

TOCAR, INTERPRETAR, ESCUTAR: praticar a música ou fazê-la agir?¹

Antoine Hennion²

RESUMO

Neste artigo, Antoine Hennion retoma de forma magistral as questões da mediação sociológica. Socorrendo-se das particularidades da música, defende que esta fornece um modelo de abordagem das obras de arte que funciona numa dupla entrada: de um lado, a música é objeto de uma performance necessária da obra; mas do outro, a música assume-se como uma performance ativa de quem a aprecia (amador) no amplo sentido. Para existir, uma obra musical deve ser executada e (re)vivida. Indo mais além, Hennion argumenta que ler música não é a mesma coisa que ler um romance e tem ainda menos a ver com a ideia de ler um quadro. Sem falar na necessidade de interposição de um intérprete ou de uma orquestra entre o ouvinte comum e a partitura. Mesmo no caso de uma leitura mental, a operação é muito diferente: “ler” música supõe que a executemos na cabeça, que sejamos seu próprio intérprete, o que demanda uma ação, uma competência e uma habilidade altamente treinadas, de modo incomensurável à simples leitura de uma obra escrita, uma competência que – do contrário – é ordinária e transparente. Não estamos mais diante de uma oposição dual entre obra e recepção, mas envoltos em camadas superpostas de presença, passagens que tornam mais denso o acontecimento e intensificam as coisas de forma oblíqua.

PALAVRAS-CHAVE

Performance; Música; Jogo; Amador; Participação; Público.

¹ Nota dos Tradutores (NdT): Traduzido por Marcílio Dantas Brandão, Kadma Marques e Paula Guerra a partir do texto original de HENNION, Antoine. 2012. *Jouer, interpréter, écouter – Pratiquer la musique, ou la faire agir?* In: FOURMENTRAUX, J-P. (dir.). *L'ère post-média. Humanités digitales et cultures numériques*, Paris: Hermann, p. 87-102. O texto foi cedido pelo próprio Antoine Hennion a Paula Guerra no âmbito do desenvolvimento do projeto “*Keep It Simple, Make It Fast!*”. Este projeto (doravante denominado KISMIF) foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e por fundos Feder (através do programa operacional Compete), desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto – Portugal, em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research da Universidade de Griffith – na Austrália e a Universitat de Lleida – na Catalunha, em Espanha. O KISMIF tem a coordenação de Paula Guerra. Para mais detalhes, consultar <<http://www.punk.pt/pt/>> ou <<https://www.kismifconference.com/en/>>.

² Sociólogo, professor e Diretor de Pesquisas no Centro de Sociologia da Inovação, École des Mines ParisTech, Paris, França.

Eu certamente não sou um especialista de *webart*, nem mesmo de algo mais amplo como a Internet. A propósito das questões que nos unem, em especial a relação entre arte e público, criação e recepção – que os *médias* interativos têm levado a reformular –, eu gostaria de explorar, de forma mais sugestiva que propriamente acabada, qual o benefício que podemos tirar do contraste entre as artes de Internet e a música - isto me serviu para interrogar as formas da sociologia e a onipresença [da Internet] nos *médias* e nas práticas sociais. Minha comunicação se lança aos paradoxos e dificuldades que decorrem da própria ideia de “praticar a obra”, comparando novas artes (em particular as que têm se desenvolvido recentemente, menos “na” Internet que “pela” Internet) com o caso da música – arte precursora em matéria da performance necessária à obra. A palavra performance tem o mesmo sentido nos dois casos? A música é realmente um modelo da “praticabilidade” reivindicada pelas artes praticáveis? O modo pelo qual esta arte da mediação se desdobra numa interpretação convida a submeter à questão a sedução (talvez enganadora) da ideia de um público que “pratica” e de uma obra que não é dada mas deve ser “performada”. Isto não daria a entender que, antes das nossas experimentações contemporâneas, o público só fizesse receber passivamente e a obra não fizesse nada além de aceitar homenagens dignamente? Isto estaria certo?

Para dizer de um modo um pouco menos provocador, constatamos num primeiro momento que a necessária interpretação requisitada pela música remonta a um regime de presença da obra muito diferente do promovido pela ideia de uma “praticação” dos *médias* da Internet. A análise aqui se propõe além da comparação de duas formas de arte, vai no sentido da tensão ou da necessidade de uma demarcação mais clara entre conceitos como *médias* e mediação, prática e pragmática. Isto a que convidava nestes dias a problemática muito aberta de ultrapassar fórmulas demasiadamente fáceis e um tanto extravagantes da

participação de um público em uma obra para se questionar em termos de engajamento recíproco, e não de leveza lúdica, sobre o que pode fazer obra – tanto do lado da arte ou do ator-espectador quanto entre eles. É precisamente a este aspecto que eu gostaria de me lançar aproveitando da minha longa experiência da música.

A música, uma arte da performance?

Fazer da música um modelo já era o projeto geral de “*La passion musicale*” (HENNION, 2007). A ideia era reverter em seu benefício o relativo desinteresse da sociologia crítica em relação ao tema (em comparação com as artes visuais e a literatura, em particular), interpretando este desdém como uma perplexidade frente ao caráter fugaz desta arte. Como denunciar a ilusão por detrás da evidência de um objeto quando o espectador não tem nada como tal, mas um fluxo irregular e frágil? Qual suspense teórico caberia ao sociólogo mostrando que o poder da obra se refere ao trabalho coletivo e à procissão de mediadores que a instalam? Em vez de desconstruir o face-a-face entre uma pintura e o seu observador, ele só retoma a descrição mais comum do concerto. Por outro lado, se nos perguntarmos como – a partir de objetos, de corpos e de dispositivos longamente trabalhados – seres humanos reunidos criam em seu próprio meio uma obra que, por sua vez, os envolve e ultrapassa, a música se transforma de parente pobre da sociologia à arte ideal para compreender o que pode ser uma pragmática da mediação. Sua deficiência, a ausência de um objeto fixo, torna-se um recurso. A música não se coloca frente a nós, ela não é colocada num pedestal ou suspensa num quadro, ele deve surgir ou, melhor, é preciso fazê-la surgir e isto é um trabalho para os músicos, mas também para aqueles que a escutam.

O que faz com que as coisas cheguem e tomem consistência? Ou se ressequem e desapareçam? Como falar disso sem remeter a um modelo de redução às causas e finalidades? Tratam-se de questões de mediação, bastante distanciadas das tradicionais dos *médias*. Questões que o pragmatismo, esta filosofia dos *pragmata* – das “coisas que não são dadas” (JAMES, 2005 [1912]), que bela fórmula, para amadores! –, e sua insistência sobre as provas me ajudaram a reformular: não existe essência absoluta, o que existe é o que acontece no contato das coisas e objetos, na prova e nos dispositivos que os mantêm, como diríamos usando um vocabulário mais moderno.

Para a música, a necessidade de uma performance se traduz, em primeira análise, por uma cadeia de intermediários de *status* muito heterogêneo, realocando o face-a-face entre a obra e o espectador: partições, *songbooks*, esquemas ou grades são diversos suportes ou substitutos da obra funcionando de modo visual; instrumentos, instrumentos musicais principalmente, ferramentas da produção sonora e, cada vez mais, dispositivos e *médias* mesclam produção, registro e difusão de substitutos sonoros da obra; mas também tem corpos em jogo, formatos e lugares da execução, modalidades dispersas da escuta. Porém, a imagem de uma cadeia não é a melhor, ela reconforta a linearidade de um percurso que vai da criação à recepção. Simultaneamente, esta imagem é precisamente um modelo em que a proliferação de mediadores se põe em causa. Sua reinterpretação musical, e não somente técnica, confere de volta a cada passagem um senso estético, um sentido musical e não um papel transparente, um canal neutro ou um suporte passivo. É preciso tocar de novo, refazer surgir a cada vez, reativar os elementos legados, reviver a partitura – os músicos sabem bem disso, de modo que a pior acusação que consideram é justamente a de que são bons em “fazer as notas”³! Mas não seria este o *métier* deles?

³ NdT: No sentido de escrever (ou transcrever) partituras.

Não, eles têm razão, notas não são música. É preciso fazê-la surgir. A palavra interpretação também não é muito boa no que concerne à necessidade de uma operação abstrata, como se se tratasse intelectualmente de “dar sentido” a um material inerte ou mudo por si mesmo. Não, o que estamos tratando é de um trabalho de corpo inteiro, que – pelo contrário – reúne a matéria propriamente dita da música. Um “tocar” – entre o som e a frase, entre o gesto produtor e o efeito produzido.

A necessidade da performance nos relança, portanto, a uma outra significação da palavra, mais profunda. Trata-se de reabertura, lembrete do fato de que a música só tem sentido quando é um objeto para alguém, não um objeto à nossa frente, mas um objeto que se faz “em nós”: só tem música por meio do processamento (*mise en phase*) do corpo, do interesse, da emoção naquele que escuta (individual ou coletivamente); só tem performance quando se instala o duplo movimento de relação, de ligação, que os dois sentidos da palavra corpo expressam bem: por um lado, uma maneira de sentir a ligação do físico com o mental, por outro, um modo de fazer corpo, de partilhar com outros (BUTLER, 1997). A música é uma forma de viver juntos, mesmo que este coletivo seja apenas virtual, posto que remonta ao conjunto imaginário de audiências passadas, presentes e futuras. Tecnicamente, os novos suportes móveis, MP3, fones de ouvido, aparelhos portáteis, smartphones e outros “Is”⁴, permitiram-nos otimizar a modulação da presença/ausência de si mesmo devido à possibilidade que eles nos dão de nos deslocarmos de modo parcialmente independente e simultâneo em locais públicos e em “outros mundos” abertos pela música. Não se trata mais de produzir e sentir, do jogo de atenção e de desprendimento, mas sim de uma multiplicação de espaços nos quais circular

⁴ NdT: Referência aos produtos portáteis da marca Apple, cuja denominação costuma ser precedida pela letra “i”, em maiúsculo.

com música pode ser algo sutil, o que revela técnicas inéditas de produção de si mesmo em situação (PECQUEUX, ROUEFF, 2009).

A música fornece um modelo que, por enquanto, podemos formular como uma dupla lição: de um lado, uma performance necessária da obra, do outro uma performance ativa de quem a aprecia (amador) no amplo sentido (HENNION, 2009). Para existir, a obra deve ser executada e revivida. Esta discussão não visa – de jeito nenhum – fazer uma propaganda da música em relação a outras artes cujo objeto seja mais definido; pelo contrário, buscamos tirar proveito do que ela mostra de maneira particularmente clara sobre o *status* do objeto de arte, para assim reconhecê-la igualmente como obra, mas obra diferente de todas as outras artes. Tentarei aprofundar um pouco mais essa lição geral e as referidas diferenças.

Ler música, interpretá-la, tocá-la?...

Buscando compreender melhor por que a música propõe um modelo interessante para o que eu quero refletir acerca das artes de Internet e dos *médias* “praticáveis”: podemos dizer que ela fornece um precedente. As novas artes da Internet repõem em causa, ou querem repor em causa, a imutabilidade da obra material em seu quadro ou em seu suporte, bem como a separação clara entre criador e espectador que esta disposição instala no tempo e no espaço: a obra está lá na sua frente e você a contempla; um autor a pintou, a gravou, a escreveu, e gerações admiram sem modificá-la. Este *status*, no sentido quase físico do termo, é ofertado à obra pelas famosas artes autográficas de Goodman (1990 [1968]), a pintura e a escultura; mas também pela poesia e pela literatura que, apesar de seu caráter halográfico, não nos livram da autoridade fixada na obra e, muito pelo contrário, como bem mostrou Genette (1994). O mesmo vale para o teatro clássico:

o basculamento na direção da primazia do texto escrito e, em particular, os constrangimentos da produção, devidos à versificação, transformaram profundamente a topologia interna da arte dramática, produzindo justamente uma cisão entre a obra e a interpretação. Ler uma partitura, interpretar uma obra: as palavras retomadas pela música são as mesmas posto que ela também é escrita. Esta analogia sublinha um movimento comum em direção à obra, em direção a uma “*ratificação*” da arte (SHAPIRO, 2004). Porém, isto mascara uma diferença importante. À música falta justamente a imutabilidade atemporal. Para ser realmente uma arte, seria necessário a esta “desafortunada”, como dizia Leonardo da Vinci (em *Le Paragone*⁵), que ela “não se acabasse assim que fosse criada”, que ela conseguisse escapar da exigência de uma performance no tempo, que ela subsistisse fora dos corpos e não apenas nos ouvidos imaginários que guardam traços demasiadamente imprecisos, mesmo que sejam traços interiores, apropriados, revividos, transformados pela memória e pelo afeto, carregados de emoção (não existe uma palavra sonora correspondente à imaginação e este empréstimo necessário ao visual e à sua imutabilidade não é um acaso).

Ler música não é a mesma coisa que ler um romance e tem ainda menos a ver com a ideia de ler um quadro. Sem falar na necessidade de interposição de um intérprete ou de uma orquestra entre o ouvinte comum e a partitura. Mesmo no caso de uma leitura mental, a operação é muito diferente: “ler” música supõe que a executemos na cabeça, que sejamos seu próprio intérprete, o que demanda uma ação, uma competência e uma habilidade altamente treinadas, de modo incomensurável à simples leitura de uma obra

⁵ NdT: O texto original não referencia nenhuma edição específica deste clássico, mas julgamos útil mencionar uma tradução comentada desta parte do Tratado da Pintura, de Leonardo da Vinci: BARONE, Juliana. 1996. *O paragone do tratado da Pintura de Leonardo da Vinci: introdução a comparação entre as artes e tradução anotada*. 178f. Dissertação [Mestrado História da Arte]. Campinas: UNICAMP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278838>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

escrita, uma competência que – do contrário – é ordinária e transparente, pelo menos em uma primeira vista. Dizendo de outro modo, com mais rigor e, sobretudo, com mais fidelidade à história ocidental da transferência ao escrito e ao museu das obras: para produzir música, no modelo absoluto da obra de arte, fixando-a no escrito dos compositores e restringindo sua execução “apenas” à interpretação de uma obra que já estava lá, foi preciso muita invenção, tradução, dispositivos técnicos e sociais (a começar pela profissionalização de um *métier* intermediário encarregado da performance, isto é, de “ler” para os outros a obra que deveria estar contida em sua escritura). Muito mais invenção do que para subordinar o teatro ao texto do escritor. E, apesar de algumas tentativas “orquestrógraficas” (a palavra é de Thoinot Arbeau, 1589⁶) ou, atualmente, apesar dos registros em vídeo, a dança parece dever escapar para sempre da operação cirúrgica que a separaria em duas, com uma obra fixa de um lado, a ideia de um criador tal como um meio seria capaz de capturá-la e, por outro lado, execuções futuras que seriam tão-somente reproduções.

Passando da estátua à música, a bela densidade da obra se desfaz progressivamente. Para dizer de modo simples, não se trata de uma divisão binária: “arte-com-obra-fixa” *versus* “arte-com-performance-obrigatória” (o que sugere a falsa boa ideia, soprada por Leonardo a Goodman (1990 [1968]), de artes autográficas ou halográficas...), mas, de algum modo, frente a uma necessidade cada vez mais interna da performance podemos cada vez menos destacar da obra gravada. Vemos um problema de continuidade, não de ruptura: uma peça de teatro não é mais completamente ela mesma sem ser representada, mas – de modo ainda mais radical – é impossível reduzir uma

⁶ NdT: Acerca desta obra, ver para mais desenvolvimentos: KENDALL, G. Y. ARBEAU, Thoinot. 2001. In: SADIE, S., TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.

música à sua partitura, exceto se negligenciarmos precisamente a dimensão performática de sua leitura.

Performance, performatividade, performance...

Precisamos ser mais analíticos e apontar entre as diversas artes não claras oposições duais (fixo/fluído, espacial/temporal, autográfico/halográfico, precisando ou não de performance, etc.), mas graus de fixação desiguais de aspectos diferentes e parcialmente atravessados por estratégias emprestadas de uma arte a outra. Não é por brincadeirinha que estou voltando a este paralelo entre as artes sobre o qual já correu tanta tinta acadêmica, mas o faço porque a progressão que isto permite esquematizar nos realoca frente à questão cruamente lançada pela “praticabilidade” das artes. E o que o público tem a ver com isso, o que é mesmo que ele faz, ele “retocaria” as obras ou seria indispensável à sua realização?

O caso da música nos ajudou a distinguir dois aspectos da ideia de que uma arte deva ser “performada”. Tais aspectos são fundamentalmente menos divergentes do que podem parecer à primeira vista. Empregaremos um vocábulo meio sem graça, que é performance (*performance*), para esta ideia que, em sua forma global, reúne os dois aspectos:

- um aspecto é performance (que incide no aproveitamento de práticas como o improviso e o virtuosismo), uma sorte de multiplicação e intensificação da obra por seus modos de exposição e de risco; esta significação da palavra para uma propriedade necessária da obra que é a sua execução obrigatória, ela só existe quando é tocada, executada, dita, cantada, interpretada, etc. – mas frente a um espectador que não participa no sentido

de entrar em sua produção; pelo contrário, no virtuosismo e no improvisado há uma insistência na técnica e na dificuldade extrema do exercício cuja força provém precisamente do fato de estar fora do alcance do amador mediano (ou até de artistas profissionais!); o espectador não é “praticante”, mas envolvido, seduzido, enganado, “pego” em um certo sentido; ele é passivo em um sentido ambíguo que faz pensar mais em paixão que em passividade (HENNION, 2010);

- outro aspecto é performatividade, no sentido do trabalho do espectador (e também do artista) para fazer surgir a obra em si – um sentido que se distancia do momento de concepção da obra e ainda mais da ideia de agilidade rara ou de virtuosismo ligada a uma performance quase-esportiva de que algumas execuções musicais se aproximam, isto que está mais para uma teoria da obra como relação, “obra a fazer”, que só existe quando apropriada por um público, revivida e reapropriada pelos que a percebem; isto também repõe o corpo na história, no caso, o corpo de quem escuta a obra; seja no sentido pouco a pouco consentido de domesticá-lo e inventar o concerto clássico (JOHNSON, 1995), esta estranha reunião em que o silêncio mede a captura (o que também é uma técnica ativa de corpo que se torna ausente de si mesmo em vez de uma passividade ou recusa burguesa de expressão física de emoções); ou, pelo contrário, no sentido de tomar o corpo como uma ferramenta que estende o movimento da música pela movimentação do próprio corpo, como em músicas populares, *rock* ou *jazz* – isto a que podemos chamar de “efeito sax”, uma identificação do espectador com o músico que faz com que um toque com

o outro ao escutá-lo, uma imagem do corpo auditor duplicando o do instrumentista e formando um conjunto com ele.

Focando nestes dois aspectos, temos em cada um dos casos uma ideia de performance bastante diferente, talvez até oposta à da participação de um público no sentido imediato de uma intervenção no objeto criado – o que é possível com técnica específica fornecida pela Internet (mudar a obra recebida e deixar pista dessa mudança na obra transmitida, o que dilui a cisão criador-espectador). Estes questionamentos abrangem exatamente, no sentido mais material do termo, as duas características (imutabilidade e autoria) que reuniam a obra de arte absoluta e que, do modo mais indissociável, materializam a estátua e o quadro. Estas mesmas características serviram a Goodman (1990 [1968]) e a Genette (1994), a despeito de suas diferenças na classificação das diferentes artes em função de suas distintas relações, com o material de que são feitas.

Destaquei que a performance no duplo sentido que podemos extrair do exemplo da música, um dirigido à obra e outro ao espectador, não é de jeito nenhum uma particularidade da música. Em princípio, ela se aplica a todas as artes e permite reaproximá-las aproveitando o que seus diversos meios torna mais evidente tanto em uma quanto em outra. Não se trata de opor uma à outra. O ponto é fácil de compreender no tocante à performatividade, que desenvolve de modo mais ou menos radical o fato de que o olhar ou a leitura não são passivos, mas são sempre uma maneira de refazer em si a obra, isto foi o ponto de partida de todas as teorias da recepção (ECO, 1971 [1962] e 1985 [1979]; ISER, 1985 [1976]; JAUSS, 1978 [1975]; FRIED, 1990 [1980]; LEENHARDT, JOZSA, 1982; KEMP, 1985; DANTO, 1989; PASSERON, PEDLER, 1991). Mas a questão também é verdadeira para a performance, vista como necessidade de que a obra seja “feita”, o que eu chamei de sua performance, mesmo no caso das obras mais fixas.

Alfred Gell (2009 [1998]) denomina isso de agência da obra e trabalhou bastante sobre o tema a partir de artes étnicas ou populares: isto é, não que a obra tenha um autor ou, menos ainda, que ela porte ou reflita as intenções de seu criador (a maioria das obras que ele estuda não têm nada de identificável), mas que ela seja capaz de portar um objetivo e ser reconhecida por convidar a prolongar o movimento que ela porta nela, como ele mostra no caso elementar de desenhos geométricos. O mesmo vale para a música (quer pensemos nos cânones, nas fugas ou nas retomadas do tema).

Aqui, além disso, não há nada além de um ressurgimento, em termos diferentes, do que a história da arte e sua semiologia sempre demonstraram, quando bem compreendidas. Quer dizer que a música seja considerada menos como um recurso do analista do que como um efeito do trabalho, que ela seja tratada não como um sistema gramatical externo reduzindo a arte a um processo de significação e de comunicação, mas – ao contrário – como o próprio processo de materialização de uma expressão sem objeto próprio, acionado pelo movimento da obra e se sustentando graças ao fato de mostrar ou mesmo de mostrar que não pode mostrar. Seguindo a forte ideia de Louis Marin (1989) em sua magistral análise da pintura renascentista italiana: a obra de arte tira sua força do fato de indicar a direção, deste esforço impossível da “demonstração” (*monstration*), o que, se seguirmos Marin (1989), explica, no plano teológico, a proximidade de sua forma e de seu conteúdo (uma anunciação é inicialmente uma enunciação entre mediadores que falam do que não pode ser visto ou do que ainda não existe) e – ao mesmo tempo – explica, no plano estético, que ela só possa tomar corpo a partir dos meios de significação e não de seus conteúdos (meios que vão da materialidade da obra a seus quadros e dispositivos de exposição, de seu sujeito às suas formas, incluindo também os sempre ambíguos códigos de descrição e o trabalho ativo da recepção). Só poderíamos entender melhor por

um artifício de análise que, em seu próprio objetivo, uma obra apresenta a dupla característica, absolutamente simétrica e indissociável, entre o convite que ela lança e a necessária resposta de um espectador que a aceita e, ao custo de um grande trabalho de reinterpretação, deixa-se levar, tomar, mover mais que ser movido por ela.

A controvérsia sobre o virtuosismo

Voltando à música, vemos melhor que os dois aspectos da performance, que eu inicialmente distingui por comodidade (“não confundamos performance virtuosa do intérprete que distancia o espectador e performatividade da escuta que faz a obra chegar por e no ouvinte”), não se opõem, mas tendem a se reforçar mutuamente. O brilhantismo da execução atrai a recepção mais ativa, mobiliza o ouvinte, envolvendo-o para treiná-lo na produção de música, vista como uma ambiência que se instala no espaço-tempo comum e coletivamente produzido – todos os artistas sabem que não existe boa interpretação sem bom público. Essas duas discrepâncias, reunindo a produção da obra e a produção do ouvinte ecoam tanto no sentido que vai da obra ao público – a vivacidade de uma improvisação e o caráter envolvente do virtuosismo favorecem, por exemplo, a recriação interna da obra pelo ouvinte – quanto noutra sentido – a espécie de movimento de corpo e alma, de projeção de si que é provocada pela atenção e pelo abandono à música viva torna mais sensível à realidade desta música como uma performance, um gesto feito por outro corpo, e não uma esteira de som contemplada de fora, uma espécie de quadro que se desdobraria no tempo.

Não estamos mais diante de uma oposição dual entre obra e recepção, mas envoltos em camadas superpostas de presença, passagens que tornam mais denso o acontecimento e intensificam as coisas. Retomemos o exemplo do virtuosismo, ele tem o

mérito de ter realmente sido objeto de vivas controvérsias precisamente sobre o objeto que nos interessa, a relação entre performance-façonha e performance-obra, especialmente acerca dos pianistas do século XIX, o que vai caricaturar a oposição entre o virtuosismo interno, integrado, do Schumann que escreve suas partituras raivosamente e cada vez mais rápido (*rascher und rascher*⁷) e o virtuosismo de seu amigo Liszt que, segundo Schumann, seria externo e sedutor (HENNION, 2011)... Este debate é uma verdadeira lição de mediação: o intérprete está “ao serviço” da obra, como um militar ou religioso, ou interpreta para sua própria glória, para sua valorização, usando a obra para seu próprio destaque? Além desta formulação quase-moral, em termos dualistas, o debate aponta para o detalhe da técnica, um meio para além de si mesmo ou um objetivo em si: a execução musical instrumental e a técnica virtuosa devem se somar para re-apresentar a obra sem mascarar-la por meio de excessos nem reduzi-la por erros, o que em ambos os casos impede a realização da própria obra. Antes disso, a arte da interpretação já continha certamente todo o conhecimento da obra como um acontecimento que se realiza por múltiplas técnicas: disposição corporal, contato com instrumento, jogo de cena, relação com o público, etc. – o modo de se sentar faz parte do concerto. Mas ao acentuar este trabalho de captar a atenção pela façonha⁸, o improviso e o virtuosismo buscam diretamente este encantamento, eles sempre flertaram com o cruzamento dos limites entre o poder da obra e o fascínio do público. No entanto, se pensarmos na música como algo incerto, que não podemos compreender, para o que precisamos encontrar os meios de fazer acontecer, esses liames imemoriais da execução em público também dizem uma

⁷ NdT: Originalmente, escrito em alemão. O tema é objeto específico de outro artigo de Hennion (2012) que trata diretamente do questionamento da oposição entre as músicas de espetáculo e as músicas escritas.

⁸ NdT: Assim como em “performance-façonha”, o original francês empregado é o termo *exploit*, cuja tradução ao português varia entre “exploração” e “façonha”, guardando o sentido de experiência e experimentação que é muito caro à filosofia pragmatista referida no trabalho do autor.

verdade da performance em geral, os atores falam da necessidade de empurrá-la aos limites para fazê-la escapar, fazê-la transbordar dos limites de uma obra pronta e acabada, de um repertório repetido e de um gosto familiar.

Ser acionado, fazer-se agir

Essa ideia é muito interessante, não se trata mais de uma cadeia mecânica de servidores que avançam do criador ao espectador, mas de uma série de passagens que a cada vez retomam o material herdado para fazê-lo se repetir, ser feito de novo, como uma outra camada de presença necessária. Isto não se aplica apenas à execução musical, mas a todos os momentos: se a obra só se desdobra devido à sua performance, ela se abre mais ou menos por sua parcela de improviso ou virtuosismo (isto é, integrando na própria produção a parte de risco, de salto para o desconhecido que acompanha qualquer realização no instante e no lugar em que se dá), isto favorece no ouvinte uma atitude semelhante, a um só tempo, coletiva e individualmente, a “ambiência” na própria sala favorecendo o movimento dos artistas e a responsabilidade de cada um dos ouvintes. O que é exatamente a atenção, a captura mais ou menos total do espectador, se não uma medida da maior ou menor presença nesse outro mundo a que o acontecimento leva? Os formatos variam desde o abandono de si às mãos de artistas dotados de genialidade - como vimos, este é o ideal do concerto clássico: sala escura, silenciosa, ninguém completamente sozinho, posto que os outros presentes compartilham essa solidão essencial, mas de algum modo idealmente só para receber a obra como se estivesse em outro lugar, onde a obra o prepara, o leva para fora e o absorve...- até ao olhar comum de uma música menos entendida como uma fonte que, de algum modo, é revivificada pelos músicos em um momento raro, um evento intenso e instável produzido em conjunto, com os músicos e o

público, a partir do música (no sentido de seu material, as partituras, os gráficos de acordes, as próprias notas) e mais que ela mesma. O que supõe se deixar, de fato, “decolar”, ser levado embora. Repito que se trata menos de opor o clássico, como reinado da obra absoluta criada à moda da pintura, e a música popular ou a nova música, como gesto de um coletivo em fusão (e o que dizer então do amador de ópera levado às zonas conturbadas de seus êxtases?...). Em vez disso, trata-se de vê-los buscar estados semelhantes e efeitos análogos por caminhos e gestos muito diferentes. Mediadores da música distribuem os gêneros segundo seus meios (*status* da partitura escrita, performance dos intérpretes, cenografia do evento, posturas e horizonte do ouvinte, formatação do coletivo...).

Obras se tornam mais densas, ao mesmo tempo em que conseguem capturar, cativar uma atenção mais densa, seja no instante, pelo transporte, seja na duração, criando um apego a tal ou tal música, a tal forma de concerto, a tal grupo... Vemos que os dois sentidos da performance (performance/performatividade, a necessária retomada da música pelo músico e a necessária retomada da música pelo espectador) se reúnem no final da análise, a densidade de um servindo de forma circular para reforçar o outro, cada um exigindo o outro para poder se desdobrar. Outra maneira de dizer a mesma coisa, para retornar à noção de obra. Não para criticá-la, mas para mantê-la no sentido da palavra. Todos já notaram, obra, produto, produzir, produtor, operário, trabalho, toda esta sequência (ao contrário da palavra “obra de arte”, cujo objeto é fechado, uma etiqueta que encerra esse processo em seu resultado) se refere tanto à ideia de um trabalho necessário quanto a um processo em andamento. Trata-se mais de “obra da arte” que de obra de arte, retomando Genette (1994), ou de “obra a fazer”, como já dizia Étienne Souriau em 1956

em um magnífico artigo (SOURIAU, 2009 [1943-1956]); ou ainda do que busca Fourmentraux (2005) acerca da arte de Internet (*webart*) quando trata de obras em atos.

Nós medimos o quanto a questão se deslocou da participação do público em dispositivos dos médias para a performance cruzada, da obra por seu público e do público por sua obra. O que isto gera, que mudança de estado, que outro espaço de desdobramento – e não simplesmente: o espectador tem que fazer isso ou aquilo na exposição ou no site? A ideia é distribuir melhor, no plano analítico, quase técnico, o que é praticar e ser um público. Porque justamente este modelo aditivo em que as camadas se sobrepõem, as experiências se recobrem e se retomam e as passagens também modificam o que é transportado é muito distante do lado ingênuo, ou frio, da intervenção selvagem do público nas instalações em que é demandado. Isto se dirige mais a outras figuras intermediárias, que ajudam a identificar o problema, concentrando-lhe no imperativo inovador da performance: agir e ser acionado no mesmo gesto. Para isso, podemos de alguma forma, mover o cursor entre exemplos que mostram melhor a obra como produto da atividade dos corpos em ação, sendo ela mais um suporte, um pretexto ou um produto não necessário da atividade do que o oposto; e outros que mostram mais a ação da obra em seus amadores, desde a reconstrução de seu corpo, esta máquina de sentir, até a formação imaginária do coletivo infinito ao qual pertence um gosto compartilhado.

À guisa de conclusão, dois amadores, duas práticas: o esportista e o pianista

O primeiro caso é um exemplo de esporte amador: o objeto no sentido da obra é quase nada – um recorde, uma barra para atravessar, um último gol para marcar – mas o desdobramento milimétrico dos corpos em direção a esse objetivo, desde sua formação individual até seu arranjo em um coletivo móvel e na formação da “mente” de uma

equipe, mostra que nada é dado em uma performance, a cada vez tudo se refaz. Isto não significa que não seja necessária uma longa preparação, pelo contrário: o momento mágico da performance só é válido pela intensidade do curso coletivo que a torna possível, mas nunca obrigatória (nesta direção, dos corpos para um objeto, também podemos pensar no gesto de bricolagem ou no gesto do artesão, ou ainda nas novas atividades *fitness* e de condicionamento físico, DENORA, 2000). Essas atividades lançam luz sobre um importante significado da palavra “praticar”, como autodesenvolvimento, treinamento corporal, presença para si mesmo que pode ser muito forte, mas sob uma restrição fraca em relação à obra a ser feita, ao produto que escapa e excede sua produção. As atividades são muito intensas e produtivas para refinar corpos e sentidos e formar coletivos, mas nos dão muito pouca luz sobre essa coisa misteriosa que seria a obra, algo que poderia ser, como a palavra indica, para apresentar, para tender a um público – o que é a primeira preocupação das atividades artísticas, *fazer a obra*. Há atividades que só têm seus praticantes como público, o que talvez não signifique que elas vivam no paraíso sonhado pela net art, sem grande compartilhamento entre produtores e consumidores, mas demonstre mais prosaicamente que elas não se preocupem em fazer obra.

O segundo caso é o do intérprete amador. Na música, ele dá uma ideia do que uma ação da obra pode significar, através de uma série de fórmulas paradoxais que a descrevem bem: mesmo que ele também treine, ele visa menos à performance no sentido esportivo (e dizer que um intérprete se aproxima disso não é um elogio) e busca mais amplificar a performance da obra nele: ele se esforça para se fazer pegar por ela, ele executa a obra para torná-la sua, ele se faz agir por ela a partir de seu próprio esforço para realizá-la (HENNION, 2010). Interessante figura intermediária este amador, este que toca para o seu prazer. Na música, ele é chamado de músico. Ser músico, em língua nativa, é

tocar um instrumento. Caso contrário, somos apenas “simples amadores”, como se diz. Bem, isso não está errado! E, diga-se de passagem, as formas quotidianas de dizer as coisas geralmente são boas. Aqui, sugere-se que para ser público ou para ser um público melhor, é preciso tocar, uma boa maneira de se aproximar da música é sendo um intérprete, mesmo que se trate de um intérprete lamentável. Este amador toca, ele toca mal, pior do que ele vai ouvir em concerto ou do que obterá a partir da escuta de um CD, mas o que ele faz é menos imitar os grandes intérpretes que entrar um pouco na obra através de sua própria maneira de tomá-la não como um todo dado apenas para se desenvolver sob os dedos de outro, mas sim como um conjunto de marcadores e notas a partir do que é preciso reconstituir – e assim ele constata que não existe a obra como tal. A música não é deduzida das notas de uma partitura. Ao abordá-la assim, o que ele visa é a série de pequenas provações íntimas que são a decodificação, o ensaio e a aprendizagem que fazem a música chegar nele e não frente a ele. Não a partitura, mas voltas, desvios, certos efeitos e ângulos que nenhuma audição externa permitiria vislumbrar. As imperfeições, erros e mal-entendidos, mas também os pequenos sucessos pontuais e as micro-aventuras do amador são maneiras de preparar os ingredientes da obra. Tudo isso faz com que ele entregue sua alma. Ao mobilizar seu corpo em ação, ele não treina uma habilidade como um fisiculturista ou um esportista, ele se dá um tipo de experiência própria desta aparição, ele se mete em disputas, luta com dificuldades, vê coisas estranhas, mas, sobretudo, geralmente, ele ativa todo um processo de gestação. Este processo segue parcialmente o modelo traçado pelo compositor, mas não é de jeito nenhum uma cópia: trata-se mais de um reconhecimento, tanto no sentido de que vamos em reconhecimento quanto no de provocar um *insight* ou satisfação decorrente do fato de que tal efeito seja posto em prática e dê a impressão de que entendemos o que o autor

queria – o que é menos uma recuperação realista de um projeto identificável exportado do cérebro de um criador (a fidelidade às “intenções” do compositor que já evoquei), do que uma espécie de homenagem aos efeitos próprios da obra (GELL, 2009 [1998]). Fazendo algo desta obra, o amador a faz agir e se faz agir por ela. Ele a torna mais presente e se torna mais presente para ela, podendo estar mais presente a partir dela em outras ocasiões. A recíproca é certamente verdadeira, a experiência do espectador também pode ser “ativa” e levar a outros aspectos de uma obra, aqueles inacessíveis pela execução, e em troca levar o amador a interpretar de outra forma.

Em ambos os casos, do esportista ao músico, como poderíamos analisar melhor o duplo trabalho de reaproximação, tanto do amador quanto da obra, do que como um adensamento da co-presença deles através de gestos repetidos, treinamento, aguçamento de sentidos, domesticação recíproca? Tudo, exceto o público, já está na obra. Aqui estamos novamente enfrentando nossa questão inicial, o que é praticar uma obra? Novas práticas artísticas não substituem um modelo anterior, onde as obras seriam dadas, produzidas por um autor, e o público apenas as escuta passivamente, como se fossem objetos inertes. Não, agora, ele [o público] intervém ativamente na produção das obras. Tentei mostrar exatamente o oposto, que as obras sempre exigiram, de uma maneira ou de outra, uma performance, tanto da parte de seus produtores quanto dos ouvintes. Se assim for, as novas formas desenvolvidas a partir dos *médias* praticáveis serão melhor compreendidas na continuidade destas técnicas de presentificação, amplificação e densificação que estão no cerne da experiência estética, como o virtuosismo ou o improviso, do que numa ideia fácil de ruptura radical. Utilizando os recursos das novas mídias, elas passam a dar novas formas às externas técnicas da apresentação.

REFERENCIAS

- BUTLER, Judith. 1997. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.
- DANTO, Arthur. 1989. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil.
- DENORA, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, Umberto. 1971 [1962]. *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- _____. 1985 [1979]. *Lector in fabula*. Paris: Grasset.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. 2005. *Art et Internet*. Les nouvelles figures de la création. Paris: CNRS Éditions.
- FRIED, Michael. 1990 [1980]. *La place du spectateur*. Paris: Gallimard.
- GELL, Alfred. 2009 [1998]. *L'art et ses agents*. Paris: Les Presses du Réel.
- GENETTE, Gérard. 1994. *L'œuvre de l'art*. Immanence et transcendance. Paris: Seuil.
- GOODMAN, Nelson. 1990 [1968]. *Langages de l'art*. Paris: Jacqueline Chambon.
- HENNION, Antoine. 2007 [1993]. *La passion musicale*. Paris: Métailié.
- _____. 2009. Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, n° 153. p. 55-78.
- _____. 2010. Vous avez dit attachements?... In: AKRICH et al (éd.). *Débordements... Mélanges en l'honneur de Michel Callon*. Paris: Presses de l'École des Mines. p. 179-190.
- _____. 2011. "Aussi vite que possible..." La virtuosité, une vérité de la performance musicale? *Ateliers du LESC*, 32.
- _____. 2012. Jouer, interpréter, écouter – Pratiquer la musique, ou la faire agir? In: FOURMENTRAUX, J-P. (dir.). *L'ère post-média*. Humanités digitales et cultures numériques, Paris: Hermann, p. 87-102.
- ISER, Wolfgang. 1985 [1976]. *L'acte de lecture*. Bruxelles: Mardaga.
- JAMES, William. 2005 [1912]. *Essais d'empirisme radical*. Marseille: Agone.
- JAUSS, Hans R. 1978 [1975] *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JOHNSON, James H. 1995. *Listening in Paris*. A cultural history. Berkeley: University of California Press.
- KEMP, Wolfgang. 1985. *Der Betrachter ist im Bild*. Köln: DuMont.
- LEENHARDT, Jacques; JOZSA, Pierre. 1982. *Lire la lecture*. Paris: Le Sycomore.
- MARIN, Louis. 1989. *Opacité de la peinture*. Paris: Usher.
- PASSERON, Jean-Claude; PEDLER, Emmanuel. 1991. *Le temps donné aux tableaux*. CERCOM/IMEREC.
- PECQUEUX, Anthony; ROUEFF, Olivier (dir.). 2009. *Écologie sociale de l'oreille*. Paris: Éditions de l'ÉHÉSS.
- SHAPIRO, Roberta. 2004. *Qu'est-ce que l'artification?*. XVIIe Congrès de l'AISLF. Tours: AISLF.

SOURIAU, Étienne. 2009 [1943-1956]. *Les différents modes d'existence*. Suivi de "L'œuvre à faire". Paris: PUF.

PLAY, INTERPRET, LISTEN. Practice music, or make it act?

ABSTRACT

In this article, Antoine Hennion masterfully takes up the questions of sociological mediation. Drawing on the particularities of music, he argues that it provides a model of approach to works of art that proceeds in a double feature: on the one hand, music is the object of a necessary performance of the work; but on the other, music is assumed to be an active performance by those who appreciate it (amateurs) in the broad sense. To exist, a musical work must be performed and (re)lived. Going further, Hennion defends that reading music is not the same as reading a novel and has even less to do with the idea of reading a painting. Not to mention the need for an interpreter or orchestra to interpose between the average listener and the musical score. Even in the case of mental reading, the operation is very different: "reading" music supposes that we perform it in our head, that we are its own performer, which requires highly trained action, competence and skill, immeasurable with the mere reading of a written work, a competence that – in contrary – is ordinary and transparent. We are no longer faced with a dual opposition between work and reception, but enveloped in overlapping layers of presence, passages that make the event denser and intensify things obliquely.

KEYWORDS

Performance; Music; Play; Amateur; Participation; Public.