accordingly. This is particularly evident in musicians’ anticipation of negative feedback”.

<sup>4</sup> Original: “‘interpretation never ends’, and in music it is even less constrained by content than in texts”.

<sup>5</sup> Original: “[...] the practice [of classical music] is policed with a narrowness and ruthlessness that hardly sits easily with our self-image as a tolerant society, welcoming of new forms of artistic creativity. [...] There [in the language of performance criticism] we find ideas about normative musical behaviour expressed using images borrowed from a certain kind of normative thought—decades out of date in terms of social acceptability—in the domains of gender and sexuality, class and race.

<sup>6</sup> Original: “‘Toda persona goza del derecho a la libertad de expresión y creación artísticas, que incluye el derecho a apreciar libremente las expresiones y creaciones artísticas y contribuir a ellas con libertad, mediante la práctica individual o conjunta, a tener acceso a las artes y disfrutar de ellas y a difundir sus expresiones y creaciones”.

<sup>7</sup> Original: “ethical responsibility is not to music itself, but a responsibility to other people who may be influenced by the trace of my encounter with music”.

<sup>8</sup> Original: “‘are they using the right edition?’, ‘are they following every mark in the score?’, ‘are they using the right period style?’, ‘are they sounding the composer’s intentions?’, ‘are they doing what I told them?’, what remains is a focus on what really counts: am I moved, am I gripped by this performance, do I care more than anything right now about the sounds this performer makes next? Or, if not, then what else can these notes do?”

<sup>9</sup> Original: “So how can the opera make sense for us? What can we learn from it that is truly relevant to our own world?”

<sup>10</sup> Original: There is an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.

<sup>11</sup> Original: Collaboratively, we have re-imagined almost every aspect of the music except for the notes themselves. And yet, as Leo says, “in my mind the music is still undoubtedly Purcell’s”. This is the kind of creative freedom that performers have every right to expect, we argue. Art should challenge, not just comfort. The composer died 300 years ago: he is not harmed; his score (or what survives of his score) is always available for any other kind of interpretation. Performers suffer, every bit as much as actors or other performance artists, from being prevented, by convention and by the policing of critics and others, from behaving as creative artists. And so do audiences, from being denied a far greater range of performances of these scores than they are allowed at present. There is thus an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.