

OBÁ DE VANIA DANTAS LEITE: CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS DE UMA OBRA INTERATIVA

Dorina Mendes
dorimendes@yahoo.com.br
Vania Dantas Leite
vaniadantas@unirio.br

RESUMO

Este texto aborda questões interpretativas relativas a *Obá* de Vania Dantas Leite, uma obra que utiliza multimeios, do gênero música-vídeo, com texto, imagem, canto, dança e processamento em tempo real. Nosso alvo é pensar o processo de execução/interpretação musical e coreográfica de maneira indissociável, considerando que a obra integra a estas duas linguagens uma terceira, que é representada pela imagem projetada durante a performance. Analisamos a partitura privilegiando a segmentação da obra e suas implicações técnicas na interatividade: a organicidade entre a vocalidade e a criação e execução coreográfica. Como a obra traz em sua natureza uma sincronia de diversas linguagens, o nível de excelência da performance está comprometido com a capacidade de interação técnico-expressiva que o solista desenvolva e aprimore durante a preparação da obra. Este processo demanda cumplicidade criativa e engajamento artístico, estabelecendo com o compositor uma parceria colaborativa na qual o intérprete pode ser considerado um co-autor.

Palavras chave: música-vídeo; música e multimeios; interação de linguagens; canto e dança; processamento em tempo real; análise interpretativa.

ABSTRACT

This text deals with interpretative issues for *Obá* by Vania Dantas Leite, a multimedia work in the genre of music-video (as described by the composer in her PhD thesis) comprising a projected text, images, singing, dance and real-time sound processing. Our aim is to consider the process of the music and dance performing as an integrated whole, with the work assembling a third language: the projected image during the performance. We analysed the score stressing its segmentations and the technical implications concerning to interactivity: the organicity among vocal and choreographic creation and execution. As far as the work's nature involves synchronization between different languages, the performance's degree of excellence is connected to the soloist's capability of developing and improving technical and expressive interaction during the work's preparation. This process requires creative complicity and artistic engagement, establishing an artistic collaboration with the composer where the performer can be considered as a co-author.

Key-words: music-video; music and multimedia; interaction of languages; singing and dancing; real-time processing; interpretative analysis.

A OBRA

Obá (1998) de Vania Dantas Leite é uma obra do gênero música-vídeo¹ que combina diferentes recursos tecnológicos e meios como texto, imagem, canto, dança e processamento de som e imagem em tempo real, a qual estreamos, mundialmente, no Festival *Escuta!* realizado no Teatro Carlos Gomes (RJ, ver Figura 1). A obra (aprox. 4'20"), cujo título refere-se ao nome de uma das três esposas de *Xangô*, é uma das 16 micro-cenas de *Fantasia de Brasil*, Prêmio Programa de Bolsas Rio-Arte para Composição Musical 1996, um espetáculo concebido, criado e dirigido pela compositora, que reúne tecnologias e intérpretes incomuns às salas de concerto, como uma cantora-bailarina e um capoeirista.

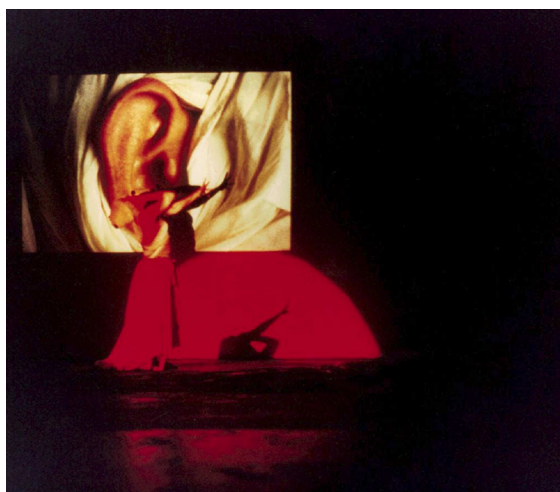


Figura 1. Imagem captada ao vivo (de autoria da fotógrafa Jackeline Nigri) da intérprete atuando frente à tela, na estreia da obra no Teatro Carlos Gomes, RJ (fonte: arquivo pessoal da autora).

A conexão e integração entre diversas linguagens provocam, em produções musicais do final do século XX, uma nova reflexão do processo de criação da obra, como na visão do compositor Fernando Iazzetta:

Cada vez mais a ideia de uma concepção multimidiática de obras tem feito parte de meus trabalhos musicais. Isso tem levado a diversas mudanças na maneira de pensar a criação. Uma delas refere-se à necessidade de elaboração de

¹ Segundo a descrição em Dantas Leite (2004 e 2007): Dantas Leite, Vania. *Relação Som/Imagem*. 2004. Tese (Doutorado em Música), CLA- UNIRIO, Rio de Janeiro; Dantas Leite, Vania. *Música-vídeo: um novo gênero musical*. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2007.

projetos colaborativos. Enquanto que a composição tradicionalmente configura-se como uma atividade individual, extremamente fechada em torno das ideias do compositor, as produções envolvendo diversas linguagens como vídeo ou dança demandam uma ação colaborativa entre artistas e técnicos de diferentes áreas (Iazzetta, 2007: 127)².

Pretendemos pensar o processo de execução/interpretação musical e coreográfica de maneira indissociável, considerando que a obra integra a estas duas linguagens uma terceira, que é representada pela imagem projetada durante a performance.

Nossa participação no processo, que culminou com a estreia da obra, começou com o conhecimento da mitologia do orixá apresentada pela compositora, depois veio o contato com a partitura, posteriormente a audição da gravação da pronúncia correta do yorubá feita por um nativo da língua e, por fim, a visualização da imagem da orelha-signo de *Obá*. Esta associação refere-se à mitologia do orixá, porque *Obá*, uma das esposas de *Xangô*, corta sua própria orelha, influenciada por sua rival *Oxum*, com a ilusão de tornar-se a favorita do marido. Para ilustrar a tragédia da personagem no que de mais simbólico havia nela, Vania idealiza a imagem de uma orelha envolta em bandagens.³

A partir desta aproximação com os conceitos e materiais que envolveram a idealização, a criação da parte musical e a concepção visual da obra, estudamos e memorizamos⁴ vocalmente a partitura, criando simultaneamente a coreografia.

A partitura manuscrita não apresenta uma escrita, por assim dizer, tradicional. Os compassos não obedecem a uma métrica e sim, a uma delimitação temporal, por isso decidimos utilizar o termo *segmento*. Como observamos no Exemplo musical 1, há na partitura subdivisões por tempo, estipuladas a cada 5' e/ ou múltiplos como 10' e 20', tendo ainda fermatas no final ou início de alguns segmentos:

² Iazzetta, Fernando. Composição e Performance Interativa. In: Ferraz, Silvio (Org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

³ Os textos utilizados nesta obra (em língua yorubá) estão publicados em Carvalho, José Jorge. *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993. A gravação foi captada informalmente e de maneira circunstancial pela compositora: a leitura do texto foi feita por um africano em New York. O yorubá ou iorubá "é uma língua cua (subfamília do níger-congo, composta por várias línguas faladas na África ocidental, da Libéria aos Camarões, e que inclui o acã, o ibo, o iorubá e o ijó) do sudeste da Nigéria, e também falada em Benim e Togo (África)". IORUBA/CUA. In: *Dicionário Aurélio do Século XXI* (virtual), 2000, Versão 3.0. Em *Fantasia de Brasil* cada orixá tem sua simbologia, sua marca, como por exemplo, as peles de Obalúayé, que corresponde à São Lázaro (relacionado à lepra) na religião católica.

⁴ Obras desta natureza requerem, a priori, que o intérprete as decore inteiramente.

Exemplo musical 1. 30 segundos iniciais da partitura. (fonte: Dants Leite, Vani. *Obá Para texto, imagem, canto, dança e processamento de som e imagem em tempo real* [música-video]. Rio de Janeiro: manuscrito, 1998, p.1).

Esta segmentação serviu como orientação para a concepção das secções coreográficas as quais denominamos de *sequências*.

Ilustrando com um comentário do compositor Philip Glass sobre sua colaboração com o encenador Bob Wilson, Livio Tragtemberg expõe a complementaridade entre som e cena através do tempo:

Eu gosto de trabalhar com Bob. (...) E ambos temos um senso acurado de tempo. Quando eu e Bob conversamos sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* % sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo* é o meio comum entre música e teatro (Brook, 1968:118 apud Tragtemberg, 1999: 23).⁵

Encontramos certa equivalência no processo criativo acima narrado, pois se em *Obá* a dança também é a cena, a orientação temporal inscrita na partitura favoreceu a estruturação das sequências gestuais e de deslocamento/movimentação no espaço. O estabelecimento do eixo *tempo* e *espaço* assume referências particulares nas encenações contemporâneas, segundo Tragtemberg:

Ao observarmos o teatro contemporâneo % onde esses parâmetros são extremamente relativizados quase, e às vezes mesmo, à extinção % nos deparamos com situações de extrema diversidade. Algumas encenações não estabelecem de nenhuma forma essas referências, outras justapõem diferentes temporalidades e espaços. Acrescente-se ainda o uso da multimídia que sobrepõe realidades espaciais e temporais em horizontes virtuais que se acoplam à realidade física cênica (Tragtemberg, 1999: 28).⁶

⁵ Tragtemberg, Livio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999.

⁶ *Ibid.*, p.28.

Segmentamos a obra em Introdução e mais 5 secções, esquematizadas na tabela a seguir:

Tabela 1: Esquema das secções da obra relacionando música e coreografia.

Secção	Duração	Música	Dança
INTRODUÇÃO	0" – 10"	Silêncio inicial	Sequência de entrada Corpo agachado, saia recolhida nas mãos
PARTE I	11" – 1'10"	Intervalo 5ª dim. (Mi-Sib) Voz falada (<i>Sprechstimme</i>)	Sequência I Revelação da figura (o corpo da personagem) Posturas e pequenos deslocamentos
PARTE II	1'11" – 2'04"	Processamento em tempo real Ruídos de vogais e consoantes	Sequência II Imagem da orelha começa a ser projetada Gestos de braços, Giros lentos no lugar
PARTE III	2'05" – 2'54"	Canto maquinico Voz falada (<i>Sprechstimme</i>)	Sequência III Deslocamentos em giros e recuos
PARTE IV	2' 55 – 3'40"	Caráter improvisatório Processamento em tempo real Percussão nas bochechas, sons rascantes de K/R	Sequência IV Indicações gestuais e teatrais da partitura
PARTE V	3'41" – 4'20"	Canto do orixá Melodia em 6/8 até silenciar	Sequência Final Gestual da saída de <i>Obá</i> , atravessando a tela (sumindo através da orelha) ou encolhendo-se até o chão

A primeira palavra, *Obá*, é apresentada no intervalo de 5ª dim. (Mi-Sib) e depois a expressão *Obá elékòó* (*Obá* da sociedade secreta de *Elékòó*) no desenho (Mi-Sib-Mi), como vemos no Exemplo musical 1. O texto segue em melodia de alturas determinadas e aproximadas, estas últimas de voz falada⁷ nas regiões média e aguda, representadas por unidades rítmicas e *glissandi*. Por exemplo, na marcação dos 50" temos *Omi Obá were* (a água sutil de *Obá*) com suas palavras combinadas entre si

⁷ O nascimento do *sprechstimme* e do *sprechgesang* (em alemão: *sprech-* discurso ou fala; *stimme-voz*; *gesang-* canto) é comumente associado à Segunda Escola de Viena, como fruto de uma busca expressionista especialmente explorada por Schoenberg no *GurreLieder* (1911) e no *Pierrot Lunaire* (1912). Considerando que esta obra foi dedicada à declamadora Albertine Zehme, o *sprechgesang* (ou canto falado) estabelece uma região intermediária entre o canto e a fala. Schoenberg escreveu uma introdução na partitura com o intuito de esclarecer tecnicamente este tipo de emissão e intenção vocal, assim comentada por Augusto de Campos: "(...) frisa que a melodia correspondente à voz não deve ser cantada. A intérprete deve manter estritamente o ritmo, como se cantasse, mas não deve cantar as notas da melodia (assinaladas com uma cruz *ð): a voz deve dar a altura, mas abandoná-la imediatamente, subindo ou descendo. Adverte Schoenberg que a executante não deve cair numa modalidade de fala 'cantada', pois o objetivo não é, de modo algum, a fala realístico-natural; mas também não deve evocar uma canção". Campos, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.41.

expressas num canto falado (*sprechgesang*) que inicia-se com um glissando descendente (aproximadamente entre Sol 4 e Ré 3) em *Omi* seguindo até uma aceleração rítmica, em figuração descendente de semicolcheias (localizadas na mesma tessitura) que utiliza toda a frase em yorubá.

Se considerarmos o caráter entoado (aqui no sentido de enunciado, proferido, relativo à prosódia) do canto do orixá e a pronúncia do yorubá, na prática interpretativa da obra verificamos essa transitoriedade entre o canto falado e a voz falada. No primeiro, como um recitativo operístico que obedece às alturas determinadas, mas com certa liberdade rítmica (ver Fig.1 segmento 15" ao 20") e, na segunda, mais próxima do discurso verbal (ver Exemplo musical 1 no segmento dos 30"), sem enfatizar as alturas indicadas com um "x" na cabeça da nota.

Na Parte II não há texto e sim, agregam-se ruídos, tanto os produzidos pela voz quanto os eletrônicos. Destacamos o especial jogo timbrístico entre o som vocal emitido (que alterna vogais e combinações das mesmas com consoantes) e o resultado que advém do processamento, o qual influi, sobremaneira, no suporte dramático da personagem. Como observa Tragtemberg:

Os novos meios tecnológicos de geração e processamento sonoro propiciam a criação de sons e mesmo ambientes sonoros inéditos e não-miméticos, o que torna obsoleta a dicotomia som musical/ruído. Nessa nova realidade, o conceito de timbre vem assumindo uma importância cada vez maior na concepção do jogo sonoro. (...) Para a música de cena a questão timbrística coloca-se de forma muito particular. Para ela, a diferenciação entre som musical (instrumental) e ruído (não-musical) cede lugar para a diferenciação entre *sons reconhecíveis* e *irreconhecíveis*, e também para uma operacionalização do material sonoro como *objeto sonoro*, objeto de cena (Tragtemberg, 1999: 134, grifos do original).⁸

Alia-se a isto o fato de que a integração entre voz e corpo nesta secção, torna ainda mais aparente a configuração da personagem (também um objeto de cena), pois a produção vocal e seu correspondente desdobramento processado — instantaneamente assimilados e conduzidos gestualmente pelos impulsos expressionistas⁹ da intérprete — atestam a credibilidade interpretativa e intensificam o discurso integral da obra.

⁸ Tragtemberg, Livio, op.cit., p.134.

⁹ Explicaremos esta orientação estética no tópico seguinte: Criação Coreográfica e Particularidades da Performance.

Na penúltima secção, ou Parte IV, a compositora adiciona o processamento, desta vez, ao som captado de uma sequência rítmico-percussiva que combina o bater da palma da mão nas bochechas (com dinâmicas *do f* ao *p*), sons rascantes de consoantes como *K* e *R* %num crescendo% até um grito desesperado de dor, com som de *Ih* em *glissando* descendente. Esta parte possui um carácter mais livre, ou seja, é para ser improvisada, obedecendo ao percurso proposto na partitura, pois há uma gradação: da percussão nas bochechas, passando pelos ruídos das consoantes até o *glissando* que encerra o segmento. Neste trecho, a partitura mostra as seguintes indicações gestuais e teatrais: “pegando na orelha” (a da própria intérprete); “aproximando da orelha” (no caso, da imagem na tela); o pedido de “luz vermelha na orelha” (referente à iluminação cênica sobre a tela), e assinala a movimentação “sumindo na orelha” — que acompanha o *glissando* final — para que a intérprete desapareça através da tela¹⁰.

Durante esta parte ocorre a Sequência IV, em que os movimentos são improvisados numa linha diagonal do palco e de acordo com as indicações acima mencionadas (ver Exemplo musical 2):

Exemplo musical 2. Penúltima secção, de carácter mais livre.
(fonte: Dantas Leite, *Vania*, op. cit., p.2).

¹⁰ O efeito “sumindo na orelha”, só foi possível na apresentação realizada no Teatro do Planetário da Gávea (1998), pois foi aberta uma fenda na tela (de tecido flexível de malha) em que a imagem da orelha era projetada, possibilitando que a intérprete entrasse “literalmente” no orifício correspondente ao ouvido.

Nota-se que a execução exige um significativo treino da escuta, quer esteja condicionada à espera da reverberação dos ressoadores no processamento em tempo real, ou à indeterminação temporal que assumem as últimas partes da obra. Para a intérprete, este domínio técnico vincula-se não somente a uma autorialidade, no que diz respeito ao controle do tempo da obra, mas também a uma intencionalidade, em relação à condução do discurso expressivo interno coordenado ao discurso cênico-musical, previamente concebido e articulado pela compositora.

CRIAÇÃO COREOGRÁFICA E PARTICULARIDADES DA PERFORMANCE

Na concepção da coreografia optamos, quanto ao caráter estético, pelo desvio das tradições africanas originárias do tema da obra. Esta decisão coube-nos, de comum acordo com a compositora, abraçando o aspecto universal e a atemporalidade no retrato coreográfico da personagem. Melhor explicando, em *Obá* importava mais a tragicidade do mito do que a busca das raízes do orixá ou de seu ritual religioso, correspondente às evoluções do santo no terreiro de candomblé. Em nossa conceituação coreográfica, a personagem já viveu toda a sua tragédia, isto significa que *Obá* já desferiu o golpe contra sua própria orelha e durante todo o seu canto, vive uma espécie de lamento e exposição da sua dor.

Na Sequência de Entrada que é antecedida pelos tambores de Exú (1'17"), os quais receberam tratamento sonoro¹¹, a personagem apresenta-se em posição agachada, com a cabeça voltada para o chão, tendo a enorme saia toda recolhida, sustentada pelas mãos entre as pernas. Imagens como esta, onde a solista dança envolta em tecidos ou manejando este tipo de elemento —que pode ser o próprio figurino ou um objeto manipulado pela bailarina— são certamente influências advindas da dança de herança expressionista de coreógrafas-intérpretes do século XX: Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991) e Susanne Linke¹²

¹¹ A compositora extraiu o toque de Exú do CD *Yoruba Drums from Benin* (Smithsonian Folkways-1996, compilado e gravado em campo por Marcos Branda-Lacerda) e o submeteu a uma síntese cruzada com a voz de um pai-de-santo (recebendo este Exú num terreiro de Candomblé), produzindo um efeito no qual a voz pulsasse grave no mesmo ritmo do tambor. THE WORLD'S MUSICAL TRADITIONS (vários artistas). *Yoruba Drums from Benin, West Africa*. Benin: Smithsonian Folkways Recordings, p.1996. 1CD. v.8. SFW40440.

¹² Linke foi discípula de Wigman (por sua vez, aluna de Rudolf Laban) na década de 60 em Berlim, onde teve a oportunidade de trabalhar com Dore Hoyer, a qual tornou-se sua referência.

(1944-). Esteticamente, este discurso gestual oriundo da *Ausdrucksstanz*¹³ coaduna-se com o uso, por exemplo, do *sprechstimme* que comentamos sobre a partitura.

Como mencionamos anteriormente, os tempos indicados na partitura e a significação imagética do texto orientou a escolha do gestual, a movimentação e o deslocamento no espaço, com o objetivo de traçar a curvatura dramática da personagem em sintonia com a da obra, cujas particularidades de sua execução comentamos a seguir.

Decorridos os primeiros 1'20", inicia-se o processamento do som vocal, o que demanda à intérprete uma concentração e atenção múltipla, pois a intensidade com que emite os sons determina a qualidade e o tempo de reverberação, que é incorporado à obra. Além disso, considerando que a dança é ininterrupta, o som decorrente do processamento deve repercutir no corpo da solista e determinar (mesmo que respeitando as indicações da partitura) as nuances de emissão vocal do próximo evento. Ao mesmo tempo, é indesejável que a técnica, em excessivo cerebralismo, suplante os arroubos de expressividade.

Identificamos uma correspondência deste tipo de controle por parte do intérprete, apropriando-nos do que a coreógrafa Regina Miranda nomeia como “estratégia de atualização do imprevisível”:

Gestos antes codificados passam a dar lugar a gestuais imprevistos e, ao meu olhar, até mesmo os “mesmos” gestos, agora atualizados pelo imprevisível, passam a se revestir de outros sentidos, assumindo ao meu olhar, um caráter mais ritualístico, não tanto aqueles do oficiante, mais os do iniciado, talvez porque o *performer*, na condensação de intensidade necessária para *ser em cena*, e não *representar a cena*, fique num estado de vulnerabilidade que eu associe a aspectos ritualísticos (Miranda, 2008: 105-106, grifos no original).¹⁴

¹³ Relativo a *Ausdruckskunst* que significa expressionismo em alemão, sendo neste, *kunst*-arte e naquele, *tanz*-dança. No contexto histórico: “termo alemão utilizado para designar a dança moderna cuja estética se deriva do Expressionismo. O grupo fundador da *Ausdrucksstanz* (sic) foi formado na segunda década do século XX por Rudolf Laban, Kurt Joos e Mary Wigman. Dos desdobramentos desse estilo foram propagadores na Alemanha, Harald Kreutzberg, Gret Palucca e Dore Hoyer; nos EUA, Hanya Holm. Atualmente as alemãs Pina Bausch [1940-2009], Heinhild Hoffman e Susanne Linke são descendentes criadoras do gênero Dança-Teatro”. Melo, Ludmila Machado de. *Dançar sem Fronteiras: uma urdidura cênica das fiandeiras*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes), IdA-UnB, p.30.

¹⁴ Miranda, Regina. *Corpo-Espaço: Aspectos de Uma GeoFilosofia do Corpo em Movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Deduz-se então que a atuação também sofre a ação do *tempo real*, exigindo do intérprete domínio técnico e, ao mesmo tempo, sensibilidade, para manter-se inabalavelmente *consciente* de seu comprometimento interpretativo e permeavelmente *vivo* aos estímulos externos. O controle dos gestos vocais e coreográficos, por parte do intérprete, alcançam uma certa imprevisibilidade — sofrendo atualizações, ao que se refere Miranda — obviamente dentro dos parâmetros estabelecidos pela concepção da obra e indicações na partitura. Percebemos, então, que quando há interação da cena com o processamento da voz em tempo real, estabelece-se um novo vínculo de expressividade, que muitas vezes não está previsto pelo compositor, gerando elementos resultantes desta associação. Nas palavras de Iazzetta:

Se pensarmos que as conexões de sons, imagens e movimentos numa obra de arte pode ir além da mera sincronia de eventos correlacionados para implicar na criação de tensões e significados que emergem do atrito dessas conexões, é preciso pensar em *estratégias de integração* desses elementos na performance. (...) A interação em obras multimidiáticas requer o estabelecimento de espaços de sincronização e diálogo entre diferentes elementos que transcendem o nível sonoro. (Iazzetta, 2007: 139-140, grifo nosso).¹⁵

Essas *estratégias de integração* transferem-se ao intérprete pela sua capacidade de se manter íntegro e extremamente ativo durante toda a performance. Trata-se não somente da técnica —por exemplo, o controle da respiração, quando há complexidade de movimentação e exigências de emissão vocal que implicam ajustes de fôlego e dosagem do ar; a relação com a voz amplificada e a intimidade com o uso do microfone; o domínio vocal e corporal, etc.—, mas também numa responsabilidade interpretativa de condução da obra, em sua natureza interativa. Isto é justamente o que Miranda (2008) propõe com a ideia *doser em cena*. Tal simultaneidade também processa-se no corpo do intérprete, uma vez que “o corpo reúne em si o executante e o meio de execução, simultaneamente” (Valente, 1999: 110).¹⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, detivemo-nos no aspecto formal da obra em sua dimensão cênico-coreográfico-musical, portanto, a análise da interpretação vinculou-se a esses parâmetros. Ao examinarmos o processo de criação e interpretação de *Obá* sob a ótica do intérprete, vimos como se deflagrou a aproximação da obra, a maneira

¹⁵ Iazzetta, Fernando, op.cit., p.139-140.

¹⁶ Valente, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

como foi assimilada em seus conceitos, a programação de seu estudo e ensaios, revelando uma maneira muito específica de abordagem em sintonia com as exigências técnicas, singularidades e características da mesma.

Através da investigação de obras interativas, podemos mapear suas similaridades e apontar suas particularidades. Este tipo de obra impõe ao intérprete um novo tipo de envolvimento, demandando cumplicidade criativa e engajamento artístico (trazendo suas experiências e contribuições), no referente à obra enquanto projeto originário do compositor: uma parceria colaborativa onde o intérprete é também criador.

A questão da percepção e do entendimento das ideias que carregam o discurso primordial da obra, cumpre-se à medida que o intérprete saiba lidar com a mesma em sua totalidade, já de imediato —a obrigatoriedade da memorização da peça, por exemplo,— pois se ela traz em sua natureza uma sincronia de diversas linguagens, o nível de excelência da performance está comprometido com a capacidade de interação técnico-expressiva que o solista desenvolva e aprimore durante a preparação da obra.

Constatamos que são necessárias, durante a performance, atribuições como treinar a habilidade de manter-se alerta a um novo tipo de escuta que incorpora o processamento em tempo real e, ainda, garantir a integridade do discurso da obra nos momentos improvisatórios de tempo não determinado. É preciso estar “aberto” a eventuais imprevisibilidades, independentemente das partes fixas ou improvisadas. Fica evidente num ambiente interativo, que o que se repete nos ensaios não abarca as possibilidades do que possa ocorrer durante a performance. Algo que não é previsto no período de montagem da obra, nem pelo compositor, nem pelo intérprete, será incorporado – ao vivo – a cada nova performance.