

A VOZ DO PERFORMER NA MÚSICA E NA PESQUISA

Catarina Leite Domenici

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Práticas Interpretativas

Catarina@catarinadomenici.com

Ao invocar a imagem da voz do performer pretendo chamar a atenção para o aspecto político da discussão sobre a performance musical no contexto da ideologia da música ocidental de concerto. Essa abordagem se justifica pelo poder que a ideologia exerce sobre a teorização da prática, influenciando como pensamos a performance musical como prática artística, objeto de ensino e de pesquisa. A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. Segundo a ética modernista da performance, o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto. Contudo, considerar o texto como a voz do compositor significa retirar dessa voz o seu elemento acústico, a sua entonação e tudo o que caracteriza a voz particular de um indivíduo localizado em um ponto único da dimensão espaço-temporal; é reduzir a voz à estrutura da música. Mas se a teorização da performance desconsidera a importância do elemento acústico e expressivo, na prática é impossível desconsiderá-los. Contrária à ideologia excludente da ética modernista, a prática da performance é inclusiva e integradora. Quando construímos uma interpretação, não desconsideramos a oralidade, da mesma maneira que a nossa imaginação não segrega os aspectos musicais dos extra-musicais, e o nosso corpo não diferencia entre conhecimentos tácitos e explícitos. Portanto, a pesquisa em performance musical que contemple a natureza inclusiva e integradora da prática tem o potencial para transformar a maneira como pensamos a música ocidental de concerto, a performance e o papel do performer.

Nesse contexto, falar sobre a voz do performer é resgatar a oralidade e o aspecto acústico da música, e ao mesmo tempo afirmar o conhecimento daquele que pesquisa a sua prática artística. O que seria da notação musical e da palavra não fosse a voz que lhes anima e confere sentido? A voz como metáfora para o ser, se ancora na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, a sua

história. A voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo. Contudo, o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consuma na resposta que ela incita de um outro. Se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária; se fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada. Portanto ao invocar a voz, invoca-se a relação de um self com outros – entre o eu, o tu e o nós – ao mesmo tempo em que se propõe pensar a performance e a pesquisa em performance contemplando simultaneamente a escrita e a oralidade, o conhecimento científico e o conhecimento corporificado.

A ética modernista do controle absoluto da performance trouxe consigo a renúncia à oralidade e à comunicação. Pagamos um preço muito alto pela autonomia da música ao subsidiá-la na crença no poder universal e totalizante do texto. Taruskin observa que o texto tem sempre precedência sobre a performance até mesmo quando se trata da performance do próprio compositor, fato ilustrado pelo diálogo entre o jovem Taruskin e seu professor de piano, que, confrontado com as “liberdades” de Prokofiev na gravação da sua Gavotta, Op. 32, decretou que Prokofiev estava errado (TARUSKIN, 1995, p. 188-189). Taruskin conclui com a triste constatação de que textos tem primazia até em relação aos próprios compositores e alerta que o fetichismo do texto é um ato de desumanização que transforma intérpretes e compositores em objetos. O formalismo modernista reduziu a voz do compositor à estrutura e a performance à uma relação isomórfica com o texto. A música assim concebida se tornou a lei da tábua de Moisés, onde compositor e performer renunciam à sua voz em nome da obra reificada. Por outro lado, a execução de uma peça por um programa de computador nos mostra que quando máquinas falam, ninguém está falando.

A última década testemunhou uma considerável mudança de atitude em relação à performance musical ao resgatar o seu aspecto criativo. As propostas recentes de considerar a partitura como script (COOK, 2006), poema (SILVERMAN, 2007), ou estímulo para uma ação (COOK, 2005; CLARKE, 2006), contribuem para uma visão da performance musical como ato de construção de sentido a partir da interação com o texto. Para Clarke, “a partitura incita a performance; ela inicia um processo de interação entre o performer, a página e o instrumento, onde a página age como uma espécie de substituto do compositor” (CLARKE, 2006, p. 44). Na proposta de Silverman, baseada na teoria transacional de Rosenblatt, o sentido é construído na interação entre performer e texto, sendo que “ao viver através dos símbolos, o leitor-performer estético irá criar uma performance e um sentido único, solitário e singular que existe apenas em um tempo e lugar específicos” (SILVERMAN, 2007, p. 107).

Contudo, ao não considerar a importância da tradição oral, essas propostas colocam o performer em uma situação solitária de criação artística, numa espécie de “diálogo consigo mesmo” (HILLYER apud COOK, 2005). Se a interação criativa com o texto suplantou a ideia da performance como reprodução de uma realidade pré-constituída, o fantasma da imitação parece ainda impedir que a tradição oral seja considerada em igual nível de importância em relação ao texto. Ecoando a pergunta de Ingarden, “onde está a Sonata em Si Menor de Chopin?” (INGARDEN apud TARUSKIN, 1995, p. 206), o fato é que a identidade que atribuímos às obras musicais é em igual medida determinada pelo texto e pelo conjunto de suas performances. Se a notação musical não pode prescindir do som, o som, por sua vez, jamais é um fenômeno autônomo, estando intimamente entrelaçado à trama sócio-cultural. Assim como a palavra para Bakhtin, o som é sempre um som que já foi vivido. Ao considerar simultaneamente o texto e a tradição, o performer assume uma postura dialógica onde a sua voz estabelece um diálogo crítico e criativo com ambos, superando a ideia da performance como reprodução do texto ou imitação de modelos interpretativos.

A antropologia filosófica de Bakhtin se fundamenta na simultaneidade do individual e do coletivo através da interação dialógica, base para um agir ético-estético na vida e na criação artística. Ao não considerar a arte em uma esfera removida do mundo, Bakhtin não separa a cultura oral da cultura escrita, unificando a voz e a letra (BUBNOVA; BARONAS; TONELLI, 2011, p. 269-270). No conceito de enunciado (*utterance*), Bakhtin contempla simultaneamente os elementos lingüístico e não-verbal da comunicação, bem como o contexto da enunciação (TODOROV, 1984, p. 41-42). Um enunciado está sempre inserido em um contexto social e é sempre o resultado de uma interação entre duas vozes, físicas ou imaginárias (Ibid., p. 43). Do trânsito ou trocas de enunciados consiste a dinâmica dialógica, onde o sentido é visto por Bakhtin como uma resposta para perguntas (BAKHTIN apud TODOROV, 1984, p. 54). Curiosamente, o grande mestre e pianista Alfred Cortot pensava a interpretação de maneira semelhante à dinâmica dialógica ao afirmar que “se queremos em uma obra apenas sua forma e suas notas, façamo-la um objeto de museu. Ponhamos na vitrine partituras às quais não tenhamos mais nada a indagar” (1934, 1986, p. 171). Mas no pensamento bakhtiniano, saber quem pergunta, de onde e como pergunta é tão importante quanto saber o que está sendo perguntado, pois a voz que pergunta e a voz que responde estão sempre localizadas em um ponto da dimensão espaço/temporal e sempre expressam avaliações sociais (o aspecto axiológico da voz) e afetivas (o aspecto volitivo e emocional da voz) através da entonação. A entonação como elemento essencialmente acústico da linguagem

representa para Bakhtin “a mais pura e a mais imediata expressão de avaliação” (BAKHTIN apud DAHLET In: BRAIT, 2008, p. 251), sendo o que identifica a voz de quem fala. Para Dahlet, “a entonação é um lugar de memória e lugar de encontro” (ibid, p. 251):

Lugar de memória acústica e social, pois tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e a entonação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações, ao mesmo tempo em que reflete o grupo social ao qual pertencem. Lugar de encontro, pois a entonação é o resultado, além do objeto do enunciado, do cruzamento de sua entonação respectiva (DAHLET In: BRAIT, 2008, p. 251).

Tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem consideração ao seu elemento acústico, social e expressivo é o equivalente a desconsiderar a voz, a encapsular no texto apenas o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala. Charles Seeger afirma que a notação da música ocidental se arroga um caráter prescritivo, onde

A ênfase está nas estruturas, principalmente alturas e métrica. (A notação) não nos informa sobre a conexão das estruturas. Ela não nos informa sobre como a música soa tanto quanto sobre como fazê-la soar. Contudo, ninguém pode fazê-la soar como o escritor da notação tencionou a menos que se tenha, além do conhecimento da tradição da escrita, o conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada a ela - isto é, uma tradição aprendida de ouvido pelo estudante, em parte através dos mais velhos, mas especialmente através dos preceitos de seus professores. É para esta tradição aural que é deixada a maior parte do conhecimento do que “acontece entre as notas” (SEEGER, 1958, p. 186).

A afirmação de Seeger aponta para a relação entre a entonação e o espaço entre as notas. Está claro que a notação nos informa os aspectos estruturais, mas não há como acessar a entonação sem a mediação da oralidade, posto que esta é o aspecto acústico do enunciado musical. No pensamento bakhtiniano, a entonação, enquanto a maneira como se diz algo, “une o aspecto reproduzível [da linguagem] à situação social irreproduzível naquilo que é dito. ... [A entonação] confere a vida do momentum histórico e a singularidade a tudo que é linguisticamente estável” (CLARK; HOLQUIST, 1984, p. 207). Se considerarmos a definição de “estilo” do New Grove Online, perceberemos a relação entre entonação e estilo:

Um termo indicando a maneira do discurso, o modo de expressão; mais particularmente a maneira como uma obra de arte é executada. ... pode ser utilizado para indicar a música característica de um determinado compositor (PASCAL, In: NEW GROVE ONLINE).

Pascal, o autor do verbete ainda esclarece que a origem greco-latina da palavra, *stilus*, significa “uma ferramenta para comunicação” e que a criação do estilo de um compositor tem como pano de fundo toda a herança de estilos passados. É na noção de estilo

que a identidade do indivíduo se afirma e se soma à polifonia de outras vozes, e é a noção de estilo que ampara a tomada de decisões interpretativas e a realização das nuances (ou o espaço entre as notas) na performance. Desta maneira, o conceito de estilo contempla ao mesmo tempo a dimensão individual e social da voz. Para Brait, o estilo no pensamento bakhtiniano se diferencia da concepção subjetiva e exclusivamente pessoal do senso comum e da visão clássica ou tradicional ao se localizar “na relação que se estabelece entre uma pessoa e seu grupo social” (BRAIT, 2005, p. 83). A falta da compreensão da dimensão social do estilo acoplada à publicação e o acesso público à partituras acarreta situações em que, segundo o compositor Richard Maxfield, “os compositores geralmente obtém performances completamente fora do estilo” (In: BORETZ; CONE, 1967, p. 350, tradução nossa). Aaron Copland afirma que suas obras permitem várias interpretações, contudo

estas devem conter a verdade estilística, ou seja, devem ser lidas dentro da moldura de referência que é verdadeira para o período do compositor e para sua personalidade individual. ... Houve ocasiões em que eu ouvi performances de minhas obras e pensei: isto é muito bom, mas eu não me reconheço. Pode ser que a simplicidade *folk* que eu tencionei tenha escapado ao *performer*, ou que ele tenha subestimado o tom monumental da conclusão da peça, ou que ele tenha supervalorizado o elemento grotesco na seção do scherzo. ... Gostaria que a nossa notação e nossas indicações de tempos e dinâmicas fossem exatas, mas a honestidade me compele a admitir que a partitura é apenas uma aproximação (COPLAND, 1952, p.49-50).

O depoimento de Copland revela a inter-relação entre estilo e entonação. O que o compositor reconhece como elementos relevantes ao seu estilo são de fato características de uma determinada entonação, como “a simplicidade *folk*”, “o tom monumental”, e a supervalorização “do elemento grotesco”. O compositor ainda afirma que, dentre os vários aspectos da performance, a preocupação maior do compositor é com o caráter e a expressão (COPLAND, 1958, p. 48). A entonação como o aspecto não estrutural, porém não menos relevante do estilo escapa à obra impressa. Portanto, se consideramos o estilo um elemento essencial à voz do compositor, decorre que a partitura jamais pode atuar como seu substituto. O estilo só é acessível pela dimensão oral/aural, seja através da tradição de uma prática de performance ou, quando essa tradição ainda não está formada, das interações entre compositor e intérprete, como venho mostrando em meus trabalhos. Ao considerar a importância do estilo para a sua arte, o performer se insere necessariamente em um contexto social, renunciando à posição de um agir solitário sobre o texto.

A pluralidade das linguagens musicais a partir do século XX nos coloca, talvez mais do que nunca, diante de uma polifonia de estilos e práticas. A busca por novas linguagens

musicais trouxe consigo a necessidade da criação de novas técnicas instrumentais e vocais e, conseqüentemente, novas notações. Perlove reconhece a interdependência entre o texto e a tradição oral ao afirmar que:

No Ensemble Intercontemporain, Cherrier¹ consulta diretamente os compositores sobre como traduzir suas partituras. Outros músicos, não tendo esse luxo, podem estudar gravações (quando possível), ou discutir a peça com seus professores e colegas que tiveram contato com o compositor (PERLOVE; CHERRIER, 1998, p. 48-49).

É no contexto da colaboração entre compositores e intérpretes que a voz do compositor manifesta a sua entonação, como mostra o depoimento da flautista Sophie Cherrier, sobre o seu trabalho com o compositor Shuya Xu para a performance da peça *Danse/Clairsemé*:

Eu estava tocando a peça de maneira muito europeia, muito francesa, com um som centrado, limpo e “perfeito”. Eu sentia que isso não estava certo, então eu trabalhei (a peça) com o compositor. Xu queria muito mais ar no som e acentos bem marcados. Ele cantou a expressão e eu reproduzi os sons (PERLOVE; CHERRIER, 1998, p. 52).

Do depoimento acima, podemos inferir que o estilo do compositor emerge da interação entre a sua voz e a voz do intérprete, onde ambas são igualmente influenciadas, moldadas e inspiradas pelos aspectos epistemológico, social, material e ecológico da experiência, questão que já foi abordada em textos sobre minhas colaborações com os compositores Paolo Cavallone e Felipe Ribeiro (DOMENICI 2010; 2011^a; 2011b). A dinâmica dessa relação pode ser compreendida através do conceito de arquitetura de Bakhtin, que se fundamenta nos lugares distintos que um e outro ocupam, bem como na interdependência recíproca entre eles, posto que um nunca está acabado sem o outro. Desta forma, a arquitetura se refere ao processo de construção de um todo articulado, considerando simultaneamente as categorias, bem como as relações entre elas. É através da comunicação dialógica que ambos, sujeito e outro, são consumados através do que Bakhtin chama de “excesso de visão”, onde apenas a perspectiva do outro é capaz de ver o que não é acessível à minha visão do lugar situado que ocupo e conferir-me um acabamento, como ilustrado pelo depoimento do compositor Aaron Copland:

... é através dos melhores intérpretes que o compositor pode aprender mais sobre o caráter da sua obra; aspectos que o compositor não tinha consciência que estavam lá, tempos que são mais lentos ou rápidos do que o compositor tinha

¹ Sophie Cherrier, flautista do Ensemble Intercontemporain.

imaginado eram os tempos corretos, fraseados que expressam melhor a curva natural da melodia. Aqui é onde a interação entre compositor e intérprete pode ser a mais produtiva (COPLAND, 1952, p. 49).

Bowen (1993, p. 162) propõe que é a partir de um grupo de primeiras performances que uma tradição oral é estabelecida. Se considerarmos a prática comum da interação entre compositores e intérpretes na música contemporânea, podemos propor que tanto o estilo quanto as práticas de performance emergem como uma criação coletiva da interação entre as vozes do compositor e do intérprete. Desta maneira, a estréia de uma obra é um primeiro enunciado, um ponto que potencialmente pode dar origem à uma tradição. À medida que as vozes de outros intérpretes dialogam com o texto e com as realizações prévias da obra, suas vozes se somam às vozes de outros, constituindo a polifonia de uma tradição que muda à medida que novos estilos de performance emergem, e antigos se tornam evanescentes, mudando também a ideia que se tem da obra musical (BOWEN, 1993, p. 162). Nessa visão, a obra musical renuncia à sua pretensão universal e totalizante, se constituindo em uma criação coletiva, uma manifestação cultural plural e em constante processo de construção.

O performer no pensamento ético-estético de Bakhtin é um sujeito ativo que não renuncia ao compromisso social de agir situadamente, interagindo com e respondendo ao outro. Na natureza aberta e não acabada do dialogismo podemos pensar o ato da performance como um acabamento momentâneo, uma resposta às perguntas que ainda nos instigam e mobilizam. A performance musical concebida como ato de construção de sentido a partir de interações dialógicas com o compositor vivo, com a tradição oral/aural (ensinamentos dos mestres, performances, gravações), com o texto, com a ecologia (espaços, meios materiais e instrumentos), com o corpo de conhecimento sobre música e com o público participa da polifonia de atores que compõem uma determinada cultura.

O estudo da produção da música contemporânea pela ótica dialógica nos coloca diante do caráter aberto e dinâmico da prática musical, onde novas práticas de notação e performance, bem como novos estilos emergem das interações entre performer e compositor (DOMENICI, 2009; 2010; 2011^a; 2011b; 2012a). A documentação e a reflexão sobre esses processos criativos contribuem para a compreensão do fenômeno musical de maneira mais ampla, considerando a experimentação como gerador de conhecimento. Nesse sentido, as interações compositor-intérprete podem ser consideradas sistemas experimentais geradores de arte e conhecimento e um contexto propício para a pesquisa artística.

A pesquisa artística é uma nova modalidade de pesquisa em artes que vem sendo discutida, desenvolvida e adotada em várias instituições de ensino superior de música na Europa após o Protocolo de Bologna (LASAGE, 2009), sendo que em 2010 a Associação Europeia de Conservatórios fundou a Plataforma Europeia para a Pesquisa Artística em Música (EPARM). Considerando a pesquisa como uma das atividades centrais na universidade, a pesquisa artística, fundamentada no entrelaçamento entre sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática, almeja ao mesmo tempo proporcionar um suporte ao artista engajado no ato de investigação e reflexão sobre a sua prática e contribuir para o conhecimento gerado pelo campo da pesquisa em geral (COESSENS, CRISPIN; DOUGLAS, 2009; BORGDORFF, 2012). Hannula (2004, p. 70, tradução nossa) afirma que “[a pesquisa artística] é uma combinação da prática artística com a abordagem teórica almejando a produção de conhecimento.” Mas que conhecimento viria a ser esse? De acordo com Coessens, Crispin, e Douglas, esse conhecimento consiste em uma primeira instância dos próprios processos de criação do artista, os quais tendem a permanecer restritos à sua esfera privada (COESSENS, CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 79). Contudo, as autoras advertem que a pesquisa artística não pode ser inteiramente justificada pela simples motivação de criar um objeto artístico, necessitando ser uma articulação da experiência com os cânones da prática, com o corpo de conhecimento da área, ou ainda com o sistema de crenças e valores do próprio artista, consistindo de um momento de reavaliação e renovação, uma tomada de consciência e re-orientação do artista (Ibid., p. 92). O entrelaçamento entre a produção de um objeto artístico e a pesquisa, característica fundamental que distingue a pesquisa artística de outras modalidades de pesquisa, demanda que o intérprete pense a prática como uma realidade em construção, aberta e dinâmica, em contraste à estabilidade da prática enquanto reprodução de cânones da tradição ou da pesquisa enquanto vinculação à modalidades já consolidadas (BORGDORFF, 2012).

Mesmo que o conhecimento produzido por pesquisas de cunho teórico (como a análise musical), musicológico ou ainda inseridas na psicologia da cognição continue trazendo importantes contribuições para a performance, tais pesquisas, devido à delimitação de seus campos investigativos e de seus procedimentos metodológicos, deixam de contemplar a visão da totalidade que articula os campos físico, afetivo, cognitivo, ecológico e social nos processos criativos do intérprete. Sem tencionar desmerecer tais pesquisas, o ponto é que esta perspectiva só é acessível ao sujeito que realiza tal integração. Além do mais, o engajamento do performer com modalidades de pesquisa já estabelecidas na área requer que este assuma o lugar de analista musical e/ou musicólogo, ou mesmo cientista “temporário”, demandando do

performer/pesquisador um agir através da fragmentação, contrário à natureza integradora da sua prática artística. Desta maneira, a pesquisa artística emerge como uma modalidade de pesquisa que visa contribuir para o conhecimento da área ao revelar o entrelaçamento entre os conhecimentos tácitos e explícitos a partir da ação e da reflexão do performer sobre o processo de criação artística. Considerando que a área da performance ainda carece de paradigmas próprios de investigação que contemplem toda a sua complexidade e, sobretudo, que sejam focados no performer e na sua prática, a pesquisa artística adquire um relevante aspecto político ao propiciar que a área se estabeleça como geradora de um corpo de conhecimento legítimo e digno de respeito frente à outras modalidades de pesquisa.

Outro aspecto importante a ser considerado é o poder que as teorias exercem sobre a prática que elas descrevem (BORG DORFF, 2012, p. 11). Considerando que a ética modernista da performance foi construída ao longo dos dois últimos séculos principalmente por filósofos e musicólogos sem a devida participação de performers, e que a força reguladora desse paradigma ainda se faz presente não apenas no discurso, mas na prática artística e docente, o engajamento do artista com a pesquisa sobre a sua prática adquire um caráter urgente. Exagero? Talvez. O fato é que o livro *The Cambridge History of Western Music Theory*, o qual pretende ser uma história compreensiva da teoria da música ocidental, em meio às suas 998 páginas apresenta um capítulo dedicado à performance, intitulado *Performance Theory*, inserido na parte III, *Regulative Traditions*, na seção B, *Compositional Theory*. O editor do livro, Thomas Christensen (2002, p. 19, tradução e grifo nossos), tenta justificar a presença do capítulo afirmando que “apesar do tópico do capítulo 17 (Performance Theory) de Arnold Cohen, parecer deslocado aqui – ele diz respeito aos critérios de improvisação oferecidos aos instrumentistas em vários tratados de música Barroca – ele também se constitui em uma teoria da poética ‘composicional’.” Tal justificativa contudo, não explica a última seção do capítulo, *Performance theory in later times – a postlude*, onde Cohen, um pesquisador da história da teoria musical, expõe o paradigma tradicional da performance musical segundo a ética modernista, seguido, no parágrafo seguinte, pela observação “hoje é geralmente aceito que partituras são apenas ‘receitas’ para produzir música e não a música em si, e que performances individuais são apenas ‘opções’ singulares da música intencionada” (COHEN, 2002, p. 549). É evidente o vácuo que se apresenta entre a força reguladora do paradigma tradicional e uma espécie de vale-tudo de “receitas”, o qual, indubitavelmente, sinaliza mudanças na prática. Cabe aos performers esclarecer o que está acontecendo com a prática.

Discutindo a importância da pesquisa artística, Kaila (2004, p. 69) afirma que “... a tradição de conhecimento e a fala que emerge da pesquisa artística é crucial, pois ficar calado provavelmente leva à exclusão ou até mesmo à invisibilidade.” Considerando-se que a maioria das pesquisas em performance feitas por performers busca se inserir dentro de modelos de pesquisa já estabelecidos, vê-se que a observação de Kaila pode se estender à exclusão e à invisibilidade da área como um todo na produção de conhecimento em música. Tal atitude remete ao paradigma tradicional da performance musical como reprodução de uma realidade pré-constituída ao buscar justificativas para a tomada de decisões interpretativas em fatos musicológicos ou em análises teóricas sem considerar a totalidade da integração dos conhecimentos tácitos e explícitos que caracterizam a prática. O discurso que emerge de tais pesquisas é geralmente imbuído de um caráter prescritivo, invocando uma autoridade que se localiza fora do sujeito. Para Taruskin, a ética modernista da performance se apoiou no uso prescritivo das evidências de pesquisa como forma de exercer controle sobre a performance, mantendo a subjetividade do performer encurralada (TARUSKIN, 1995, p. 23). Ecoando Taruskin, Nicholas Cook alerta para a necessidade de “ouvirmos a voz do performer”:

... mesmo que eu aplauda os esforços que tem sido feitos na última década ou duas para desenvolver uma musicologia da performance, nós ainda estamos vulneráveis ao argumento que as vozes dos performers não tem sido realmente ouvidas, que teóricos tomaram para si falar pelos performers numa espécie de ventriloquismo (COOK, 2005, p. 7).

Carolyn Abbate vai ainda mais longe em sua crítica aos estudos teóricos e musicológicos da performance musical:

Se há uma tendência intelectual persistente em pensar a música clássica abstratamente, há por consequência a tendência relacionada de considerar performances como corporificações fieis ou infieis de um molde, e de tomar a interpretação crítica de obras musicais [...] como um guia de como tocar ou cantar aquelas obras. Embora musicólogos possam focar a performance como uma atividade, a especulação dentro desse domínio acerca do status ontológico de obras musicais permanece curiosa [*unusual*], tanto quanto as dúvidas sobre a estabilidade da identidade de obras musicais. As tarefas dos performers são portanto restritas à descoberta de fatos dados [*givens*]. Esta atitude não é nova: sua encarnação histórica remonta ao século dezoito. A busca por estruturas imanentes ou significados em obras musicais, somada à crença que isso gera manuais de bolso para boas performances, pode fazer com que estudos acadêmicos sobre a performance pareçam extra-planetários para performers profissionais (ABBATE, 2001, p. xi).

Embora o conhecimento teórico e musicológico seja crucial para a construção da performance, este é apenas parte do processo e na ação performática, tal conhecimento jamais é dissociado dos campos físico, afetivo, social e ecológico. Da mesma forma, Coessens et al.

(2009, p. 56-57) salienta que “por um lado, artistas-pesquisadores acolhem as qualidades que a pesquisa formal é capaz de oferecer em termos de estrutura, rigor e até mesmo restrições. Por outro lado, eles buscam ser verdadeiros à criatividade artística e sua visão ampla e experiencial de estar no mundo.” Para as autoras, o artista-pesquisador é um agente situado no mundo; ao invés de agir sequestrado em uma espécie de “laboratório artístico metafórico”, ele/a tem um compromisso cognitivo, perceptivo e corporificado com o mundo exterior. A visão de uma arte inserida no mundo se distancia da concepção da obra musical transcendente, ao mesmo tempo em que o performer como sujeito situado se distancia da visão da performer da ética modernista. Contudo, a influência do conceito de obra musical ainda se faz presente na maneira como pensamos, ensinamos e pesquisamos a performance. Estamos em um momento de transição, no qual a força reguladora do paradigma tradicional da performance musical vem sendo atacada por vários autores como Taruskin, Goehr, Abbate, Cook e Clarke, entre outros. É precisamente nesse momento que se torna relevante o engajamento do performer com a reflexão sobre a sua prática. Considerando o entrelaçamento entre a prática e reflexão sobre os processos criativos que caracteriza a pesquisa artística, podemos vislumbrar o potencial que essa modalidade de pesquisa oferece como ferramenta para a teorização da prática, pois “o poder performático da teoria não apenas altera a maneira como vemos a arte e o mundo, mas também torna-os (a arte e o mundo) o que eles são” (BORGDORFF, 2012, p. 20).

Referências

- ABBATE, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Art and Answerability*. Michael Holquist (Ed.). Tradução de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.
- BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BOWEN, José. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. Vol. 11, n. 2, 1993, p. 139-173. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/764028>>. Acesso em 10/09/2008.
- BRAIT, Beth. Estilo. In: *Bakhtin: Conceitos-Chave*. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- _____. *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Segunda edição. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. Versão para o português: Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. *Bakhtiniana*. Vol. 6, n. 1, 2011, p. 268-280.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984.

CLARKE, Eric. Making and Hearing Meaning in Performance. *Nordisk Estetisk Tidskrift* (The Nordic Journal of Aesthetics). Vol. 18, n. 33-34, 2006, p. 24-47. Disponível em: < <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/view/2831>>. Acesso em 20/09/2010.

COESSENS, Kathleen; Darla Crispin; Anne Douglas. *The Artistic Turn: A manifesto*. Ghent: Leuven Universtiy Press, 2009.

COHEN, Albert. Performance Theory. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. (Thomas Christensen, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 534-553.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). *Per Musi*. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006.

_____. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps. *Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 11, n. 1, p.1-10, 2005.

COPLAND, A. *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952.

CORTOT, A. *Curso de Interpretação*. Recolhido e redigido por Jeanne Thieffry. Traduzido por Joel Bello Soares. Brasília: Editora Musimed, 1986.

DAHLET, Véronique. A Entonação no Dialogismo Bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora Unicamp, 2008 (2ª edição). P. 249-264.

DOMENICI, Catarina; SOH, Diana. Composer-Performer collaboration: a joint venture in new music. In: THE PERFORMER'S VOICE SYMPOSIUM, 2009. Cingapura. *Caderno de Resumos do The Performer's Voice Symposium*. Cingapura: Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2009, p. 75-76.

DOMENICI, Catarina. Além da Notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI (Palestra). *Anais do IX CCHLA Conhecimento em Debate*. DVD, 60 minutos. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010a.

_____. O Intérprete em colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1142-1147.

_____. O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra "Confini" de Paolo Cavallone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a, p. 1197-1203.

_____. Beyond Notation: the oral memory of *Confini*. In: PERFORMA'11, 5, 2011, Aveiro. *Anais do Congresso Performa'11*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

_____. Three instances of composer-performer collaboration: the performer's point of view. In: SECOND MEETING OF THE EUROPEAN PLATAFORM FOR ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC, 2, 2012, Roma. *Caderno de Resumos do 2º Meeting of the European Plataform for Artistic Research*. Roma: AEC European Plataform for Artistic Research in Music, 2012a, p. 20-22.

_____. O Intérprete (re)situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage”. *Musica Hodie*, n. 1, 2012b (no prelo).

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

HANNULA, Mika. “River Low, Mountain High: Contxtualizing Artistic Research”. In: BALKEMA, Annette W., Henk Slager (eds). *Lier in Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory Volume 18*. Amsterdam/New York, NY: Editions Rodopi B.V., 2004, p. 70-81.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. New York: Taylor and Francis e-Library, 2002.

KAILA, Jan. “What is the Point of Research and Doctoral Studies in Art?” In: BALKEMA, Annette W., Henk Slager (eds). *Lier in Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory Volume 18*. Amsterdam/New York, NY: Editions Rodopi B.V., 2004, p. 63-69.

LASAGE, Dieter. “Who’s Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output.” *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol. 2 n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>. Acesso em 7/04/2012.

MAXFIELD, R. Composers, Performance and Publication. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 350-354.

PASCALL, R. Style. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27041>. Acesso em 02/07/2012.

PERLOVE, N.; CHERRIER, S. Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performer’s Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Sherrier. *Perpsectives of New Music*. Vol. 36, n. 1, 1998, p. 43-58.

SEEGER, C. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, n. 2, 1958, p. 184-195.

SILVERMAN, M. Musical Interpretation: philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*. Vol. 25, n. 2, p. 101-117, 2007.

SOBRAL, A. Ético e Estético – na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: *Bakhtin: Conceitos-Chave*. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.