



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Dissertação de Mestrado

**AS RELAÇÕES COMPOSITOR/PERFORMER COMO
EIXO DE PROCESSOS CRIATIVOS E ABORDAGENS
ANALÍTICAS**

Daniel Gouvea Pizaia

João Pessoa
2022

DANIEL GOUVEA PIZAIA

AS RELAÇÕES COMPOSITOR/PERFORMER COMO
EIXO DE PROCESSOS CRIATIVOS E ABORDAGENS
ANALÍTICAS

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – PPGM/UFPB, Área: Musicologia/Etnomusicologia, linha de Pesquisa História, Estética e Fenomenologia da Música, como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

João Pessoa
2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P695r Pizaia, Daniel Gouvea.

As relações compositor/performer como eixo de
processos criativos e abordagens analíticas / Daniel
Gouvea Pizaia. - João Pessoa, 2022.
157 f. : il.

Orientação: Valério Fiel da Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Relação compositor-performer. 3.
Intérprete emancipado. 4. Indeterminação. 5.
Colaboração. I. Costa, Valério Fiel da. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** do Mestrando **DANIEL GOUVEA PIZAIA**,



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

candidato ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração em **MUSICOLOGIA/ETNOMUSICOLOGIA**, Linha de Pesquisa **HISTÓRIA, ESTÉTICA E FENOMENOLOGIA DA MÚSICA**.

Aos 29 dias do mês de Julho do ano de dois mil e vinte e dois (29/07/2022), às 15h00, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Mestre em Música**, **DANIEL GOUVEA PIZAIA**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. VALERIO FIEL DA COSTA (Presidente - Orientador/UFPB), Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ (Membro Interno/UFPB), Dra. BIBIANA MARIA BRAGAGNOLO (Membro externo à Instituição/UFMT) e Dr. FABIO PARRA FURLANETE (Membro externo à Instituição/UEL). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. VALERIO FIEL DA COSTA, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passando a palavra ao Mestrando **DANIEL GOUVEA PIZAIA**, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **AS RELAÇÕES COMPOSITOR/PERFORMER COMO EIXO DE PROCESSOS CRIATIVOS E ABORDAGENS ANALÍTICAS**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à sala de videoconferência e, o senhor presidente Prof. Dr. VALERIO FIEL DA COSTA comunicou que, de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Dissertação de Mestrado intitulada: **“AS RELAÇÕES COMPOSITOR/PERFORMER COMO EIXO DE PROCESSOS CRIATIVOS E ABORDAGENS ANALÍTICAS.”**, tendo declarado que seu autor **DANIEL GOUVEA PIZAIA**, ao entregar o texto final, fará jus ao título de **Mestre em Música**, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 30 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Ian Nichola Costa de Araújo, Assistente em Administração, lavrado a presente Ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

João Pessoa, 29 de Julho de 2022.

Bibiana Bragagnolo

Luis Ricardo Silva Queiroz

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005

www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo patrocínio no segundo ano de realização desta pesquisa;

à Fernanda, pelo amor, companheirismo, apoio, carinho, eventuais provocações e também pelos longos papos conceituais;

ao Valério, por ter me recebido em sua casa, pela parceria, orientação e debates valiosos;

ao Fábio, pelas conversas e cafés, por acreditar em mim e me propor olhar aos problemas a partir de outros ângulos;

a todos os membros do CLIC, por contribuírem de forma indispensável com o centro do debate proposto nesta pesquisa;

aos amigos da UFPB, especialmente Renê e Matteo, por me receberem em João Pessoa, pelas conversas virtuais e na praia de Cabo Branco;

ao grupo (des)LEITURA, pelos debates;

à família, mãe, pai e irmão, do qual o incentivo foi fundamental;

aos amigos, Bruno e Luara, pelas conversas, viagens e ótimos finais de semana;

aos professores, companheiros e alunos do mundo da música, por me ensinarem diariamente.

*Não se pode conceber uma arte ou mesmo uma anti-arte que não se funde sobre uma
ética*
C. Deliège

*A interminável crítica ao sistema identifica-se, afinal, com a demonstração das
razões pelas quais essa crítica é desprovida de qualquer efeito*
J. Rancière

*O poder funciona. O poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam,
mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo*
M. Foucault

RESUMO

Este trabalho busca identificar como se articulam as relações entre os papéis de compositor e de intérprete em processos criativos vinculados às abordagens da indeterminação, da colaboração e da proposição do intérprete emancipado cunhada por Paulo de Assis. Essas três vertentes de estudo compartilham um argumento comum de reivindicação do estatuto do intérprete enquanto sujeito ativo e criativo na elaboração da obra. Embora tal reivindicação tenha como consequência uma crítica às normas performáticas associadas aos processos artísticos, seus discursos não renunciam a algumas categorias centrais de entendimento e classificação da prática: a diferença de papéis entre performer e compositor e a própria noção de obra enquanto conceito regulador. Partiremos de um exame histórico a respeito do advento da noção de obra musical e seu impacto na norma de uma práxis. Buscaremos em seguida investigar abordagens analíticas que propõem uma problematização de tal norma, caracterizadas por deslocarem o foco da notação para a performance. Por fim, propomos uma revisão de literatura de relatos de casos relacionados as três vertentes escolhidas com objetivo de mapear as relações compositor/intérprete por meio das ações e condutas identificadas nas experiências empíricas. Tal mapeamento será fundamentado no conceito de *Invariância*, associado à abordagem morfológica de Fiel da Costa, adaptado para o âmbito de comportamentos musicais. Os dados resultantes das análises nos sugerem que as práticas artísticas relacionadas à indeterminação, à colaboração e à proposta de emancipação do intérprete não se caracterizam fundamentalmente por uma problematização da relação dualista de identidades, mas para uma manutenção das posições e papéis ocupados pelos indivíduos. A diferença proposta por Foucault acerca das noções de norma e normal, respectivamente associadas à Disciplina e ao Biopoder, se apresenta então como mecanismo conceitual relevante na tentativa de compreendermos o funcionamento das relações de poder entre os sujeitos envolvidos. Desse modo, buscaremos entender os vínculos performer/compositor identificados nas experiências como instâncias de biopoder, uma vez que substituem o caráter prescritivo e individualizante da norma para a continuidade de uma distinção de papéis atualizada em níveis mais flexíveis de comportamentos e garantida por um mecanismo estatístico.

Palavras-chave: Indeterminação; Colaboração; Intérprete Emancipado; Relação compositor-performer.

ABSTRACT

This research proposes to identify how the composer-performer relationships occur in creative processes associated with the indeterminacy, collaboration and the Paulo de Assis proposition of the emancipated performer. These approaches share an argument for claiming the status of the performer as a creative subject in the elaboration of the work. Although we can see in these arguments a critique of the performance norms associated with artistic processes, the statements do not renounce central categories of understanding and classification of the practice: the difference between performer and composer roles and the work as a regulative concept. We begin by a historical examination of the advent of the musical work and its impact on the norm of a praxis. We then proceed to investigate analytical approaches that propose a critique of this norm, changing the musical object from text to performance analysis. Finally, we propose a bibliographic review of case reports related to the three chosen approaches in order to map the composer-performer relationship through actions and behaviors identified in empirical experiences. This mapping will be based on the concept of *Invariancy*, associated with Fiel da Costa's morphological approach, adapted to the scope of musical behaviors. The results of the analysis suggest that the artistic practices related to indeterminacy, collaboration and the proposal of the emancipated performer are not fundamentally characterized by a problematization of the dualistic relationship of identities, but for the maintenance of functions and roles. The difference about norm and normal proposed by Foucault, respectively associated with Discipline and Biopower, becomes a relevant conceptual mechanism for understanding the power relations between the subjects involved. The composer/performer relationships updated in the experiences can be understood as instances of biopower, since they replace the prescriptive and individualizing character of the norm for a continuity of a distinction of roles updated in more flexible levels of behavior and guaranteed by a statistical mechanism.

Keywords: Indeterminacy; Collaboration; Emancipated Performer; composer-performer relationship.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	8
2 – COMPOSITOR/INTÉRPRETE	17
2.1 - Da divisão de trabalho	17
2.2 - Das relações de poder: soberano e disciplinar	30
3 – O DESLOCAMENTO PARA A PERFORMANCE	38
3.1 - A crítica cookiana	38
3.2 - Crítica aos conceitos regulativos de ações performáticas	54
4 – PROCESSOS CRIATIVOS	63
4.1 - Metodologia: levantamento bibliográfico e análise morfológica	63
4.2 - Indeterminação	67
4.2.1 - As premissas da indeterminação	67
4.2.2 - O caso Moorman	81
4.3 - Colaboração compositor/intérprete	90
4.3.1 - Processos de interação	90
4.3.2 - Relatos de casos colaborativos na pesquisa em performance musical no Brasil	100
4.4 - A abordagem de Paulo de Assis	114
4.4.1 - Nova proposição de obra musical e emancipação do intérprete	117
4.4.2 - Projeto <i>Diabelli Machine</i> : Variação 8 de Lucia D’errico	125
4.5 - Reflexões finais: normal, biopoder e relações compositor/performer	133
5 – CONCLUSÃO	141
6 – REFERÊNCIAS	149

1 INTRODUÇÃO

Uma das questões encaradas por quem se dispõe a pensar a produção musical no âmbito da música de concerto é a divisão, frequentemente encontrada nos processos criativos e no entendimento dos fenômenos musicais, entre os papéis de compositor e de intérprete. Tal distinção nos remete ao aparecimento da noção de *Obra musical* (GOEHR, 1992). Considerando-a, nos termos da autora, enquanto conceito histórico e emergente, a obra a partir do século XIX institui uma compreensão específica do material musical como unidade de pertença pessoal e fundamenta a emergência de conceitos associados às normas e condutas performáticas; como as noções de *Interpretação* e *Autenticidade*. Tal aparato conceitual resultou em uma ética de execução que passaria a ser orientada pela busca de um entendimento adequado da dimensão composicional. O que estaria em jogo no regime da interpretação seria um conjunto de valores concorrentes, formados a partir de diferentes critérios defendidos como regras de execução, a respeito de como determinado repertório deve ser tocado; esses valores, embora eventualmente distintos, posicionavam o texto como diretriz principal das ações performáticas (DREYFUS, 2020, p.2 e 14). Neste mesmo contexto se consolida também as bases do pensamento da musicologia enquanto campo acadêmico na virada do século XIX para o século XX (MUGGLESTONE & ADLER, 1981). Tal consolidação, tomando como objeto paradigmático de estudo a música de concerto europeia, ou seja, as manifestações musicais consideradas obras, estabeleceu uma abordagem metodológica de investigação que abordou o texto como objeto de análise central na compreensão do fenômeno musical. A definição estrita do objeto de estudo musicológico reproduziria assim um alicerce normativo e conceitual muito próximo daquele consolidado pela noção de obra no século anterior: demandaria a presença de um compositor propositos de uma notação que, por sua vez, permitiria explicar todo o desenvolvimento da música em termos formais, posicionando a performance (e a ação performática) em um plano secundário de compreensão da práxis.

É por meio desse amplo contexto histórico/social que emerge e se instaura uma distinção específica entre a função de compositor e a função de intérprete, assim como um modo de classificação dos processos criativos pautado em uma diferença entre a dimensão composicional e performática. Tal separação, no entanto, não se articula de modo semelhante nos diversos fenômenos musicais desse contexto, ou seja, as atribuições não são caracterizadas de maneira restrita ou única: podemos localizar historicamente a figura do compositor que performa sua própria obra (GOOLEY, 2006) e identificar com frequência a

figura do performer que não aspira necessariamente a uma execução perfeita de uma partitura proveniente do ato composicional (PIOTROWSKA, 2012). Esses relatos históricos são bastante interessantes não por constituírem exceções à norma própria de uma cultura musical, mas por sugerirem que a relação binária compositor/performer ultrapassa a ética conservatorial associada ao conceito de interpretação - um sujeito disciplinado que atua a partir de uma conduta orientada pela fidelidade à obra.

A questão se torna complexa quando notamos que a divisão de papéis e a relação entre composição e performance como objetos distintos do discurso, embora atualizadas, continua funcionando como uma estratégia notável de controle, seleção e organização dos enunciados em tal ambiente musical. Podemos ilustrar tal funcionamento por meio de algumas abordagens analíticas e processos criativos desenvolvidos a partir dos anos 2000.

Os trabalhos de Nicholas Cook (2005, 2006, 2007, 2013, 2015) são caracterizados por reivindicar um olhar sobre a música capaz de entendê-la essencialmente enquanto arte performática. No campo da musicologia sistemática as proposições do autor representam um avanço importante ao enfatizar uma crítica ao neopositivismo vigente e propor um entendimento sobre o objeto que substitui a relação de equivalência texto-resultado sonoro por uma consideração do contexto social e dos elementos presentes na dimensão da performance enquanto instâncias determinantes na compreensão do fenômeno.

Num período anterior às publicações de Cook, e não necessariamente vinculadas ao contexto acadêmico, reivindicações do processo criativo do performer são apresentadas na noção de *Indeterminação* em música (PRITCHETT, 1996; NYMAN, 1974; CAGE, 1973, 1981); termo frequentemente empregado para descrever poéticas composicionais do período pós-guerra vinculadas ao grupo de compositores da Escola de Nova Iorque. Esses compositores foram responsáveis por introduzir formatos notacionais de caráter relativamente vago que legariam ao intérprete algum nível de escolha e autonomia no processo de elaboração da performance. Uma crítica em relação a tal noção de liberdade é desenvolvida por Fiel da Costa (2016). O autor argumenta que essas propostas revelariam uma série de diretrizes que estabeleceriam limites para ações dos performers. Nesse sentido, a ideia de liberdade performática na indeterminação desconsideraria a relação entre a normatividade do contexto e as condutas dos indivíduos envolvidos nas experiências empíricas.

Associadas ao campo dos estudos em performance musical emergem algumas abordagens práticas desenvolvidas por artistas/pesquisadores que reintroduzem, como eixo de seus discursos, a ideia de um processo criativo idiossincrático vinculado à ação performática e ao papel do intérprete. Entre essas abordagens destaca-se a vertente de estudo denominada

Colaboração compositor/intérprete (HAYDEN & WINDSOR, 2007; DOMENICI, 2010, 2012a; RAY, 2016; CARDASSI, 2016, 2019, 2020; TAYLOR, 2017; CLARKE & DOFFMAN, 2017). A noção de colaboração vem sendo formalmente empregada como fundamentação para pesquisas acadêmicas de natureza prática (estudos de caso) que apresentam a elaboração e a análise de um objeto artístico resultante de interações pessoais consideradas originais e recíprocas entre compositores e performers. Grande parte das questões debatidas nos trabalhos dessa temática diz respeito a uma análise das tomadas de decisão do instrumentista em processos de cooperação com o compositor.

Podemos identificar também uma última abordagem que propõe uma reivindicação referente ao papel criativo do performer. Trata-se da nova proposta a respeito de obra musical, vinculada à noção de *Intérprete emancipado*, apresentada nos trabalhos de Paulo de Assis (2018a, 2018b) e Lucia D'Errico (2018). Tal proposição funciona, por um lado, como estímulo para o desenvolvimento de discursos críticos às hierarquias e normas associadas à prática instrumental vinculada ao repertório da música de concerto, mas também como possibilidade dos intérpretes desenvolverem novas propostas performáticas que visariam se opor a tais normas. Um dos projetos artísticos resultantes dessa abordagem é o *Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-First Century*. Idealizado e organizado por Assis, as propostas artísticas associadas ao projeto buscam problematizar e redefinir as práticas instrumentais, dialogando especificamente com peças associadas ao repertório da música de concerto européia.

Ainda que sejam elaboradas em diferentes períodos históricos, desenvolvidas por distintas demandas artísticas e/ou acadêmicas e propositoras de diferentes concepções metodológicas e criativas, as temáticas brevemente apresentadas aproximam-se mediante os argumentos centrais que orientam seus respectivos enunciados: o foco no papel criativo do performer e um entendimento do fenômeno musical a partir da dimensão performática. Se tais abordagens se apresentam, a primeiro momento, como aparatos críticos vinculados a um contexto musical caracterizado por uma separação entre processo criativo no domínio da composição e da performance, notamos também que elas utilizam das mesmas categorias conceituais e distinção de nomeações comuns nessa práxis: a noção de obra e a diferença de papéis entre compositor e intérprete. O que está em jogo então não é a análise e problematização de conceitos e identidades historicamente centrais no entendimento e organização desse discurso musical, mas uma mudança de foco analítico e uma atualização dos papéis que visam responder às seguintes questões: como o performer se associa ao processo de criação da obra? Como o discurso se liga, desta vez, à figura e à ação desse

sujeito? É referente ao modo de classificação e entendimento dos fenômenos que se encontra o problema geral desta pesquisa. Pensamos que as abordagens não conseguiriam em última análise se divorciar de uma compreensão da práxis pautada em determinadas identidades pré-estabelecidas. A relação compositor-performer e a consequente diferença de processos criativos ligados a cada um desses papéis permanecem orientando as proposições dos temas.

No entanto, embora possamos notar a manutenção dessas categorias, também observamos que o modo como elas são articuladas não é consensual. A princípio não haveria um compartilhamento imediato na maneira como a indeterminação, a colaboração e a proposição de intérprete emancipado sugerem essas denominações e conceitos. Cada abordagem está lidando com problemas distintos associados a um mesmo contexto de produção musical e consequentemente apontam para soluções criativas ou metodológicas diferentes. Nesse sentido, um primeiro objetivo desta pesquisa é localizar de que modo se manifesta em cada vertente a noção de obra e a relação compositor/performer. Dois objetivos mais específicos são apresentados visando tal propósito. Em primeiro lugar, propomos identificar as idiossincrasias de cada tema buscando localizar os problemas conceituais ou empíricos que pretendem ser enfrentados, esclarecidos ou ocasionalmente solucionados. Tal identificação nos possibilita localizar as semelhanças e diferenças das abordagens a partir das suas proposições metodológicas e artísticas particulares. Com objetivo de compreender o efeito dessa discussão no campo da experiência empírica, pretendemos entender de forma mais específica os processos artísticos: Quais seriam as condutas e comportamentos dos sujeitos envolvidos nas práticas fundamentadas pelos enunciados? De que modo se conceberia a relação compositor-performer no seu esforço de evitar enfaticamente a hierarquia entre os papéis? Quais seriam as possíveis diretrizes que emergiriam das propostas? Visando encaminhar tais questionamentos, pensamos que o desenvolvimento deste trabalho demanda dois passos analíticos: um levantamento bibliográfico dos textos vinculados especificamente a cada um dos temas apresentados e um exame dos dados empíricos identificados em relatos de casos representativos.

Gostaria de relatar brevemente a trajetória pessoal que me levou a lidar diretamente com os questionamentos apresentados. Embora o contexto musical de minha formação seja orientado pela distinção de papéis entre compositor e intérprete, as demandas de minha produção e atuação artística não exigiram que eu assumisse exclusivamente uma dessas

funções. Como pianista, desconsiderando alguns eventuais conselhos de professores, eu apresentava composições sem me ocupar com a suposta ideia composicional, ao mesmo tempo compunha minhas peças para fins de performance e didáticos. Praticava também livre improvisação em grupos de performance vinculados à universidade. Embora eu assumisse frequentemente uma certa postura crítica quanto ao repertório, era comum a presença de uma composição que deveria guiar minha ação performática. Paralelamente, minha iniciação à pesquisa, feita por meio de uma iniciação científica sobre performances do pianista Glenn Gould, me incentivou a lidar com uma literatura que pressupunha de forma mais categórica a distinção de papéis. A divisão parecia ficar mais explícita na medida em que eu participava eventualmente de cursos de instrumento e uma questão ética se mantinha presente: as decisões performáticas deveriam ser justificadas por um entendimento adequado da notação musical, este frequentemente vinculado à figura de um compositor. De fato, tratava-se de um contexto muito específico ao qual identifiquei rapidamente um grave problema ético e conceitual, que de certo modo, poderia vir a prejudicar minha produção artística. Embora eu me distanciasse de tal ambiente em anos posteriores, noto que as reflexões que resultaram dali influenciaram o desenvolvimento inicial desta pesquisa: Quais são os motivos que me levariam a tomar uma ou outra decisão artística? Como um papel de compositor ou de intérprete serviam como nomeações relevantes para justificar ações criativas? Mais do que uma questão da ética da performance, tratava-se, a primeiro momento, de uma reflexão a respeito das posições de poder que advém da norma intrínseca a uma determinada prática.

Inicialmente pensei em enfrentar tais questões buscando analisar como se caracterizaria o processo criativo do performer em distintos formatos composicionais: haveria uma margem diferente de escolha e decisão do instrumentista entre composições de parâmetros explicitamente determinados e as denominadas ‘obras abertas’? Qual diferença era essa? E qual seria o limite dessa diferença? Rapidamente tais questões foram abandonadas, uma vez que, para analisar o processo artístico nesses termos eu tomaria como primeiro parâmetro a própria notação musical e seu formato. A partir de um enfrentamento do referencial teórico associado às discussões sobre *Morfologia* (FIEL DA COSTA, 2016; CARON, 2011), me pareceu propício observar o problema do ponto de vista da norma e não exclusivamente da notação: todo projeto composicional ou contexto musical estimularia os indivíduos a realizar certos tipos de ações reguladas por regras e diretrizes, induzindo a presença de resultados sonoros que estariam de acordo com nexos morfológicos (FIEL DA COSTA, 2016, p.37). Nesse sentido, não há obra totalmente em aberto, uma vez que a premissa da abertura desconsideraria a performance como instância regulada pelas regras

intrínsecas ao contexto. A questão de pesquisa que emergiu no momento seguinte do trabalho diz respeito ao modo como esse grupo de códigos, regras e diretrizes estaria vinculado às posições de poder ocupadas pelos sujeitos no desenvolvimento do processo artístico. No âmbito do repertório ao qual me propunha analisar, a diferença entre os papéis de compositor e de intérprete se apresentou como possível eixo para compreensão de tais posições. Pareceu não ser apropriado, a partir dessas reflexões, abordar a ação performática em termos de liberdade, autonomia ou emancipação. A pergunta proposta no início do desenvolvimento da pesquisa a respeito do processo criativo do performer em distintos tipos notacionais foi então definitivamente abandonada, uma vez que ela enfatizaria não a crítica, mas a manutenção das posições e lugares ocupados pelos sujeitos.

No entanto, conforme eu enfrentava uma literatura associada à elaboração de determinados processos criativos no âmbito da música de concerto (textos associados à indeterminação, à colaboração compositor-intérprete e à proposição do intérprete emancipado), a reivindicação da ação criativa do performer, a distinção de papéis compositor-intérprete e o termo obra, ainda se apresentavam como diretrizes gerais de diferentes temáticas. Eu não identificava propriamente uma distinção rígida e hierárquica nos modos como essa é sugerida, por exemplo, no conceito de interpretação, mas uma relação mais flexível em que o performer contribuiria eventualmente para decisões materiais, formais e estéticas de uma proposta composicional (colaboração compositor/intérprete), ou proporia uma reformulação entre texto musical, regras performáticas e resultado sonoro (projeto *Experimentation versus interpretation*). As formulações dos discursos apontavam assim para a continuidade da distinção de papéis que sugeriria uma prática orientada e compreendida por uma noção atualizada de obra musical. Nesse momento propus um segundo objetivo que conduziu grande parte da elaboração da pesquisa. A finalidade do trabalho não era somente identificar as relações compositor/performer em diferentes tipos de enunciados, mas também compreender de que modo as formulações artísticas, vinculadas às abordagens escolhidas, apontariam para uma manutenção das posições de poder entre os indivíduos envolvidos na prática. Essas posições estariam ligadas a uma concepção de obra musical que, embora eventualmente ofuscada nos discursos ou atualizada de maneira deliberada, se manteria como conceito regulador.

Nesse momento de elaboração da pesquisa, a questão central passaria a ser o modo como certas categorias se mantinham enquanto elementos determinantes na organização de uma práxis: Qual era o impacto da distinção de papéis para a formulação de processos criativos nesse contexto? O que estaria em jogo na frequente reivindicação do papel

protagonista do performer? Como o conceito de obra e as relações de poder, especialmente a relação compositor-intérprete, ocorrem no contexto de uma determinada prática discursiva? (FOUCAULT, 2014a, CASTRO, 2009, p.336-339). Tais questionamentos já apontavam para o foco de investigação atual deste trabalho. Eu não estava mais interessado em propor uma análise musical a partir da performance, mas sim compreender como determinados conceitos e posições advindas das nomeações de papéis se relacionam com os códigos e regras de uma determinada práxis e continuam funcionando enquanto mecanismos estruturantes na formulação dos processos criativos.

Iniciaremos esse trabalho buscando compreender de que modo se articula historicamente a distinção entre o papel de compositor e de intérprete no contexto da música de concerto. A fim de entender tal relação, propomos no capítulo 2 “Compositor/intérprete” uma análise histórica a respeito da emergência do conceito de obra musical e de seus conceitos subsidiários; como interpretação e autenticidade. Com propósito de identificar o impacto desses conceitos na norma de uma práxis, visamos investigar algumas categorias de avaliações performáticas delineadas a partir dos séculos XIX e XX. Tal aparato conceitual nos subsidia a compreender de que modo se institui a relação binária composição/execução e qual seria seu efeito nas condutas performáticas, assim como na organização e classificação do discurso musical neste contexto. Optamos por relacionar esse debate com a ideia de *Norma*, associada à noção de *Poder disciplinar*, proposta por Michel Foucault (2005, 2006a, 2006b). Para tanto, utilizaremos os próprios textos do autor acrescidos de textos de apoio relacionados ao referencial, como os de Castro (2009) e Deleuze (2013). Para Foucault o poder é entendido não como uma relação vertical e unívoca entre os sujeitos, mas como uma relação de forças, uma relação não necessariamente simétrica que implica a presença de indivíduos ativos no processo, sendo esses considerados receptores e emissores do poder. De acordo com Castro, Foucault está menos interessado no que é o poder em si, do que no modo como este funciona tanto nas instituições e nos próprios discursos científicos, quanto nas micro-relações entre os indivíduos (2009, p.326). Por um lado, poder seria assim compreendido como um campo de possibilidades, um conjunto de ações que tem por objetivo outras ações possíveis: induzem, separam, facilitam, dificultam, estendem, limitam, impedem e regulam os comportamentos dos sujeitos a agir de determinado modo (CASTRO, 2009, p.327); por outro, poder também seria um mecanismo de balizamento responsável por

introduzir as diretrizes e regras da produção e validação dos discursos (FOUCAULT, 2006b, p.226). Neste sentido, é devido à relação intrínseca entre poder/saber conforme articulada em diversos textos de Foucault, que essa abordagem se apresenta como relevante para nosso objeto de estudo, uma vez que nos oferece subsídios para compreender as relações empíricas entre compositor e performer e como tais papéis funcionam como mecanismos de coação em distintos enunciados.

No capítulo 3 “O deslocamento para a performance”, propomos um exame de textos de autores associados aos campos da musicologia sistemática e dos estudos da performance musical que se caracterizam por reivindicar um olhar sobre o fenômeno a partir de elementos performáticos e por proporem também uma crítica às condutas dos performers reguladas pelas noções de obra e interpretação. Tais discursos críticos não apenas problematizaram diversos enunciados, mas fundamentaram novas abordagens artísticas e metodologias de análise para compreensão do fenômeno musical. Focaremos inicialmente numa apresentação dos textos de Cook e de suas repercussões no campo musicológico. Posteriormente também apresentaremos alguns autores que propõem críticas à abordagem cookiana, como é o caso dos trabalhos de Fabian (2001, 2006) e Pace (2020). Posteriormente também examinaremos os textos de autores como Dogatan-Dack (2015), Leech-Wilkinson (2016) e Chiantore (2017), representativos de uma denúncia dos conceitos de obra musical e interpretação nas diretrizes e ações performáticas.

No último capítulo, denominado “Processos criativos”, visamos uma revisão de literatura crítica voltada às temáticas da indeterminação, da colaboração compositor/intérprete e da proposição do performer emancipado apresentada por Assis. O objetivo é compreender quais são suas premissas, como ocorre o funcionamento de cada abordagem e quais seriam as possíveis proximidades e divergências entre os enunciados. Proporemos também um levantamento bibliográfico de relatos de casos artísticos representativos, buscando compreender determinados elementos advindos desses relatos a partir da noção de *Invariância*, segundo a perspectiva morfológica proposta por Fiel da Costa (2016; 2018). O foco é examinar os dados a partir das regras e diretrizes performáticas emergentes nos processos e identificar o modo como essas regras se relacionam com as posições de compositor e de intérprete. Essa abordagem metodológica nos possibilita compreender de que modo se apresenta a relação compositor/performer numa dimensão empírica, por meio das ações dos sujeitos representativas de cada experiência artística. Se a diferença de papéis regulada pelo conceito de interpretação pode ser entendida pela norma característica do poder disciplinar, relacionamos a atualização desses papéis nas três

abordagens com a noção de *normal* ligada ao conceito de *biopoder* (FOUCAULT, 1999, 2005, 2008), uma vez que as experiências apontam para um âmbito mais flexível de condutas ético-musicais.

De acordo com os objetivos enunciados nesta introdução, podemos adiantar ao leitor que não nos propomos em apresentar uma proposta de ruptura efetiva com o cenário social/musical relacionado às abordagens analisadas. Não temos como propósito central sugerir soluções possíveis (empíricas ou teóricas) capazes de alterar tal contexto. O trajeto que propomos trilhar no desenvolvimento deste trabalho diz respeito, mais especificamente, a uma identificação de limites, lacunas e impasses referente às soluções encontradas e sugeridas pelas abordagens.

2 COMPOSITOR/INTÉRPRETE

2.1 Da divisão de trabalho

O discurso a respeito de uma divisão rígida de trabalho entre um sujeito que cria (compositor) e um sujeito que executa (intérprete) não é encontrado explicitamente antes da virada do século XIX. Tal divisão pode ser entendida a partir de alguns fatores sociais e históricos apontados por Attali (2009), Goehr (1992) e Moore (1992).

Attali (2009, p.51-57) propõe um exame de atributos econômicos e sociais que contribuíram para a consolidação da música como um produto a partir do século XVIII: a) o surgimento do público burguês capaz de pagar para ouvir música nas salas de concerto; b) as leis que institucionalizaram a música a partir de seu valor monetário e c) os direitos autorais que regularam a economia musical fazendo com que as partituras se mantivessem como propriedade do compositor. De acordo com Attali, com a admissão da música no sistema de troca capitalista se instaurou uma distinção entre o valor da obra e o valor de sua apresentação. Para a música ser considerada como mercadoria nesse sistema deveria haver um valor intrínseco a ela, externo e anterior à sua troca (ATTALI, 2009, p.57). Paralelo a tais atributos, emerge gradualmente uma mudança de estatuto referente ao papel social do compositor. Se grande parte dos compositores em períodos anteriores ao século XVIII e XIX estavam vinculados às demandas de uma corte ou de uma igreja, com a consolidação da burguesia como classe dominante no cenário europeu do século XIX, surge a ideia de um compositor capaz de viver como indivíduo ‘livre’ quanto à sua atividade produtiva (GOEHR, 1992, p.207). Tal papel permitiria uma certa autonomia do processo composicional no que se refere às exigências da aristocracia e do clero, uma vez que se diversificam cada vez mais suas demandas sócio-econômicas. A premissa de uma prática composicional autônoma leva os compositores a buscar paulatinamente algo ‘único’ e ‘pessoal’ em sua obra. Goehr (1992) descrever tal processo como um ideal de originalidade comum na ética composicional do período: “transcender as regras era exatamente o tipo de coisa que os compositores consideravam necessário para ajudar a garantir a originalidade de suas composições” (GOEHR, 1992, p.221)¹. Os autores passaram a assinar seus textos e partituras musicais de modo a validar o status de sua produção como objeto artístico e também entregar as partituras aos editores de maneira mais próxima de como elas deveriam ser tocadas. As obras passariam

¹ Transcending rules was just the sort of thing composers found necessary to help guarantee originality in their compositions.

assim a ser concebidas como produtos discretos e completamente formados, demandando uma notação mais precisa no que se refere aos seus aspectos performáticos. Essa nova maneira de fazer circular a música fez com que a obra ganhasse seu valor de mercadoria e troca, conforme apontado por Attali. As composições adquirem então seus status como objetos autônomos necessariamente conectados aos seus compositores. A obra passava a ser vista aqui como “o uso de material musical resultando em unidades completas e discretas, originais e fixas, de propriedade pessoal.” (GOEHR, 1992, p.206)².

A relação entre texto, obra e autoria, instaurada a partir dos processos histórico-sociais apontados por Goehr (1992) e Attali (2009), pode ser compreendida por meio da função autor conforme apresentada por Foucault (2009, 2014a). Foucault propõe tal função como um procedimento de classificação do discurso, diferenciando a ideia de autor da figura do indivíduo que cria ou escritor (FOUCAULT, 2014a, p.25). Sendo a produção do discurso ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos (FOUCAULT, 2014a, p.9), a função autor exerce um papel específico nessa classificação, permitindo reagrupar um certo número de textos, delimitá-los e relacioná-los. Nesse sentido, enquanto a função autor tem como objetivo amarrar uma série de enunciados a posteriori, a figura do escritor/compositor teria pouco impacto sobre o entendimento desses enunciados:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um único modo de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2009, p.273-274)

Foucault aponta que antes dos séculos XVII e XVIII os textos denominados “literários” eram aceitos e valorizados sem que fosse empregada a questão do autor (FOUCAULT, 2009, p.275-276). Nesse mesmo período, ao contrário, os textos denominados atualmente como científicos, não eram aceitos com seu valor de verdade se não fossem vinculados à autoria. Há uma virada importante que ocorreu entre os séculos XVII e XVIII: passa-se a aceitar os discursos científicos no anonimato, validando-os por meio um conjunto sistemático de regras associadas a uma ‘verdade’ estabelecida e demonstrável, enquanto os textos literários passariam a ser enfaticamente valorizados a partir do nome de seu autor: “a

² (...) the use of musical material resulting in complete and discrete, original and fixed, personally owned units.

qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto” (FOUCAULT, 2009, p.276). Com a inserção da arte no regime de propriedade, quando se institui as regras entre autores e editores e se instaura os direitos de reprodução, o anonimato tornou-se algo problemático nos discursos artísticos.

A função autor proposta por Foucault é um mecanismo importante para esta pesquisa pois sugere de que modo a conexão dos projetos composicionais com os nomes de seus autores impactaram nas decisões, condutas e ações performáticas dos instrumentistas a partir do século XIX, como veremos adiante. Tal função trata-se assim de uma operação complexa vinculada ao entendimento e avaliação dos textos “das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (FOUCAULT, 2009, p.277).

Moore (1992) propõe um exame dos atributos históricos que contribuíram para o desaparecimento do termo improvisação em âmbito social durante o século XIX. Embora o objeto investigado pelo autor não seja o foco de nosso exame, ele aponta alguns elementos semelhantes aos apresentados por Goehr que nos auxiliam a compreender as transformações sociais do período. Segundo o autor, com a emergência da burguesia como classe dominante houve uma apropriação da música séria, até então objeto de pertença da nobreza. Moore aponta que esse processo de apropriação demandou certas mudanças na concepção da performance musical. Se antes era admirável que os performers alterassem as composições que lhe fossem apresentadas, esse *habitus* tendia a desaparecer a partir do expressivo aumento do número de músicos não profissionais na área (MOORE, 1992, p.72). A classe burguesa sentiu a necessidade de criar uma instituição musical que possibilitasse democratizar o ensino e disseminar tal repertório. Nesse contexto surge o conservatório como instituição pedagógica baseada em um modelo de ensino pautado no texto musical escrito. A música notada fornecia instruções para os músicos que não estavam familiarizados com o repertório em seu contexto original. A apropriação da música séria como um símbolo de valor cultural para a burguesia repercutiu em certas expectativas da prática, entre elas a ideia de que as performances precisariam soar como as práticas musicais do passado, ou seja, a apresentação do repertório deveria ser pautada no som da obra em sua forma original (MOORE, 1992, p.78). Os atributos apontados por Moore complementam aqueles examinados por Goehr: se antes esperava-se dos performers uma certa idiossincrasia, a partir do século XIX a flexibilidade na atuação performática não deveria passar o limiar da

“obrigação de divulgar o significado real da obra” (GOEHR, 1992, p.232)³. Tais aspectos nos auxiliam a entender de que modo se instaura historicamente uma distinção entre as noções de composição e performance. A autonomia da performance em relação à notação tornou-se algo problemático num contexto de valorização do projeto composicional. Uma realização adequada da composição dependia da existência de intérpretes capazes de cumprir a tarefa de ler de forma disciplinada o texto musical e compreender as premissas composicionais.

Tal contexto introduz uma diferença mais explícita entre os papéis de compositor e de intérprete moldada a partir das características em emergência no período: como uma concepção de música tratada como propriedade e um certo compromisso da conduta performática com a proposta composicional. No entanto, se esse contexto é frequentemente apresentado a partir de tais características, uma distinção entre um sujeito compositor e um sujeito performer parece ter sido desenvolvida de modo mais complexo. Os trabalhos de Goehr (1995), Gooley (2006), Piotrowska (2012) e Leistra-Jones (2013) propõem investigar a emergência de categorias de avaliação performáticas que começam a ser delineadas em certos ambientes europeus do século XIX. Tais categorias demonstram indícios da complexidade da relação entre as funções estabelecidas no período. Ao mesmo tempo que um certo modo de avaliação pautado na concepção de obra musical aponta uma relação hierárquica entre ambos os sujeitos, grande parte da práxis nesse contexto não demonstra ser imediatamente influenciada por tal concepção.

Em seu artigo *The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance*, Goehr (1995) propõe uma síntese de duas concepções avaliativas de performance emergentes no contexto da música de concerto do século XIX. O primeiro modo de avaliação se refere à *Perfeita performance da música*. Essa categoria estava associada ao conceito de *Werktreue* (fidelidade à obra) que posicionou a performance como uma instância mediadora das intenções composicionais a serem transmitidas ao público. Sendo assim, as performances seriam avaliadas a partir de seu compromisso com o texto musical. Em contraponto à perfeita performance da música, a ideia de *Perfeita performance musical* entende que o valor da empreitada seria inerente à própria performance. Esse modo de avaliação está vinculado à tradição solista ou dos instrumentistas virtuosos improvisadores, colocando sua ênfase nas ações dos sujeitos envolvidos no contexto performático. O foco estaria na idiossincrasia de cada realização, nas qualidades de performance associadas à noção de imediatismo, espontaneidade, singularidade e nas expectativas do público quanto ao

³ (...) obligation to disclose the real meaning of the work.

que ocorreria no evento (GOEHR, 1995, p.16). Haveria uma valorização dos atributos do ato performático e de seus aspectos idiossincráticos como critério fundamental no entendimento da performance. Se a primeira categoria aponta para uma distinção rígida e hierarquizada entre compositor e intérprete, a segunda sugere que as ações e a visibilidade dos performers teriam um papel central na avaliação dessa práxis. A ideia de uma separação entre os dois papéis seria constituída mais em um plano avaliativo e conceitual do que imediatamente na norma desse contexto musical (GOEHR, 1995, p.16). No entanto, a disputa de poder entre ambas as concepções avaliativas variaram no decorrer do século XIX e, devido a legitimidade de uma crítica musical que vinha se desenvolvendo no período, a primeira concepção baseada na ideia de *Werktreue* acabou impactando de forma mais duradoura a avaliação das performances no final do século. Nesse sentido, se no início do século XIX há a continuidade de performers que compunham e compositores que performavam, na transição para o século XX, naturaliza-se a ideia de que os compositores seriam responsáveis pela criação da música e os intérpretes pela sua sonoridade.

Essa tensão inerente à dicotomia avaliativa apresentada por Goehr foi ilustrada de modo empírico através de documentos históricos nos trabalhos Gooley (2006), Piotrowska (2012) e Leistra-Jones (2013). As autoras apontam que a concepção de *Werktreue* não parece ser um aspecto dominante na performance até a metade do século XIX. A presença de sujeitos que tocavam a partir de certos temas musicais mas não necessariamente se ocupavam com a integridade da partitura seria algo comum nesse contexto, por exemplo, com os instrumentistas virtuosos que costumavam improvisar sobre temas já conhecidos pelo público. A presença desse tipo de instrumentista era algo habitual na música europeia entre o século XVIII até o início do século XIX, sendo responsáveis pela formação de grandes públicos nas salas de concerto (PIOTROWSKA, 2012, p.329). Piotrowska aponta que pianistas como C. Czerny ou F. Kalkbrenner não apenas utilizavam da improvisação como componente essencial dos concertos como também se ocupavam em escrever guias para práticas improvisatórias. Já as improvisações de músicos como Franz Liszt sob *Lieder* de Schubert e prelúdios de Chopin contribuíram significativamente para sua fama no início da carreira (PIOTROWSKA, 2012, p.328-329).

No entanto, um grupo formado por compositores e críticos de uma elite burguesa que se consolidava no século XIX passou a articular um debate centralizado nos princípios da *Werktreue*. A crítica moldada por esse grupo influenciou inicialmente apenas certos ambientes musicais do período, porém, conforme sua disseminação nos jornais e publicações, acabou regulando uma ampla normatividade performática que se tornou vigente no cenário

européu do final do século. Entre os representantes desse grupo estavam o crítico Eduard Hanslick, os compositores Felix Mendelssohn, Johannes Brahms e o casal Clara e Robert Schumann. O discurso seria associado a uma concepção pautada na ideia de obra musical. A emergência da ideia de obra pode ser encontrada em décadas anteriores nas publicações do escritor alemão E. T. A. Hoffman. Segundo tal noção, os princípios de composição, performance, recepção e avaliação da música não deveriam mais ser guiados por componentes extra-musicais de tipo religioso, social ou científico, mas seriam orientados a partir das próprias obras musicais (GOEHR, 1992, p.1). Essa narrativa se legitimou posteriormente através da consolidação do ideal de *Werktreue* que, no alemão, seria traduzido como ‘fidelidade à obra’. Um dos entendimentos centrais desse ideal é o denominado *Princípio de separabilidade*: quanto maior o conteúdo estético em deferência ao seu conteúdo mundano, maior o valor artístico da obra musical (GOEHR, 1992, p.167). O ideal estético estava pautado principalmente na produção de uma arte capaz de omitir suas origens humanas de criação: “uma vez criada, deveria exibir uma permanência e autossuficiência que a separaria de todas as contingências mundanas ou históricas” (GOEHR, 1992, p.161)⁴. Algumas características desse princípio estarão presentes no trabalho de Hanslick, especialmente em sua obra *Do belo musical* publicada em 1854. Hanslick, ao definir a ideia de belo aponta que tal concepção deva estar relacionada a uma certa manifestação sensível, sendo que o conteúdo e o objeto da música seriam as formas sonoras abstratas em movimento (HANSLICK, 2011, p.41). Essa definição teria uma relação com a ideia de *Werktreue* ao propor uma autonomia da música a qualquer vínculo externo. Um ponto interessante para nós nesse debate é o mérito do significado musical associado às formas abstratas. Se o Belo da obra poderia ser encontrado em suas relações formais, essa análise não dependeria de um aspecto performático, mas sim de um entendimento adequado da dimensão composicional. É nesse sentido que Hanslick explica qual deveria ser o papel do performer: sua atuação estaria associada à manifestação do *espírito* do compositor e da obra que no momento de recriação seria também o espírito do intérprete (HANSLICK, 2011, p.66). A concepção de *Werktreue* explicaria assim o modo de avaliação referente à perfeita performance da música apresentada por Goehr (1995). Se a música deveria ser avaliada a partir de sua autonomia a atributos externos, a performance seria colocada em um plano secundário, como uma espécie de ‘mal necessário’ para a compreensão da obra pelo ouvinte.

⁴ Once created it should exhibit a permanence and self-sufficiency that would separate it from all worldly or historical contingency.

A defesa da ideia de *Werktreue* acabou influenciando uma certa parcela da opinião do público a respeito de quais performances seriam consideradas mais ‘respeitáveis’. De acordo com Leistra-Jones (2013, p.413-414) central para o discurso de seus defensores era o princípio de que certos estilos, gêneros musicais e determinados tipos de performance poderiam ser mais autênticos e genuínos do que outros. Tal ideia encontrou na sinfonia e nas formas musicais associadas à *Música absoluta* valores considerados superiores. Segundo Gooley, a estratégia para elevar a música absoluta seria compará-la a outros fenômenos considerados ‘não sérios’ (GOOLEY, 2006, p.77). O comentário de Leistra-Jones resume assim de que modo funcionou o conceito de *Autenticidade* no período:

Estabelecer a autenticidade era estabelecer que o relacionamento e a experiência de grandes obras em performance eram "verdadeiros" ao invés de falsos, alienados e meramente simulados para o bem de um público. Apresentar a autenticidade, em outras palavras, também era uma forma de representar autoridade sobre uma tradição musical altamente valorizada. Nesse contexto, as conexões entre características performativas associadas à autenticidade e aquelas associadas a grupos que possuíam autoridade cultural tornaram-se cada vez mais importantes (LEISTRA-JONES, 2013, p.427)⁵.

Um dos principais alvos de crítica desse grupo foram os pianistas virtuosos. Hanslick já anunciava a ideia de uma ‘renascença musical’ no contexto vienense a partir de 1846 que acabaria com o culto ao virtuosismo (GOOLEY, 2006, p.77). Essa crítica seria pautada em uma reação à popularidade dos pianistas virtuosos acusados de uma pobreza de criatividade musical e de um falso caráter por enganar o público através de seus truques e efeitos (LEISTRA-JONES, 2013, p.414). Nesse sentido, Piotrowska aponta que os virtuosos começaram a ser avaliados de forma ambígua a partir do impacto dessa crítica na opinião pública. Ao mesmo tempo que eram admirados por mover o público, eram marginalizados como ‘loucos’ ou ‘místicos’ e começaram a ser considerados figuras manipuladoras no final do século XIX (PIOTROWSKA, 2012, p.330).

Um dos casos examinados por Gooley (2006) que exemplifica o impacto dos conceitos de obra e autenticidade trata-se de um exame da carta de fundação da Sociedade Filarmónica de Londres, formada em 1813. O discurso do grupo aponta a defesa de obras sinfônicas em exclusão ao virtuosismo solístico (GOOLEY, 2006, p.78). O principal motivo

⁵ To establish one's authenticity was to establish that one's relationship to and experience of great works in performance was "true," rather than false, alienated, and merely simulated for the sake of an audience. Performing authenticity, in other words, was also a way of performing authority over a highly valued musical tradition. In this context, connections between performative characteristics associated with authenticity and those associated with groups who possessed cultural authority became increasingly important.

dessa exclusão é que os aspectos performáticos da prática dos virtuosos entravam em conflito com os ideais ‘igualitários’ da Sociedade Filarmónica, levando os membros a excluir peças que elevariam um único artista acima do grupo. No entanto, apesar desse ideal não ser mantido e em anos posteriores o grupo voltar a promover concertos solistas, sua tentativa de excluir a prática virtuosística representa um dos pontos importantes na guerra contra os virtuosos que iniciou-se nas décadas de 1820 e 1830.

Um outro exemplo analisado pela autora diz respeito à ampla crítica contra os virtuosos presente nos jornais da época. Para ilustrar tal crítica, Gooley analisa a relação entre o editor Gottfried Fink e o compositor Robert Schumann. Enquanto Fink argumentava que as improvisações dos virtuosos eram uma das principais fontes de renovação musical do período, Schumann afirmava que tais instrumentistas não estavam interessados no progresso artístico. Schumann criou e fundou seu próprio jornal onde promovia críticas às performances do período, sendo os principais alvos os pianistas H. Herz e F. Kalkbrenner. Segundo Gooley (2006, p.86) a principal estratégia retórica foi tratar o virtuosismo puramente no nível da estética composicional conforme sua relação com as partituras ao invés de em termos de performance e recepção.

Um último caso emblemático é analisado por Leistra-Jones (2013) ao propor um exame de relatos e fotografias das apresentações do violinista Joseph Joachim como performer que promoveu o ideal de *Werktreue* em âmbito da conduta performática. A autora nota que o violinista é frequentemente retratado olhando para seus instrumentos ou ocasionalmente para a partitura musical. Temas como o distanciamento do público e contenção expressiva apareceram com frequência nas descrições de suas performances. Tais gestos estavam associados à construção da masculinidade alemã burguesa no século XIX. Um dos principais valores promovidos era a ideia de força e contenção projetada no corpo masculino. Nesse sentido, o ideal de *Werktreue* em âmbito da ação performática estaria assim vinculado a uma construção de gênero moldada no período (LEISTRA-JONES, 2013, p.425). Tal concepção exemplificaria o modo de avaliação baseado na perfeita performance da música. Evitar a presença de gestos abruptos mostraria que as dimensões visuais da performance seriam consideradas não essenciais pois “o que é musical em uma performance consiste inteiramente no que é ouvido” (GOEHR, 1995, p.8)⁶. A postura de Joachim seria oposta aquelas dos violinistas Pablo de Sarasate, Eugene Ysaye e do compositor e pianista Franz Liszt. Esses instrumentistas, que reconheceram o status da performance como

⁶ What is musical about a performance consists entirely in what is heard.

espetáculo, são geralmente retratados olhando abertamente para o público e suas reações físicas estariam associadas à representação do conteúdo emocional da música. Hanslick estabeleceu fortes críticas às performances desse grupo de instrumentistas.

Os casos analisados por Gooley (2006), Piotrowska (2012) e Leistra Jones (2013) ilustram a dicotomia avaliativa do século XIX enunciada por Goehr (1995). As investigações empíricas propostas pelas autoras apontam um aspecto importante no que diz respeito à valorização de certas condutas performáticas do período: se no início do século XIX o ideal de performance da *Werktreue* estava associado à opinião de um pequeno grupo de compositores e críticos, este ideal começou a ser difundido no decorrer da segunda metade do século, obscurecendo a visibilidade de práticas musicais não reguladas por tal concepção. Gooley (2006, p.105-106) argumenta que essas práticas não desapareceram nos cenários de concerto da música européia, mas foram apenas tratadas como hierarquicamente subordinadas.

A disseminação do princípio da *Werktreue* na práxis musical nos permite esclarecer assim de que modo se estabelece como discurso dominante uma ideia de hierarquia entre compositor e performer. Segundo tal discurso, a ética performática deveria ser pautada na fidelidade às intenções composicionais e o texto musical tornaria-se uma instância definidora para as ações dos performers. Algumas conceituações de performance emergentes no final do século XIX e no início do século XX foram assim influenciadas por tal concepção, entre elas as noções de interpretação e *Texttreue*.

Em seu artigo *Beyond the Interpretation of Music* (2020) o musicólogo estadunidense Laurence Dreyfus propõe um panorama histórico a respeito da emergência do conceito de *Interpretação* em música. Dreyfus argumenta que apesar do verbo ‘interpretar’ ser identificado desde a idade média na maioria das línguas europeias, é apenas por volta de 1840 que começou a ser aplicado de forma sistemática no discurso e produção musical (DREYFUS, 2020, p.6). O autor apresenta algumas classificações teóricas de performance anteriores à emergência da ideia de interpretação. Uma das perspectivas examinadas é a classificação proposta por J. J. Quantz de 1752. Quantz sugere que músicos, em vez de intérpretes ou tradutores dos textos, deveriam ser vistos como executantes ou colaboradores da música (DREYFUS, 2020, p.8). Os ‘bons músicos’ não ‘interpretariam’, mas seriam responsáveis por garantir o ‘estilo musical adequado da obra’ a partir das regras do ‘bom gosto’ musical:

Como tal estilo é adquirido nunca está em dúvida: segue-se as recomendações oferecidas por músicos renomados (...) e é guiado por conceitos evidentes como Razão, Experiência e Natureza. É claro que esses conceitos só podem florescer em um ambiente social onde as práticas culturais são tidas como certas e as mentes discriminatórias concordam em como tocar música de maneira adequada. (DREYFUS, 2020, p.8).⁷

A concepção de Quantz é posta em oposição à perspectiva de C.P.E Bach apresentada no livro *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de 1753. Bach sugere que uma boa performance seria alcançada por um músico que busca comover os ouvintes “compreendendo as intenções na medida de comunicar, razoavelmente, com o rosto e o corpo, os gestos adequados” (DREYFUS, 2020, p.9)⁸. A perspectiva de Bach indicava a dimensão corporal como fator fundamental na concepção da performance e também apontava para um compromisso ético do performer em relação à obra, sendo que este deveria reconhecer no ato de execução que “seu criador (...) experimentou paixões específicas” (DREYFUS, 2020, p.9)⁹. No entanto, a conduta performática não deveria ser pautada em uma execução musical mecânica, uma vez que o performer poderia assumir explicitamente suas idiossincrasias na compreensão das premissas composicionais:

(...) Emanuel Bach convida seu músico a confiar em suas próprias ideias para realizar o conteúdo verdadeiro da obra de um autor. Ao mesmo tempo, ele deve evitar qualquer atitude servil ou mecânica [...] para com a peça ou seu autor. Em vez disso, Bach ordena que ele explore a liberdade [...] para fazer música com sua própria alma [...] em vez de se comportar como um pássaro treinado [...]. Esse sentimento de empoderamento permite até que erros intencionais do tipo mais belo sejam cometidos [...], desde que sirvam para uma boa entrega e pungência musical [...]. (DREYFUS, 2020, p.9-10).¹⁰

Um desenvolvimento conceitual mais explícito a respeito do termo interpretação ocorreu no século XIX, se consolidando a partir dos valores associados ao princípio da

⁷ How such a style is acquired is never in any doubt: one follows recommendations offered by leading musicians (...) and is guided by such self-evident concepts as Reason, Experience, and Nature. Of course, such concepts can flourish only in a social setting where cultural practices are taken for granted and discriminating minds agree how to play music appropriately.

⁸ (...) understand his intentions to the extent of reasonably communicating, with his face and body, appropriate gestures.

⁹ Its creator or author (...) experienced specific passions.

¹⁰ (...) Emanuel Bach invites his musician to trust his own ample insights [...] into an author's work [...] so as to explain its true content [...]. At the same time he must shun any slavish or mechanical attitude [...] toward the piece or its author. Instead, Bach commands him to exploit the freedom [...] to make music from his own soul [...] rather than behave like a trained bird [...]. This feeling of empowerment even allows for intentional errors of the most beautiful kind to be made [...], so long as they serve good delivery and musical poignancy [...].

Werktreue. A ideia de interpretação em música visaria assim definir quais as condutas performáticas seriam consideradas adequadas pelos defensores da concepção de obra. Dreyfus aponta Hoffman como um dos precursores da concepção de interpretação. O autor cita o *Beethoven's Instrumental Music* de Hoffman onde é sugerido um papel bastante categórico do intérprete: intérprete é aquele que vive pela obra e que evita qualquer exercício de sua própria personalidade (HOFFMAN, 1976 *apud* DREYFUS, 2020, p.11).

Dreyfus propõe então um exame do modo como o conceito de interpretação chega ao século XX. Ele nota que o debate em torno do termo foi responsável por uma das batalhas visíveis entre diferentes grupos associados à cultura da música de concerto, sejam os defensores da ideia de autenticidade ou da noção de estilo como guia regulativo na conduta performática (DREYFUS, 2020, p.2). Por trás desses enunciados estariam um conjunto de valores concorrentes pautados em diferentes critérios a respeito de como um determinado repertório deve ser tocado. No entanto, Dreyfus sugere que as diversas argumentações, aparentemente conflitantes, seriam reguladas por um mesmo discurso de autoridade pressuposto na concepção de interpretação, discurso marcado por oito características: a) o compositor é o criador da obra; b) o texto musical é considerado substituto das intenções composicionais; c) os professores e maestros transmitem a autoridade do compositor ou do texto; d) os papéis musicais considerados ‘superiores’ seriam atribuídos aos músicos mais velhos que possuem autoridade no meio que atuam; e) tradição dos performers, a partir da afirmação de que ‘é assim que sempre o fizemos’; f) retidão musicológica; g) estrutura musical (conforme definido por teóricos e analistas musicais) e h) ‘bom senso musical’ (DREYFUS, 2020, p.3)

* * *

O surgimento da Musicologia como área acadêmica está pautada em uma tendência de identificação com um projeto filológico que sugere o significado da música como inerente ao próprio texto musical. Nesse sentido, é possível apontar uma influência da noção de *Werktreue* no modo como tal disciplina vai conceituar a performance. A área foi enunciada e sistematizada no trabalho de Guido Adler a partir da publicação do artigo *Umfang, Methode and Ziel der Musikwissenschaft* em 1885 (ADLER & MUGGLESTONE, 1981). Na sua apresentação a disciplina foi pautada em alguns aspectos metodológicos específicos. Tendo como consequência uma influência do pensamento positivista, suas premissas de investigação buscaram posicionar o fenômeno musical em leis universais que deveriam reger o progresso artístico (MUGGLESTONE & ADLER, 1981, p.3). Esse objetivo final levou Adler a

estabelecer uma esquematização, vigente até hoje na área, pautada em uma seção histórica e uma seção sistemática, cada uma ocupada em temas e focos específicos. As etapas investigativas dessa esquematização buscavam enquadrar certos fenômenos musicais a partir dessas ‘leis universais’. Tal aparato metodológico justificou a escolha de Adler por um repertório específico associado a uma ‘arte tonal’: para se compreender o significado e o valor de determinada obra, deveria-se ter como critério a notação musical (MUGGLESTONE & ADLER, 1981, p.6). Nesse sentido, a performance, como sinônimo de execução, estava posicionada no pensamento adleriano em um lugar secundário, pois o exame do texto musical já ofereceria informações importantes de como deveria ser a prática performática. A concepção de Adler aponta algumas proximidades com as premissas estéticas enunciadas por Hanslick: o objetivo da disciplina era identificar a ‘verdade’ ou ‘belo musical’ da obra (MUGGLESTONE & ADLER, 1981, p.16). A partir da busca por uma ciência da música capaz de compreender o fenômeno musical, Adler institui um modo de conceituar a performance que terá um impacto significativo em âmbito analítico e musicológico.

* * *

No início do século XX a ideologia da *Werktreue* se manteve presente nos textos de teóricos e compositores modernistas. O musicólogo Richard Taruskin (1995, p.55-56) identifica uma noção de performance modernista (ou *Texttreue*) que se originou no século XX como conceito subsidiário à noção de *Werktreue*. O princípio da *Texttreue* emerge nas publicações de compositores como I. Stravinsky, A. Schoenberg e teóricos como H. Schenker nas primeiras décadas do século XX. A opinião de Schoenberg a respeito dos performers é citada por Newlin referindo-se a seu papel secundário no processo. De acordo com a autora: “o performer, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164)¹¹. Um discurso próximo é encontrado no comentário de Stravinsky: “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando de tal maneira que a música não deva ser interpretada, mas sim executada”

¹¹ For all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.

(STRAVINSKY, 1947, p.127)¹². Ambos os enunciados se aproximam das concepções teóricas apresentadas por Schenker.

Em 1911, Schenker escreveu o texto *Die Kunst des Vortrags*, visando propor princípios gerais e regras para a performance. O texto é traduzido e publicado na língua inglesa no ano 2000 com o título *The Art of Performance*. O discurso de Schenker sugere que o ato da performance é necessariamente corruptor da obra musical. A obra não requeriria uma performance para existir, podendo a segunda então ser considerada uma instância supérflua (SCHENKER, 2000, p.3). O autor foi bem categórico ao estabelecer quais ações e condutas performáticas poderiam ser consideradas corretas na medida em que entendia que os elementos performativos não deveriam estar ‘acima’ da composição:

Uma vez que uma performance ocorre, deve-se perceber que, assim, novos elementos são adicionados a uma obra de arte: a natureza do instrumento que está sendo tocado; a sala, o público; o humor do intérprete, a técnica etc. Ora, se a composição deve ser inviolável, mantida como era antes da apresentação, não deve ser comprometida por esses elementos (que, afinal, são inteiramente estranhos a ela). Em outras palavras: essas propriedades não devem ter prioridade (SCHENKER, 2000, p.3).¹³

Nesse sentido, o ideal de performance em Schenker inaugura a noção específica de *Texttreue*. Se a noção de *Werktreue* sugere que a ética do performer deva estar vinculada às intenções composicionais, a *Texttreue* reforça que tais intenções poderiam ser encontradas por meio de uma análise adequada do texto musical. Deveria haver na performance uma coincidência entre intenção composicional, dado notacional, ação performática e resultado sonoro. Ao mesmo tempo que a conduta do intérprete manteria um compromisso com as premissas composicionais, estabeleceria uma relação de identidade com o texto. É por esse motivo que Schenker justifica a necessidade de um texto considerado ‘autêntico’: “um texto baseado em manuscritos e primeiras edições, lido não apenas de maneira filologicamente acurada, mas também musicalmente” (SCHENKER, 2000, p.6)¹⁴. Essa reivindicação por uma partitura autêntica vai ser reproduzida no século XX através da valorização e disseminação de

¹² The secret of perfection lies above all in [the performer’s] consciousness of the law imposed on him by the work he is performing, so that music should be not interpreted but merely executed.

¹³ Once a performance does take place, one must realize that thereby new elements are added to a complete work of art: the nature of the instrument that is being played; properties of the hall, the room, the audience; the mood of the performer, technique, et cetera. Now if the composition is to be inviolate, kept as it was prior to the performance, it must not be compromised by these elements (which after all are entirely foreign to it). In other words: those properties must not be given priority.

¹⁴ a text based on manuscripts and first editions, read not only in a philologically diplomatically accurate manner but also musically.

partituras *Urtext*. De acordo com Assis (2018a, p.218-219) as partituras *Urtext*, datadas inicialmente de 1895, pretendiam apresentar um texto ‘limpo’, sem instruções de editores, com objetivo de expor as intenções composicionais ‘em estado bruto’. O objetivo final era supostamente evitar direcionamentos estéticos pré-determinados por editores e performers. Embora uma ampla crítica as edições *Urtext* já tenha sido elaborada por estudiosos nas últimas décadas, tais edições possuem ainda um impacto na tradição de performance e no ensino musical de instrumentos devido a seu reconhecimento como ‘fonte confiável’ pautada em propósitos de autenticidade (ASSIS, 2018a, p.220).

É possível notar uma recusa ou estigmatização dos termos interpretação e intérprete na emergência de discursos composicionais e teóricos no século XX. Schoenberg prefere o termo ‘executor’ ao definir o performer como uma espécie de ‘mal necessário’ para a compreensão da música pelo ouvinte. Schenker opta por uma ideia semelhante ao aplicar a noção de reprodução (*Reproduktion*) (SCHENKER, 2000, p.4). Mesmo que a noção de performance em Schoenberg e Schenker não corresponda diretamente à ideia de interpretação, tais discursos sugerem a continuidade do princípio da *Werktreue* na avaliação e teorização da performance no início do século.

A literatura apresentada no início deste capítulo fornece um eixo conceitual onde é possível localizar historicamente como um determinado grupo de críticos, teóricos e compositores conceituou a performance e como se estabeleceu em âmbito social a relação entre os papéis de compositor e de intérprete. Podemos sintetizar algumas premissas que fundamentam os conceitos analisados: a) a obra como sinônimo de projeto composicional; b) a notação musical enquanto garantidora de uma identidade para a obra; c) a omissão do papel do performer enquanto sujeito criativo e d) a performance como a instância que deveria materializar uma coincidência entre intenção composicional, dado notacional e resultado sonoro.

2.2 Das relações de poder: soberano e disciplinar

O estabelecimento da relação entre compositores e intérpretes apresenta paralelos com o processo de transição do *Poder soberano* para o *Poder disciplinar* (FOUCAULT, 2005, 2006a, 2006b; CASTRO, 2009; DELEUZE, 2013). Poder é entendido por Foucault não como uma coisa, ou um bem, pertencente a alguns indivíduos e não a outros, ele funciona apenas em rede, na relação entre os sujeitos. Entender as relações de poder demanda considerar a presença de dois sujeitos ativos no processo: tanto aquele que exerce quanto o outro sobre

quem se exerce, por meio das suas respostas e reações (FOUCAULT, 2006b, p.236). Esses dois indivíduos estão “sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo. Jamais eles são o alvo inerte ou consentidor do poder, são sempre seus intermediários” (FOUCAULT, 2005, p.34-35). Nesse sentido, conforme tal referencial teórico, o poder não seria um objeto de dominação homogêneo, que se aplica uniformemente; em oposição, ele funcionaria em cadeia, transitando entre os indivíduos e operando constantemente no domínio da relação entre eles: “O indivíduo é um efeito do poder e é, ao mesmo tempo, na mesma medida em que é um efeito seu, seu intermediário: o poder transita pelo indivíduo que ele constituiu” (FOUCAULT, 2005, p.35).

É por abordar o poder em sua dimensão relacional, que Foucault enfatiza as microlutas enquanto dimensões fundamentais no entendimento das relações de poder.

Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas relações são frequentemente comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder (FOUCAULT, 2006b, p.231).

Tal ênfase favorece uma análise ascendente, ou seja, iniciar com os níveis mais baixos visando o entendimento e a compreensão dos fenômenos por meio das técnicas e procedimentos que atuam como intermediários das relações de poder: “partir dos mecanismos infinitesimais, os quais têm sua própria história, seu próprio trajeto, sua própria técnica e tática” (...) (FOUCAULT, 2005, p.36). Desse modo, observamos que a questão do poder para Foucault não se trata exatamente do que ele é em si, mas do como ele opera enquanto uma relação de forças. Deleuze sintetiza tal perspectiva nos seguintes termos:

Não nos perguntamos, “o que é o poder? e de onde vem?” mas - como se exerce? Um exercício de poder aparece como um afeto, já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças (com as quais ela está em relação) e de ser afetada por outras forças. (...). Ao mesmo tempo, é cada força que tem o poder de afetar (outras) e de ser afetada (por outras, novamente), de tal forma que cada força implica relações de poder; e todo campo de forças reparte as forças em função dessas relações e de suas variações (DELEUZE, 2013, p.79).

O autor apresenta uma lista de categorias que podem ser consideradas, para Foucault, ações e relações de força representativas da noção de poder: “incitar, desviar, tornar fácil ou difícil, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável...(...)” (DELEUZE, 2013, p.78-79).

No verbete *Poder*, Castro (2009, p.326) sintetiza questionamentos importantes que explicam o entendimento desse conceito na abordagem foucaultiana: Que sistemas de diferenciação permitem que uns atuem sobre os outros? Que objetivos se perseguem? Que modalidades instrumentais se utilizam? Que tipo de racionalidade está em jogo? Tais perguntas visam uma compreensão mais ampla dos modos de ação que atuam diretamente ou indiretamente nas relações entre os indivíduos: “o poder consiste, em termos gerais, em conduzir condutas e dispor de sua probabilidade, induzindo-as, afastando-as, facilitando-as, dificultando-as, limitando-as, impedindo-as” (CASTRO, 2009, p.326). Pelo poder ser caracterizado por essa relação difusa e múltipla entre tipos distintos de forças, ele não seria essencialmente repressivo (DELEUZE, 2013, p.79), não resultaria necessariamente em um tipo de dominação incontornável (FOUCAULT, 2006b, p.232) e não permitiria explicar a noção de escravidão, uma vez que esta estaria mais associada a uma relação de coerção do que propriamente a uma relação de poder (CASTRO, 2009, p.327).

Na aula de 21 de Novembro de 1973 dada no College de France e publicada posteriormente no livro *O Poder Psiquiátrico* (FOUCAULT, 2006a, p.49-71), Foucault descreve os atributos que caracterizam e diferenciam o poder soberano do poder disciplinar. Enquanto o modelo do primeiro é associado ao funcionamento da sociedade feudal, as formas vinculadas ao segundo emergem a partir do século XVI e se consolidam de modo amplo na sociedade ocidental no século XIX.

Dois atributos do poder soberano se destacam no contexto de nosso trabalho: a) a relação entre soberano e súdito estabelecida segundo um par de relações assimétricas e b) o funcionamento desse vínculo por meio de uma anterioridade fundadora. De acordo com a primeira característica, sempre haveria um sistema de coleta-despesa não equilibrado na relação entre súdito e soberano:

Na relação de soberania, o soberano recolhe produtos, colheitas, objetos fabricados, armas, forças de trabalho, coragem; também recolhe tempo de serviços e vai, não devolver o que recolheu, porque não tem de devolver, mas, numa operação de retorno simétrico, vai haver a despesa do soberano, que pode assumir seja a forma da dádiva, que pode ser efetuada durante cerimônias rituais - dádivas de eventos alegres, dádivas por ocasião de um nascimento -, seja a um serviço, mas de tipo diferente do que recolheu, como, por exemplo, o serviço de proteção ou serviço religioso (...) (FOUCAULT, 2006a, p.53).

Nesse sentido, o súdito disporia de um tempo de serviço ao soberano e seria compensado de acordo com limitadas retribuições. A coleta sempre prevaleceria acima da despesa a ponto de se delinear eventualmente a depredação, os saques e a guerra

(FOUCAULT, 2006a, p.53). O sistema de coleta-despesa traria também a marca de uma anterioridade fundadora: é preciso que haja um direito divino, uma conquista, uma vitória, um ato de submissão, um juramento de fidelidade que aponte sempre para trás, para algo que fundou originalmente tal relação. Essa anterioridade deve ser frequentemente reatualizada segundo um par de atributos rituais: gestos, sinais, hábitos, obrigações de cumprimento, sinais de respeito, insígnias, brasões, etc (FOUCAULT, 2006a, p.53-54).

Foucault sugere que as relações de soberania não devam ser compreendidas de acordo com um quadro unitário de classificação, ou seja, elas são frequentemente heterogêneas permitindo entender, por exemplo, o vínculo entre soberano e suserano, mas também as relações entre membros de uma família, de uma coletividade, dos habitantes de uma paróquia ou de uma região (FOUCAULT, 2006a, p.54-55). O poder soberano apontaria para relações de diferenciação, mas não de classificação e hierarquia: “É na medida em que alguém filho de X, burgues de tal cidade, etc, que vai ser pego numa relação de soberania, (...) e pode ser ao mesmo tempo sujeito e soberano sob diversos aspectos” (FOUCAULT, 2006a, p.55). Sendo as relações de soberania frequentemente deslocadas, o papel e o corpo do indivíduo sempre apareceria de forma momentânea e descontínua. Foucault explica tal característica a partir da noção de Corpo do Rei, estudada pelo historiador Ernst H. Kantorowicz:

O rei, para assegurar sua soberania, deve ser um indivíduo com um corpo, mas esse corpo não pode perecer com a singularidade somática do rei; quando o monarca desaparece, a monarquia tem de subsistir: este corpo do rei, que mantém juntas todas essas relações de soberania não pode desaparecer com o indivíduo X ou Y que acaba de morrer (FOUCAULT, 2006a, p.56-57)

Identificando a ausência da noção de uma individualidade corporal no poder soberano, Foucault diferencia-o do modelo disciplinar. Entre as características da disciplina, destacam-se: a) a função-sujeito (singularidade somática), b) a vigilância constante (caráter panóptico), c) a disposição determinada dos indivíduos (caráter isotópico), d) a escrita como registro permanente das ações e condutas (panoptismo pangráfico) e e) o estabelecimento da norma (instância normalizadora).

Foucault descreve a emergência do poder disciplinar na sociedade ocidental propondo paralelos com a consolidação da disciplina militar no século XVII (FOUCAULT, 2006a, p.58). Até o início deste século, o exército era constituído por um grupo de pessoas recrutado conforme a necessidade de uma demanda e de uma causa. Elas se mantinham na guerra por um tempo finito e eram recompensadas por alimentos (advindos do saque) e teto (ocupação dos locais que se conseguiam encontrar). Nesse sistema, característico da soberania,

tomava-se um certo período de tempo e recurso da vida e prometia-se a retribuição do saque. No entanto, a partir do século XVII emerge algo como uma disciplina militar do exército, um sistema que exige a ocupação integral do tempo dos indivíduos, tanto no período de guerra quanto de paz. Não se trata mais de uma coleta de serviço baseada em um tipo de atividade provisória, mas de uma ocupação do corpo, da vida e do tempo dos sujeitos. Nesse contexto, consolida-se então a função-sujeito enquanto característica central do poder disciplinar:

No poder disciplinar, ao contrário, a função-sujeito vem se ajustar exatamente à singularidade somática: o corpo, seus gestos, seu lugar, suas mudanças, sua força, seu tempo de vida, seus discursos, é em tudo isso que vem se aplicar e se exercer a função-sujeito do poder disciplinar (FOUCAULT, 2006a, p.69).

De acordo com Foucault, tal tipo de poder também é caracterizado por um procedimento de controle e vigilância permanente (caráter panóptico), se utilizando da escrita enquanto mecanismo principal para realizar tal função (panoptismo pangráfico). O autor ilustra ambas as características por meio do regulamento da escola profissional de desenho e tapeçaria dos Gobelins, datado de 1737 (FOUCAULT, 2006a, p.62): há uma divisão de alunos por faixa etária e para cada idade exige-se um determinado tipo de trabalho que deve ser realizado a partir da presença de professores que vigiam e anotam o comportamento e o zelo de cada estudante durante o desenvolvimento do processo. Essa rede de anotações, que esquematiza e codifica as condutas e ações, será transmitida ao próprio diretor da manufatura de Gobelins, que vai, por fim, avaliar a aptidão ou inaptidão ao trabalho. A notação permitiria não apenas registrar tudo que acontece segurando um princípio de onivisibilidade, mas também transmitir a informação de baixo para cima, através da escala hierárquica, tornando sempre acessível tal informação:

Para que o poder disciplinar seja global e contínuo, o uso da escrita me parece absolutamente necessário e parece-me que se poderia estudá-lo da maneira como, a partir dos séculos XVII e XVIII, se vê, tanto no exército como nas escolas, nos centros de aprendizagem, igualmente no sistema policial ou jurídico etc., como os corpos, os comportamentos, os discursos das pessoas são pouco a pouco investidos por um tecido de escrita, por uma espécie de plasma gráfico que os registra, os codifica, os transmite ao longo da escala hierárquica e acaba centralizando-os (FOUCAULT, 2006a, p.61).

O caráter panóptico é exemplificado pelo processo de vigilância que irá atuar desde o primeiro instante da atividade: “o poder disciplinar sempre tende a intervir previamente, antes do próprio ato, se possível, e isso por meio de um jogo de vigilância, de recompensas, de punições, de pressões que são infrajudiciárias” (FOUCAULT, 2006a, p.63-64). Já o caráter

isotópico é observado na tendência de classificação e de esquematização dos indivíduos: cada instituição, a escola, o exército, ou a disciplina policial vai posicionar os sujeitos em lugares bem determinados e posições específicas e hierarquizadas, sendo que as propriedades formais implicadas nessa codificação permitirão o indivíduo poder passar de um nível ao outro (FOUCAULT, 2006a, p.66).

Foucault aponta, por fim, um último atributo que caracteriza o poder disciplinar: seu caráter normalizador. O exemplifica a partir da emergência das figuras do Débil Mental e do Delinquente vinculadas respectivamente à disciplina escolar e à disciplina policial instituída no século XIX: “aquele que não aprender a ler e escrever só pode aparecer como problema, como limite, a partir do momento que a escola segue o esquema disciplinar” (FOUCAULT, 2006a, p.67) ou “o delinquente como grupo inassimilável, como grupo irreduzível, só pode aparecer a partir do momento em que existe uma disciplina policial em relação à qual ele emerge” (FOUCAULT, 2006a, p.67). Nesse sentido, o funcionamento do poder disciplinar sempre exigiria pôr de lado um certo número de indivíduos e inventar sistemas recuperadores para reposicioná-los. Castro sugere que:

A ideia de disciplina ficaria indeterminada, se não se insistisse no conceito de normalização. As instituições disciplinares (o exército, o hospital, a fábrica, a escola) são, com efeito, instância de normalização. A repartição, a classificação, a diferenciação e hierarquização dos indivíduos supõem uma regra que permita cada uma dessas operações (2009, p.331).

Podemos localizar algumas semelhanças entre a transição do poder soberano para o poder disciplinar e a relação compositor/intérprete consolidada a partir dos conceitos regulativos de performance apresentados na seção anterior. Nos tipos de avaliações performáticas do século XIX apresentados por Goehr (1995), vemos a transição da figura de um único sujeito (compositor e performer) para uma distinção de trabalho mais rígida, que sugere a presença de dois indivíduos distintos no processo de produção musical: um responsável pela criação da música e o outro pela sua execução. Identificamos na emergência dessa divisão de papéis o que Foucault denominou como função-sujeito. Não se trata mais de uma atividade provisória exercida pelo indivíduo que eventualmente pode atuar em outras ocupações na prática musical, mas de uma ocupação integral de seu tempo e de seu corpo, de sua forma de visibilidade no espaço de produção musical. É evidente nas fotografias de Joseph Joachim examinadas por Leistra-Jones (2013) a presença de gestos específicos representativos do instrumentista que reproduzem a lógica do exercício e do adestramento corporal típico da disciplina militar (FOUCAULT, 2006a, p.58). O modo de visibilidade

encontrada na emergência de um sujeito intérprete dos séculos XVIII e XIX coincide assim com a noção de contato sináptico corpo-poder: um poder caracterizado por tocar, agir sobre os gestos, os comportamentos e os hábitos dos indivíduos (FOUCAULT, 2006a, p.50-51). Simultaneamente, vemos na emergência das orquestras dos séculos XVIII e XIX atributos do caráter panóptico¹⁵ e do panoptismo pangráfico associados ao poder disciplinar. A presença de uma única pessoa (maestro) que observa o comportamento dos indivíduos a partir de uma determinada posição de visualidade em um ponto de um semicírculo, controlando tais comportamentos por meio de um código externo (texto musical) que regula de forma bastante detalhada quais ações devem ser realizadas naquele contexto (figura 1 e 2). Verifica-se aqui um tipo de poder que pretende intervir em todos os gestos e um tipo de disciplina que tem por finalidade atingir o comportamento dos indivíduos do grupo. O estabelecimento do texto musical enquanto instância normalizadora da performance, que pretende regular todas as ações produzidas pelo sujeitos, coincide com o desaparecimento do papel do virtuose (performer improvisador) relatado nos trabalhos de Gooley (2006) e Piotrowska (2012) e pela emergência do intérprete disciplinado conforme sugerido por Dreyfus (2020). Podemos localizar no surgimento dos conservatórios a partir do século XIX um sistema de ensino próximo ao que Foucault identifica na escola profissional de Gobelins: a substituição do vínculo entre mestres e discípulos por um sistema de ensino coletivo pautado em métodos escritos que orientavam de modo amplo a ação e a avaliação das performances dos estudantes. Simultaneamente, as características apontadas por Dreyfus (2020) vinculadas ao conceito de interpretação, apontam resquícios dos atributos associados ao poder soberano, especialmente a noção de anterioridade fundadora: as ações, gestos e condutas dos performers, embora enfaticamente controladas por uma notação, seriam fundamentadas por noções de tradição, lealdade e soberania. Os músicos mais velhos, maestros e professores, assumem a função de uma autoridade no processo, informando aos estudantes quais seriam as intenções composicionais que deveriam ser buscadas na elaboração da performance. Qualquer desvio quanto às ‘intenções do compositor’ poderia ser compreendido como ruptura de lealdade e fidelidade à obra.

¹⁵ Referência ao Panóptico de Bentham que, segundo Foucault, oferece a fórmula política e técnica geral para o poder disciplinar (2006a, p.52). Propomos, através da figura 1 e 2, um paralelo entre o formato do panóptico e a distribuição dos indivíduos na estrutura física da orquestra moderna.

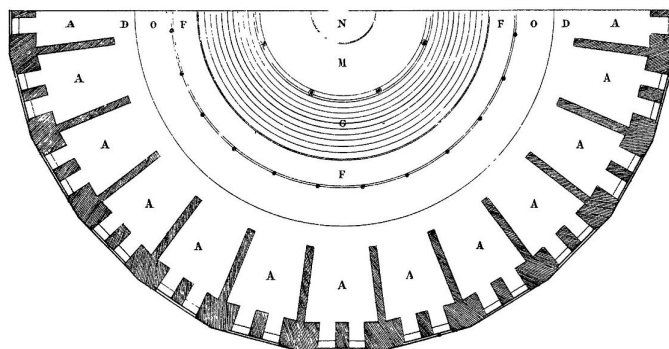


Figura 1: Planta do panóptico de Bentham. Imagem retirada de Foucault (2014b).



Figura 2: Imagem de uma performance da orquestra filarmônica de Berlim. Imagem retirada do site <https://www.berliner-philharmoniker.de/>

3 O DESLOCAMENTO PARA A PERFORMANCE

3.1 A crítica cookiana

A partir das décadas de 1980 e 1990, a relação intrínseca entre obra e texto musical conforme instaurada pelo aparato conceitual inaugurado no campo da musicologia, foi alvo de diversas críticas em abordagens acadêmicas de análise musical. Uma das vertentes metodológicas que visou encaminhar tal problema posiciona a dimensão da performance enquanto instância fundamental na compreensão de determinada obra. Tal abordagem não demandou apenas uma problematização dos diversos conceitos debatidos no capítulo anterior, mas estimulou novas metodologias de análise para compreensão do fenômeno musical.

As publicações de Nicholas Cook (2006, 2007, 2013, 2015) se destacam no bojo das abordagens emergentes no contexto da musicologia sistemática a partir dos anos 90; seus trabalhos se caracterizam frequentemente por analisar o fenômeno a partir de elementos performáticos e/ou de gravações. Cook denuncia o que ele denominou como uma orientação tradicional da musicologia que atrasaria a reflexão de música enquanto uma arte de performance (COOK, 2006, p.5). Embora o autor não seja o único a problematizar tal orientação, sendo essa crítica verificada em diversas produções dos integrantes do grupo CHARM (Centro de Pesquisa para a História e Análise da Música Gravada)¹⁶, especialmente os trabalhos de Cook tiveram um impacto significativo no campo da análise, por incorporarem gravações às abordagens analíticas e postularem a relevância do performer enquanto sujeito responsável pela conformação da obra. Nesse sentido, há uma contribuição importante das publicações do autor em relação à temática de nossa pesquisa: Cook reivindica um olhar sobre a obra que possibilita entendê-la como *processo* social, posicionando fatores contextuais (as distintas relações dos performers com os textos, as gravações e os elementos etnográficos) como instâncias fundamentais para sua compreensão. Haveria assim uma crítica ao entendimento da música enquanto um *produto* acabado, compreendida a partir de uma relação direta entre texto e resultado sonoro, e um consequente reconhecimento da irredutibilidade do fenômeno musical. Compreender a performance em um plano nivelado com partituras e outros elementos contextuais e etnográficos, ofereceria subsídios para uma análise empírica que reconhecesse a complexidade e a deriva da obra. Tal método analítico se apresentou enquanto uma alternativa metodológica viável dentro de um

¹⁶ Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music .

contexto acadêmico caracterizado por uma ênfase no texto que marcou grande parte do campo da musicologia sistemática até o final do século XX.

A abordagem cookiana, pautada num deslocamento da concepção de obra da notação para a performance, foi fundamentada por um debate conceitual identificado em trabalhos da filósofa Lydia Goehr (1992) e do musicólogo Richard Taruskin (1995). Enquanto Goehr propôs diversas críticas às concepções ontológicas e analíticas de obra musical, entendendo-a enquanto um conceito histórico e emergente, Taruskin problematizou abordagens que fundamentavam ações performáticas (como a performance historicamente informada) e criticou o uso de conceitos utilizados no entendimento de performances (como a noção de autenticidade). O debate de cunho conceitual proposto por esses autores teve um efeito relevante nos métodos analíticos e, como consequência, nos próprios trabalhos de Cook. As características do conceito-obra propostas por Goehr (1992) operou um deslocamento no debate ao abordá-la como conceito de cunho histórico/social, fornecendo subsídios teóricos não só para a proposta cookiana mas para outras abordagens pautadas numa compreensão da obra a partir da performance. Por esse motivo, visando compreender as características de tal debate, introduziremos de forma sistemática nesta seção do capítulo os atributos do conceito-obra.

Propomos abordar também determinados autores que visam problematizar os resultados encontrados nas análises de Cook. Como exemplo, utilizaremos dos trabalhos de Fabian (2001, 2006) e Pace (2020) a fim de apontar algumas contradições que marcam o debate conceitual. Tal tensão nos aponta indícios das disputas territoriais ativas entre as várias tendências teóricas desenvolvidas nas últimas décadas características do debate da musicologia com ênfase na performance.

* * *

No livro *Imaginary Museum of Musical Works*, Goehr (1992) propõe uma concepção de obra musical como um conceito regulador de práticas sociais. Conforme já descrevemos nos atributos históricos apresentados no capítulo anterior, essa abordagem contextualiza a emergência do termo a partir de uma práxis historicamente localizada na qual este não é abordado como paradigma geral, mas como um caso específico de entendimento de fenômenos musicais. O entendimento do conceito-obra passaria por um quadro ontológico baseado em quatro atributos (GOEHR, 1992, p.90): trata-se de um conceito aberto, regulador, projetivo e emergente. O caráter *aberto* do conceito se refere a seu uso. Seu funcionamento não exigiria um conjunto de objetos ou extensões a priori, permitindo desse modo

atualizações derivadas de novas aplicações. Tal caráter sugere que, embora o conceito tenha emergido inicialmente a partir de um certo corpus de objetos musicais associado ao repertório da música de concerto dos séculos XVIII e XIX, seu uso permitiria incorporar outras manifestações musicais que se aproximassem dos atributos formais de tal conceito. Isso não significa que qualquer objeto possa ser compreendido em conformidade com a noção de obra, ao contrário, na perspectiva de Goehr muitos objetos foram entendidos por meio de conceitos opostos a tal noção¹⁷; o caráter *aberto* sugere apenas que a aplicação do conceito-obra não é definida de uma vez por todas. O segundo atributo diz respeito ao seu caráter *regulador*. Essa característica nos sugere que o conceito estaria associado ao ideal de uma prática musical. A fim de explicar tal atributo, Goehr propõe uma diferença entre ‘condições de identidade’ e ‘ideais’. O primeiro pressupõe uma compatibilidade entre notação e performance, algo que desconsideraria a complexidade inerente à práxis (GOEHR, 1992, p.100). O segundo se refere a uma expectativa, algo que não será realizado perfeitamente mas que ainda assim é desejado e esperado. Nesse sentido, falar de condições de identidade requer a premissa de um objeto estável *a priori* caracterizado pela possibilidade de identificação unívoca entre texto e fenômeno sonoro. De modo distinto, falar de ideais é referir-se a um domínio da norma social, norma que conduziria a ação dos sujeitos envolvidos a certos comportamentos regulados por tais ideais. O caráter *regulativo* nos ajuda a entender também o caráter *projetivo*. Tal atributo estaria relacionado às manifestações concretas associadas à ideia de obra. O conceito-obra não poderia ser entendido como instância desvinculada de um exame sistemático dos elementos pertencentes à determinada prática musical. É a própria prática que induziria a uma ética da composição, da performance e da recepção que, por sua vez, serviria como referência para manifestações sociais/musicais associadas à noção de obra. Por fim, o caráter *emergente* do conceito diz respeito a sua consolidação histórica associada à prática da música de concerto no contexto europeu na virada do século XVIII para o século XIX.

A abordagem conceitual proposta por Goehr surge como alternativa a uma série de outras abordagens de cunho analítico e ontológico sobre obra musical. Na primeira parte do livro, Goehr (1992, p.11-86) desenvolve uma crítica às teorias nominalista, de influência aristotélica, de Nelson Goodman e a abordagem platonista de Jerrold Levinson¹⁸. A conclusão

¹⁷ Os conceitos de *improvisação* e *transcrição*, por exemplo, se desenvolveram em oposição ao conceito de obra musical (GOEHR, 1992, p.103). Os textos de Nooshin (2003) e Canonne (2016) apresentam uma crítica referente ao estatuto de oposição do conceito de improvisação.

¹⁸ Para aprofundar um entendimento das teorias de Goodman e Levinson, recomendamos as leituras do primeiro capítulo do livro de Goehr (1992) e da dissertação de Caron (2011).

da autora é que tais teorias não permitiriam uma compreensão mais ampla dos fenômenos, uma vez que não considerariam os indivíduos históricos como elementos determinantes no processo de consolidação e manutenção do conceito:

Os analistas que procuraram descrever obras musicais empregaram princípios metodológicos e suposições que impõem limitações desnecessariamente severas às suas teorias. O fato de a análise ter sido projetada para não tratar diferentes tipos de assuntos, mas antes capturar apenas o caráter ontológico puro - a chamada “lógica” - de qualquer fenômeno, acaba sendo a fonte de todos os seus problemas (GOEHR, 1992, p.86).¹⁹

Desse modo, a característica que marca a abordagem conceitual de Goehr (1992) e a diferencia em relação às outras propostas do campo filosófico, é seu enfático foco na dimensão contextual/histórica. Para Goehr a ideia de obra funcionaria melhor se aplicada a um repertório historicamente localizado: o repertório padrão da música de concerto advindo do período clássico-romântico. No entanto, como tal conceito acabou adquirindo um caráter de imperialismo conceitual (GOEHR, 1992, p.245), diversos fenômenos desvinculados desse contexto passaram a ser entendidos a partir desta noção. Nesse sentido, Goehr comenta de forma crítica tal problema:

Em um determinado momento da história, esse conceito atingiu uma centralidade, um certo tipo de status na prática musical, e adquiriu esse status apenas por causa da maneira particular como surgiu. Essa centralidade institucionalizada é, a meu ver, a base para adquirirmos em um dado momento um padrão ou modelo pelo qual escolhemos certos exemplos como paradigmáticos. O fato de usarmos os mesmos exemplos como paradigma é explicado pelo uso posterior que fazemos de um único e mesmo padrão. A centralidade institucionalizada está intimamente relacionada ao que, em termos mais familiares, identificamos como um mainstream ou um cânone (GOEHR, 1992, p.96).²⁰

Podemos ilustrar inicialmente a apropriação da abordagem de Goehr por Cook através dos comentários do autor sobre a ideia de uma gramática básica da performance como

¹⁹ Analysts who have sought to describe musical works have employed methodological principles and assumptions that impose unnecessarily severe limitations on their theories. The fact that analysis has been designed not to treat different sorts of subject-matter, but rather to capture only the pure ontological character—the so-called ‘logic’—of any given phenomenon, turns out to be the source of all its trouble.

²⁰ At a particular point in history, this concept attained a centrality, a certain kind of status in musical practice, and it acquired this status just because of the particular way in which it emerged. This institutionalized centrality is, in my view, the foundation for our acquiring at a given time a standard or model by which we choose certain examples as paradigmatic. That we might continue thereafter to use the same paradigm examples is then explained by the further use we make of one and the same standard. Institutionalized centrality is closely related to what in more familiar terms we identify as a mainstream or a canon.

“um paradigma que vê o processo como sendo subordinado ao produto” (COOK, 2006, p.7), ou seja, fundamentado pela perspectiva goehriana, Cook denuncia a concepção de que a ação performática esteja subordinada à partitura. O autor sugere também que o aparato conceitual da musicologia dificultou a área em entender a música como uma arte essencialmente performática: “a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance” (COOK, 2006, p.6). Não havendo uma coincidência ou uma condição de identidade, segundo Goehr, entre notação e fenômeno sonoro, o texto não seria capaz de permitir um amplo entendimento da práxis musical. Nesse sentido, desloca-se o entendimento da obra enquanto sinônimo de texto, passando a entendê-la como um mecanismo ético que regula os padrões de comportamentos dos sujeitos: “Os conceitos reguladores são delimitadores. Eles sugerem indiretamente aos participantes de uma prática que apenas certas crenças e valores devem ser mantidos e apenas certos tipos de ações devem ser realizadas” (GOEHR, 1992, p.104).²¹ Esse deslocamento implica um novo foco de investigação a partir da performance.

É possível notar similaridades e distinções entre a proposta teórica de Goehr e a crítica de Cook. Embora ambos proponham um olhar crítico, Goehr busca entender a noção de obra como um conceito que regula práticas. Cook utiliza-se de tal abordagem teórica a fim de reivindicar um novo entendimento no campo da musicologia sistemática, substituindo uma análise focada no texto para uma outra voltada aos aspectos performativos. Apesar dessa diferença, Cook se apropria de um raciocínio bastante goehriano ao aprofundar suas críticas às premissas do campo, denunciando a dificuldade da área em entender o significado musical através da performance:

A ideia de se conceituar música enquanto performance, cada vez mais central à etnomusicologia, não foi tão bem representada na musicologia da década de 1990. Ou, pelo menos, não diretamente, pois de certa maneira, já estava implícita na crítica da obra autônoma: se a transcendência e permanência das obras musicais não eram qualidades inerentes, mas efeito de uma construção social ou ideológica, então a música tinha de ser compreendida como uma prática intrinsecamente significativa, muito à maneira do ritual (COOK, 2006, p.6).

Essa crítica de Cook se refere, mais especificamente, a determinadas abordagens desenvolvidas a partir da década de 90 que fazem parte de um movimento denominado como

²¹ Regulative concepts are delimiting. They indirectly suggest to the participants of a practice that only certain beliefs and values are to be held and only certain kinds of actions are to be undertaken.

Nova musicologia (*new musicology*). Tal movimento foi influenciado por uma série de trabalhos desenvolvidos desde a década de 1970 oriundos dos estudos teatrais e dos estudos da ópera, naquilo que foi denominado posteriormente como virada performativa (*performative turn*). A argumentação central das abordagens vinculadas à virada performativa é que o significado da obra passaria a ser concebido no tempo real da performance (COOK, 2015, p.13). Desse modo, o objeto artístico deveria ser entendido como um fenômeno irredutivelmente social levando em consideração os agentes envolvidos em seu contexto. Influenciados por essas ideias, alguns autores da nova musicologia buscaram compreender o significado social e cultural da música, se afastando das propensões formalistas que caracterizaram a área em décadas anteriores.

Um trabalho representativo desse contexto é o artigo *The musicology of the future* de Lawrence Kramer. Neste o autor reivindica a necessidade de uma musicologia mais contextual que se deslocaria da fronteira do musical para o extra-musical (KRAMER, 1992, p.18-19). A proposta seria buscar o sentido social, cultural e ideológico na produção do conhecimento musical. No final do texto, o autor propõe uma análise do *Divertimento para cordas* K.563 de Mozart. Embora o discurso que ampara tal análise busque um significado de cunho social para um entendimento do fenômeno, a metodologia adotada por Kramer pressupõe que tal significado poderia ser compreendido a partir da própria notação, uma vez que grande parte de seu processo de análise possui foco no texto. Desse modo, de forma contraditória a seu discurso, Kramer acaba mantendo um foco de investigação pautado na dimensão notacional da peça de Mozart.

Tal problemática justificaria o parecer categórico de Cook ao apontar que os novos musicólogos não estavam inclinados em observar o significado social da música através da performance, pois segundo indicariam suas metodologias, este poderia ser compreendido a partir de um processo de decodificação do texto musical (COOK, 2007, p.12). Nesse sentido, se o discurso da nova musicologia parecia apresentar similaridades com a virada performativa, segundo a crítica de Cook, seu pensamento se manteve bastante vinculado à noção de música como partitura.

Uma das proposições metodológicas que visou encaminhar tal problema é apresentada por Cook no artigo *Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's Être-Temps* (COOK, 2005). O texto relata um projeto colaborativo desenvolvido por dois musicólogos (Eric Clarke e o próprio Cook), pelo compositor Bryn Harrison e pelo pianista Philip Thomas. O desenvolvimento do projeto inclui a gravação de Thomas da peça de Harrison denominada *Être temps*. Vários dados foram utilizados além do texto musical para

um exame minucioso do processo de construção da performance da peça: gravações de ensaios, apresentações do pianista, registro de um diário de estudo informal e conversas entre o pianista e o compositor. Após analisar os dados MIDI das gravações, Clarke nota que há pouca correspondência entre a performance de Thomas e a partitura de Harrison em dimensão rítmica. Apesar da análise dos musicólogos iniciar com o texto musical, a metodologia também buscou cruzar os dados da performance com outros elementos empíricos que permitissem um entendimento mais abrangente do fenômeno musical. Nesse sentido, Cook sugere que um significado mais amplo a respeito da performance requereu uma combinação de diferentes tipos de informações:

Nossa avaliação inicial sobre a precisão rítmica de Thomas, então, estava baseada num engano da sua estratégia de *performance*: nós tínhamos interpretado os dados numa forma que era matematicamente certa mas musicalmente errada. E o ponto que eu estou tentando evidenciar é que requereu uma combinação de diferentes tipos de informação - empírico e etnográficas - para trazer isto à luz. Minha própria contribuição para o projeto era um estudo etnográfico do que ritmos complexos significam para o executante, baseado tanto no que Philip e Bryn diziam como nos dados da *performance* estritamente definidos (COOK, 2007, p.28).

O projeto e a análise desenvolvidos por Cook apresentam dois elementos encontrados em diversos trabalhos teóricos posteriormente publicados pelo autor. O primeiro deles diz respeito a uma abordagem da partitura como *script*: a notação seria objeto de negociação contextual a partir de “uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas” (COOK, 2006, p.12). Isso permitiria compreender o texto musical em um plano secundário, como resultante das inter-relações ocorridas no contexto performático. A perspectiva etnográfica também procuraria examinar os diversos elementos presentes no evento da performance como instâncias significativas na compreensão do fenômeno musical. Tais elementos, segundo Cook, nos auxiliariam a compreender a obra “(...) no contexto da totalidade do evento da performance, abarcando temas como o planejamento do programa, apresentação no palco, vestuário, articulação com textos escritos, etc” (COOK, 2006, p.18).

Cook também propõe uma crítica a certas abordagens emergentes nos estudos em performance a partir das décadas de 80 e 90. No texto *Performing Research - Some Institutional Perspectives* (COOK, 2015) apresenta algumas tendências acadêmicas que propuseram elevar a performance ao mesmo patamar de reconhecimento de outras subáreas da música já consolidadas - tais como a musicologia, a composição e a análise. Essas tendências se caracterizavam pela utilização de uma metodologia dedutiva que buscava, por meio do texto musical e dos documentos históricos, fundamentar a conduta performática.

Duas dessas abordagens são alvos das críticas de Cook. A primeira, que ganhou um relativo destaque nos anos 1990, trata-se da proposta do teórico Wallace Berry, apresentada no livro *Musical Structure and Performance* (BERRY, 1989). Tal abordagem, nomeada por Cook como Performance analiticamente informada (ou AIP), faz parte de um amplo movimento típico da institucionalização da música nas universidades norte-americanas no período pós-guerra. O objetivo aqui era fundamentar inflexões de performance a partir de um exame minucioso das relações estruturais sugeridas pela partitura (BERRY, 1989, p.2). Cook nota que a abordagem de Berry tem como base o modo como as relações entre analistas e performers estavam sendo estabelecidas no contexto acadêmico estadunidense entre as décadas de 80 e 90: o teórico deveria descobrir o modo como a música funciona a partir de um exame detalhado do texto musical, para dizer posteriormente ao intérprete como ela deveria soar. A proposta de Berry seria assim baseada na concepção de que a performance deveria expressar ou projetar as estruturas composicionais (COOK, 2006, p.15). Nesse sentido, entre os atributos que fundamentaram tal abordagem destaca-se: a notação como objeto primário de significação da performance musical, uma retórica baseada na busca pelas intenções composicionais e a conceituação do significado musical a partir da dimensão textual.

A segunda tendência analisada por Cook são as diversas abordagens associadas à performance historicamente informada (HIP). Esse termo ganhou proeminência como um dos subcampos dos estudos em performance a partir da década de 90. O objetivo central da HIP era recriar as condições iniciais de performance de uma certa obra a partir de um exame minucioso de tratados sobre instrumentação, iconografia ou outros documentos históricos. Muito do entendimento acadêmico a respeito da HIP passou pelas concepções e pelas críticas de Cook e de Taruskin. Os autores notaram que as tendências associadas à HIP se caracterizavam por um discurso muito próximo àquele enunciado pela musicologia no século anterior: a busca pelas intenções do compositor e o foco nos textos como instâncias fundamentais para a regulação da performance. Sendo assim, embora a HIP seja considerada uma das primeiras abordagens formais a reconhecer o valor da performance, colocando-a no mesmo nível de outras disciplinas já consolidadas na área, seus críticos sugerem que ela acabou sujeitando a prática performática as instâncias textuais, através da fidelidade à partituras e tratados históricos. A abordagem seria considerada por Taruskin (1995, p.60) como uma reconstrução acadêmica a partir de um estilo de performance ‘modernamente tardio’. O autor sugere, de forma irônica, que o desenvolvimento da HIP foi fundamentado pelo seguinte princípio: “(...) se pudermos recriar todas as condições externas obtidas na

execução original de uma peça, iremos recriar a experiência interior do compositor e, assim, permitir que ele fale por si mesmo” (TARUSKIN, 1995, p.55)²². A crítica também é esclarecida no seguinte comentário:

Mas mesmo em suas melhores e mais bem-sucedidas realizações (...) as performances reconstrucionistas históricas não são em nenhum sentido recriações do passado. São performances essencialmente modernas, performances modernistas na verdade, o produto de uma estética inteiramente de nossa própria era, não menos limitada no tempo do que os estilos de performance que elas iriam suplantam. Como todas as outras filosofias modernistas, o reconstrucionismo histórico vê a obra de arte, incluindo a arte performática, como um objeto autônomo, não como um processo ou uma atividade (TARUSKIN, 1995, p.60)²³.

As principais críticas de Cook às propostas dedutivas da HIP e da AIP é que em ambas seriam mantidas a hierarquia entre composição e performance por meio de um mecanismo ‘vertical’ entre obra, enquanto sinônimo de projeto composicional, e suas possíveis instâncias de realização. Busca-se uma ordem analítica, no caso da abordagem de Berry, ou histórica, no caso da performance historicamente informada, para fundamentar a ação performática. Por seu caráter dedutivo, as duas estabelecem, respectivamente, o texto musical e os documentos históricos como mecanismos regulativos da conduta dos performers. Cook nota que apesar das abordagens buscarem estabelecer um valor para a performance como pesquisa, elas vão em sentido oposto dos enunciados da virada performativa incorporada em outras disciplinas, cujo objetivo central era entender a obra a partir dos elementos performáticos. Nesse sentido, segundo o autor, haveria uma insistência na orientação textualista que marcaria o aparato conceitual vigente na musicologia e na pesquisa em performance, dificultando a emergência de abordagens que possibilitassem compreender o significado musical como algo desenvolvido em processo (COOK, 2006, p.6).

Cook apresenta algumas abordagens investigativas de caráter indutivo realizadas pelos pesquisadores do CHARM que se afastariam dos pressupostos norteadores das abordagens de Berry e da HIP. Tais abordagens são caracterizadas por um amplo exame de gravações de um determinado repertório:

²² (...) if we can re-create all the external conditions that obtained in the original performance of a piece we will thus recreate the composer's inner experience of the piece and thus allow him to speak for himself.

²³ But even at their best and most successful (...) historical reconstructionist performances are in no sense re-creations of the past. They are quintessentially modern performances, modernist performances in fact, the product of an esthetic wholly of our own era, no less time-bound than the performance styles they would supplant. Like all other modernist philosophies, historical reconstructionism views the work of art, including performing art, as an autonomous object, not as a process or an activity.

A maneira mais óbvia de se estudar música enquanto performance é, simplesmente, estudar as performances que engrossam o legado das gravações, abrindo assim um arquivo de textos acústicos comparável, em extensão e significado, àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu (COOK, 2006, p.15).

Entre as tais abordagens, destacam-se as pesquisas realizadas por estudiosos como Joseph Bowen (1996) e Robert Philip (1992). Enquanto as abordagens da HIP e da AIP buscaram fundamentar propostas de performances, tanto a abordagem de Bowen quanto a de Philip propuseram examinar gravações de performances já realizadas em décadas anteriores.

Bowen (1996) examina um grande número de gravações históricas de uma mesma obra. As informações retiradas dessa análise resultaram em gráficos e planilhas comparativas que apontaram as similaridades e as diferenças de cada performance. A partir de tais dados mapeou-se a duração da mesma obra em diversas execuções. Devido ao seu foco de análise no tempo musical, não são fornecidos dados sobre outros atributos idiossincráticos de cada execução, além da presença de *ralentandos* e variações de andamento. Nesse sentido, Cook nota que tal abordagem não ilumina facilmente as características específicas das interpretações (COOK, 2006, p.15). No entanto, um dos problemas centrais da abordagem de Bowen é que os gráficos são comumente gerados a partir de um pulso regular de base obtido digitalmente. O exame das gravações é pautado no pressuposto de que deveria haver uma pulsação constante e perfeitamente regular como base para a performance. De acordo com Cook, o problema se mantém o mesmo das abordagens anteriormente apresentadas - inicia-se a análise com uma premissa advinda da dimensão notacional e através dessa você entenderia as idiossincrasias de cada performance: “Você está, com efeito, filtrando os dados da *performance*, descartando dados que não se ajustam - ou pelo menos não se sustentam sobre - uma análise fundamentada na partitura” (COOK, 2007, p.17). As performances acabam sendo entendidas como exemplos imperfeitos de uma performance ideal.

Assim como Bowen, o musicólogo inglês Robert Philip, no seu livro *Early recordings and music Style* (1992), propôs a análise de gravações de diferentes intérpretes. Segundo ele, tal análise seria algo relevante por nos apontar indícios de como ocorria certa prática performática em determinado momento histórico, evidenciando elementos raramente mencionados nos documentos escritos. As performances gravadas permitiriam, de acordo com Philip, uma maior compreensão de uma práxis em comparação às limitações dos arquivos históricos (1992, p.2). Um dos aspectos que se destaca no trabalho do autor diz respeito ao recorte específico de análise referente às gravações das primeiras cinco décadas do século XX. Philip (1992, p.1) sugere que tais gravações possuiriam uma relevância

particular para o estudo da prática performática, pois os hábitos de execução apresentariam resquícios dos estilos de performance do século XIX, uma vez que os músicos responsáveis pelas primeiras gravações foram formados nesse período. Nesse sentido, um dos objetivos centrais de sua pesquisa seria examinar as convenções de performance desse momento histórico buscando entender de que modo elas se diferenciavam ou se assemelhavam a outros períodos. Philip utiliza de alguns parâmetros específicos para a análise das gravações; entre esses, três elementos se destacam: o aspecto rítmico, o andamento e o uso do vibrato.

Em termos metodológicos é possível localizar semelhanças entre a pesquisa do autor e a proposta de Bowen, na medida em que ambas buscam examinar e comparar um determinado grupo de performances a partir de certos parâmetros sonoros. No entanto, diferente de Bowen, as conclusões de Philip resultaram em compreensões mais categóricas a respeito das performances musicais do século XX - impactando em diversos entendimentos dos pesquisadores do CHARM. Para o autor, tal período histórico seria marcado por uma transição da prática entre dois estilos de performance relativamente amplos e distintos. O primeiro diria respeito às performances das primeiras três décadas do século. Em termos gerais, Philip sugere que essas se caracterizavam pelo uso moderado do vibrato pelos instrumentistas de cordas e sopros, pelo uso de mudanças súbitas de andamento e pela variedade do *rubato* - incluindo uma grande flexibilidade do tempo e o frequente deslocamento da melodia em relação ao acompanhamento. Tais características teriam sido substituídas por um estilo de performance emergente na década de 1930 pautado pela tendência a um controle mais rígido do tempo, uma maior clareza na execução dos detalhes rítmicos da notação e uma interpretação supostamente mais literal dos valores das notas, evitando irregularidades rítmicas. A partir desses aspectos, Philip entende que a prática performática desse período era regulada pela busca de um maior “literalismo interpretativo” (PHILIP, 1992, p.229). De acordo com o autor, essa mudança na conduta ética dos intérpretes seria resultante de algumas características que marcaram o contexto profissional dos performers nesse momento histórico, entre elas o advento da gravação como um novo recurso profissional na ascensão da carreira dos intérpretes. Philip sugere que a emergência da indústria fonográfica impactou na consolidação de um novo estilo de performance regulado por um maior compromisso com o texto musical. Com o advento da gravação e a necessidade da indústria fonográfica manter baixos custos na produção dos discos, a precisão técnica se tornou um dos fatores preponderantes na performance, resultando em performances ‘menos flexíveis’ em relação ao texto. Nesse sentido, a hipótese lançada pelo autor sugere que nesse período histórico emerge uma ética de reprodução do texto que se tornou um valor para as

práticas performáticas associadas ao repertório da música de concerto, uma vez que os intérpretes tinham poucas oportunidades para a gravação de uma determinada peça:

Clareza e precisão são necessárias em gravações modernas, porque quaisquer imprecisões serão repetidas toda vez que a gravação for reproduzida. Isso levou a um padrão que é, em um sentido limitado, incrivelmente alto. O resultado é que muitas performances modernas colocam precisão e clareza acima de todas as outras considerações (PHILIP, 1992, p.231)²⁴.

Em suma, de acordo com a hipótese de Philip, tal mudança de demandas ocorrida a partir da década de 30, resultaria em uma nova ética de performance mais ocupada com a cumplicidade entre projeto performático e notação musical.

Grande parte das conclusões do autor fundamentaram noções sobre performance presentes nos discursos dos pesquisadores do CHARM. Pretendemos apresentar algumas dessas noções a fim de compreender de que modo Cook, Taruskin e outros estudiosos associados à nova musicologia se apropriam das hipóteses lançadas por Philip.

Lançando a hipótese de que a partir da década de 1930 teria surgido uma convenção da prática performática ocupada em uma maior cumplicidade do texto musical, Philip (1992) fundamenta, a partir de uma base empírica, aquilo que Taruskin (1995, p.55) e Cook (2013) denominarão como *Performance modernista* - um estilo de performance, consolidado na metade do século XX, caracterizado por uma maior homogeneidade nos resultados sonoros e por uma conduta ética pautada no princípio do literalismo interpretativo. Em seu famoso texto *Beyond the Score: music as performance* (2013, p.26), Cook sugere o predomínio de um estilo de performance no pós-guerra caracterizado por execuções relativamente padronizadas, resultantes das exigências da indústria fonográfica. Cook relaciona tal convenção com a teoria de performance schenkeriana. De acordo com o autor, Schenker teria lançado as bases para a teoria modernista da performance “monumentalizando os clássicos em objetos musicais perfeitos, perfeitamente reproduzidos” (COOK, 2013, p.134)²⁵.

Nesse sentido, os discursos de Taruskin e Cook a respeito de uma ideia de performance modernista ecoam os pressupostos enunciados por Philip: haveria uma redução na diversidade das interpretações dentro do circuito da música de concerto nas primeiras décadas do século XX, o que resultaria, no meio do século, na consolidação de um estilo de

²⁴ Clarity and accuracy are required in modern recordings, because any inaccuracies will be repeated every time the record is played. This has led to a standard which is, in a limited sense, incredibly high. The price is that many modern performances place accuracy and clarity above all other considerations.

²⁵ (...) monumentalising the classics into perfect musical objects, perfectly reproduced.

performance cada vez mais homogêneo. Tal premissa foi problematizada de forma sistemática pela musicóloga australiana Dorottya Fabian (2001; 2006). Em seu artigo *Is diversity in musical performance truly in Decline?* Fabian (2006) apresenta uma crítica à ideia de que haveria uma convenção rígida nos estilos performáticos desse período. A autora propõe um exame, a partir de uma metodologia semelhante à de Philip, de trinta e quatro gravações comerciais realizadas entre os anos 1933 e 2000 da Variação VII do grupo de peças das Variações Goldberg de J.S Bach. De acordo com Fabian (2006, p.166), a análise dessas gravações e de outras peças associadas ao cânone da música de concerto, não apontam para um estilo de performance rígido a maneira como este é enunciado na noção de performance modernista. Segundo a autora, apesar de haver certas convenções no que diz respeito a estilos performáticos, em todas as décadas do século XX é possível identificar tendências que sugerem uma marcante complexidade de resultados sonoros, contestando a premissa de uma tendência interpretativa única nessa práxis musical. Em oposição à hipótese lançada por Philip, Fabian (2006, p.177) nota que a diversidade de interpretações não diminuiu ao longo do século XX. A autora ressalta que o problema central na abordagem de Philip é o recorte limitado do *corpus* de gravações examinado pelo autor. Em suma, sua crítica sugere que um conceito geral de performance modernista ou literalismo interpretativo, capaz de explicar de forma ampla um estilo performático encontrado em determinado período histórico, trata-se de uma dedução limitada sem um esclarecimento mais explícito das fontes de gravações específicas ao qual este é construído.

Em uma crítica semelhante à de Fabian, Ian Pace (2020) nota que um dos problemas dos enunciados de Cook é que equivocadamente o autor utiliza essa concepção ontológica de performance modernista para sustentar sua crítica geral do campo, sendo este conceito baseado em um exame parcial de casos.

Cook parece assumir que seu leitor compartilhará sua visão negativa de algo chamado de “modernista” e, portanto, não exigiria explicação adicional, nem desejaria qualquer nuance. Ele repete sem escrutínio o argumento circular de Richard Taruskin falando que uma “performance musical verdadeiramente modernista” apresenta a obra como se fosse composta ou executada por Stravinsky (...), circular porque a definição de Taruskin de “modernista” já é essencialmente de um Stravinskiano (PACE, 2020, p.8-9).

Pace aprofunda sua crítica, baseando-se nas análises de Fabian, no intuito de problematizar a alegação de Taruskin de que haveria uma menor diversidade nos estilos de performance característicos da música de concerto na metade do século XX. Citando instrumentistas do próprio cânone interpretativo, o autor nota que tal hipótese não considera

as muitas diferenças encontradas nas performances realizadas por intérpretes e compositores como Landowska, Schenker, Schnabel, Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Furtwangler, Boulez e Alicia de Larrocha (PACE, 2020, p.9).

Em um outro artigo, denominado *The Meaning of Authenticity and The Early music Movement: a Historical Review*, Fabian (2001) propõe uma segunda crítica à Cook e Taruskin, agora voltada aos entendimentos dos autores sobre as abordagens da performance historicamente informada. Como dito anteriormente, Cook sugere que as abordagens da HIP contribuíram para uma redução na diversidade da prática de performance no final do século XX. Essa redução seria consequência do modo como seus autores se apropriaram dos princípios conceituais da musicologia lançados no século anterior: a busca pelas intenções composicionais, assim como o foco no texto musical e nos documentos históricos. De acordo com Fabian (2001, p.176), apesar do discurso da HIP ser fundamentado por meio dos conceitos de *Werktreue* e autenticidade, isso não implicou necessariamente em menor variedade de resultados performáticos, uma vez que grande parte dos defensores da HIP não estavam em comum acordo a respeito de como determinada peça deveria ser executada. Nesse sentido, Fabian sugere que haveria uma certa autonomia entre a visão dos performers em relação à sua prática e o discurso acadêmico a respeito desta; o uso de conceitos como Performance historicamente informada ou performance modernista não nos possibilitaria, portanto, compreender a complexidade do desenvolvimento da práxis: continuaria havendo uma diversidade de performances tanto nas vertentes da HIP quanto nas gravações do *mainstream* (FABIAN, 2001, p.177).

No mesmo artigo, Fabian também sugere que a ideia de uma crítica à HIP não foi algo introduzido pelos trabalhos de Taruskin e de Cook. A premissa de que a busca pelas intenções composicionais seria algo teoricamente insustentável já foi enunciada nos anos 1950 nos discursos de musicólogos como Jacque Handschin, Donald Jay Grout, T.S Eliot e Thurston Dart.

A impossibilidade de recriação idêntica tão exaustivamente debatida no final dos anos 1980 por Taruskin e outros já havia sido expressa de forma bastante eloquente e sucinta em 1950. Jacque Handschin apontou que a reconstrução de um fenômeno acústico não era igual à reconstrução do fenômeno musical (...). Mesmo as ideias de um dos favoritos de Taruskin, T.S Eliot, foram usadas em 1953 para apoiar a noção de que a autenticidade histórica é absurda. Thurston Dart o invocou dizendo: 'A abordagem do músico moderno para a música de seu próprio tempo é obstruída pelo

passado, sendo que sua abordagem para a música antiga é através do portal do presente.' (FABIAN, 2001, p.157)²⁶.

De acordo com Fabian a crítica às noções de performance historicamente informada e autenticidade, presente em diversos textos de Taruskin, não diz respeito a uma retomada do debate conceitual/teórico sobre tais termos no âmbito acadêmico. A problematização do autor se refere mais especificamente à emergência da palavra 'autenticidade' a partir da segunda metade da década de 1960 nas produções de discos de música de concerto. Segundo Fabian, os publicitários começaram a se apropriar de tal denominação visando uma maior venda de discos: "(...) as gravadoras perceberam que o rótulo de "autenticidade" poderia ser uma possibilidade lucrativa de expansão em um mercado saturado" (FABIAN, 2001, p.159)²⁷. Enquanto tal título se transformaria em um slogan utilizado por empresários do mercado fonográfico, houve uma confusão a respeito da maneira como o termo havia sido debatido em âmbito teórico nas décadas anteriores. Mesmo muitos musicólogos assumindo explicitamente a insustentabilidade do conceito, tal noção ressurgiu de forma ampla nos anos 1960 nos encartes e capas de discos. Segundo Fabian, essa retomada seria o objeto alvo de críticas de Taruskin e outros estudiosos associados ao movimento da nova musicologia. Tal confusão é explicada de forma objetiva pela autora no seguinte comentário:

(...) Pode-se dizer que os estudiosos continentais investigaram o significado da palavra autenticidade na reemergência da música barroca várias décadas antes de seus colegas anglo-americanos. Ao mesmo tempo que esclareceram as suas várias implicações e a sua possível contribuição para a criação de uma interpretação bem sucedida no século XX de uma composição barroca, eles também concluíram que o conceito era insustentável. (...). Por outro lado, "autenticidade" tornou-se um slogan usado aleatoriamente nas mãos (e canetas) de jornalistas, críticos, publicitários e empresários. Isso fomentou certa confusão, preparando o campo para a crítica completa ao movimento e seus praticantes durante as décadas de 1980 e 1990 (FABIAN, 2001, p.166)²⁸.

²⁶ The impossibility of identical recreation so exhaustively debated in the later 1980s by Taruskin and others had already been voiced quite eloquently and succinctly in 1950. Jacques Handschin pointed out that the reconstruction of an acoustical phenomenon did not equal the reconstruction of the musical phenomenon (...) Even the ideas of one of Taruskin's favourite, T. S. Eliot, were used as early as 1953 to support the notion that historical authenticity is nonsensical. Thurston Dart invoked him saying: 'The modern musician's approach to the music of his own time is obstructed by the past, and his approach to old music is through the gateway of the present.

²⁷ (...) recording companies realised that the label of 'authenticity' could be a lucrative possibility for expansion in an otherwise somewhat saturated market.

²⁸ (...) It can be said that Continental scholars investigated the meaning of authenticity in the revival of Baroque music several decades earlier than their English-American counterparts. While clarifying its various implications and their possible contribution towards the creation of a successful 20th century performance of a Baroque composition they too concluded that the concept was untenable. (...). On the other hand 'authenticity' became a haphazardly used slogan in the hands (and pens) of journalists, critics, publicists and entrepreneurs.

Os apontamentos e críticas realizados por Fabian e Pace, no que se refere às concepções de Cook e Taruskin, sugerem algumas discordâncias dos possíveis resultados encontrados por esse grupo de autores. No contexto deste trabalho, essa discussão nos interessa não devido às suas metodologias analíticas, mas por ilustrarem determinadas estratégias utilizadas na construção de conceitos e argumentações. Cook sugere que, de modo geral, a performance esteja subordinada à partitura. O autor encontra nas noções de performance modernista e performance historicamente informada exemplos de tal problema, denunciando que ambas as abordagens contribuíram para uma rigidez da práxis performática. Fabian e Pace apontam que a complexidade referente à prática musical é vista como algo problemático por Cook, uma vez que ao denunciar as ‘hierarquias da performance’, o autor parte de uma generalização a respeito das performances musicais do passado; ou seja, o funcionamento de sua crítica dependeria de uma aplicação geral de um conceito formado por um corpus de gravações específicas. De acordo com Pace (2020), Cook partiria assim de certos conhecimentos tácitos que ele esperava que o leitor compartilhasse a fim de concordar com sua problematização e crítica às abordagens acadêmicas sobre performance musical. De modo mais complexo, o que essas críticas indicam é que os resultados a respeito das performances do passado são alvos de uma disputa territorial ativa entre diferentes grupos de estudiosos ocupados com o debate conceitual pautado na ideia de música enquanto performance.

No entanto, pensamos que alguns atributos característicos de tal debate nos fornece subsídios para localizar um outro problema que pode ser identificado nessa literatura. Embora os autores proponham um frequente deslocamento no entendimento da obra do texto para a performance, não há uma crítica mais ampla a respeito dos limites da noção de obra, ou seja, a performance continua sendo compreendida em termos de obras musicais. A obra, embora atualizada a partir do trabalho de Goehr (1992), se mantém como mecanismo que caracteriza a construção das argumentações nessa discussão. É possível verificar a manutenção dessa categoria quando observamos um dos argumentos centrais nos enunciados cookianos: a proposição da obra como um processo resultante da relação entre proposta composicional (indicações textuais) e dimensão performática (escolhas dos performers, elementos etnográficos e fatores contextuais). Embora haja uma transferência de foco do texto para o resultado sonoro (performance), não haveria uma crítica ampla da noção de obra enquanto

This fostered confusion and misrepresentation and prepared the field for the thorough criticism of the movement and its practitioners during the 1980s and 1990s.

mecanismo de entendimento de uma prática. Nesse sentido, mesmo que Cook denuncie de modo enfático e frequente a relação texto-obra, um problema metodológico comum enfrentado pelos autores no contexto da musicologia sistemática das décadas 1980 e 1990, há uma certa dificuldade em superar tal aparato conceitual. A substituição do código escrito pelos elementos performativos não implicaria necessariamente um abandono de conceitos historicamente centrais na construção e desenvolvimento das hipóteses.

3.2 Crítica aos conceitos regulativos de ações performáticas

Na seção anterior do capítulo examinamos uma vertente da literatura da musicologia sistemática com ênfase na performance. Focamos nossa atenção nos textos de Cook devido ao seu enfático foco crítico, marcado por uma problematização da relação texto-obra e seu impacto em âmbito analítico. Desse modo, a perspectiva metodológica cookiana é elaborada a partir de um deslocamento do discurso sobre o fenômeno musical, antes focado na notação, para um outro pautado nos elementos performativos. Nesta seção do capítulo propomos uma análise de textos de autores vinculados diretamente ao campo dos estudos da performance. Tais trabalhos buscam, mais especificamente, problematizar o impacto dos conceitos reguladores (obra, autenticidade e interpretação, por exemplo) nas condutas performáticas associadas ao repertório da música de concerto. Representativas dessa crítica são as publicações de Dogantan-Dack (2015), Leech-Wilkinson (2016) e Chiantore (2017). Embora cada autor sugira proposições artísticas distintas, não sendo essas proposições o foco de nossa investigação, seus textos são marcados por uma análise do efeito desses conceitos nas ações dos performers e na prática instrumental.

Tais trabalhos são associados ao campo da Pesquisa Artística, doravante PA (COESSENS, DOUGLAS, CRISPIM, 2009; BORGDORFF, 2012; LÓPEZ CANO, 2014, 2015, 2020; ASSIS, 2018a; CORREIA & DALAGNA, 2018, 2019, 2020). O termo abrange uma vasta quantidade de discursos conceituais e proposições artísticas desenvolvidas no início do século XXI em âmbito acadêmico. Ainda que não seja nosso objetivo propor um debate sobre PA como foco central de nosso trabalho, pensamos que o esclarecimento de algumas características desse campo de pesquisa permite contextualizar os autores que abordaremos nesta seção do capítulo. O texto *The Artistic Turn: A manifesto* (COESSENS et al., 2009) sintetiza algumas demandas para o surgimento da PA e apresenta características transversais aos trabalhos do campo. Três atributos se destacam: a) A figura do pesquisador/artista: a possibilidade dos artistas se envolverem com a pesquisa a partir das

mudanças infra-estruturais na área de artes; como o alinhamento entre conservatórios de música e escolas de arte e design com o ensino superior e o consequente surgimento de programas interdisciplinares de mestrado e doutorado no contexto europeu e norte-americano no início dos anos 2000 (COESSENS et al., 2009, p.16); b) O foco da produção de conhecimento no processo de criação artística: “(...) A Pesquisa Artística pode ser definida como conhecimento do processo de criatividade, não de seus resultados” (COESSENS et al., 2009, p.24)²⁹ e c) 3) Uma relação indissociável entre teoria e prática:

(...) Por um lado, os artistas pesquisadores acolhem as qualidades que a pesquisa formal é capaz de produzir em termos de estrutura, rigor (...). Por outro, procuram ser fiéis à criatividade artística e à sua forma de estar no mundo experiencial” (COESSENS et al., 2009, p.54-55).³⁰

Dentro de um amplo contexto de produções artísticas e acadêmicas vinculadas ao termo PA, optamos pelo recorte específico desses autores pois todos examinam e problematizam o modo como os conceitos analisados no capítulo 2 orientam normas da prática performática, e consequentemente, instauram determinadas relações entre compositores e intérpretes em âmbito ético e empírico. Buscaremos entender como cada autor articula a crítica, quais são os objetivos desta e por fim, quais são as possíveis lacunas teóricas ainda não identificadas por eles.

No texto *Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics*, Dogatan-Dack (2015) denuncia o modo como a performance na música de concerto se manteve possivelmente estagnada frente à algumas mudanças radicais que marcavam outras áreas artísticas no decorrer século XX:

Ao longo do século XX, a literatura, as artes visuais, a dança e o drama foram locais de experimentação artística radical que desafiou as “regras” tradicionais e institucionalizadas da produção artística. Enquanto a composição da música clássica não permaneceu imune a tais desenvolvimentos radicais, a prática da performance, como uma forma de fazer arte, permaneceu intocada pelas posturas e discursos criticamente reflexivos e sócio-politicamente engajados em torno dela (DOGANTAN-DACK, 2015, p.32).³¹

²⁹ (...) Artistic research can be defined as knowledge of the process of creativity, not its outcomes.

³⁰ On the one hand, artist researchers welcome the qualities that formal research is capable of producing in terms of structure, rigor and even constraints. On the other, they seek to be true to artistic creativity and its wide-eyed, experiential way of being in the world.

³¹ Throughout the twentieth century, literature, visual arts, dance and drama have been the site of radical artistic experimentation that challenged the traditional and institutionalised ‘rules’ of art making. While classical music composition did not remain immune from such radical developments, classical music performance practice, as a

De acordo com a autora, os motivos para a ausência de uma mudança em âmbito da prática instrumental é consequência de uma ideologia enraizada em tal práxis que sugere o papel do intérprete como ‘comunicador das intenções dos compositores’: qualquer criatividade em âmbito performático deveria ser confinada pelos limites dos símbolos da partitura, definidos pelo compositor, e por uma leitura correta de seu significado (DOGANTAN-DACK, 2015, p.33). É nesse sentido que Dogantan-Dack sugere um vínculo desse discurso com a consolidação da noção de *Werktreue*. Haveria uma autoridade transferida de pessoas reais para representações escritas/simbólicas, facilitando a imposição de uma visão moral que esconderia diversas posturas autoritárias que orientam a prática musical: “as prioridades éticas não são mais provenientes de indivíduos ou grupos, mas de uma autoridade abstrata com a qual não se pode entrar no debate ou na argumentação racional” (DOGANTAN-DACK, 2015, p. 34)³². O texto é seguido por uma série de críticas a respeito do impacto do conceito de *Werktreue* nas condutas dos sujeitos:

A liberdade artística dá lugar à conformidade regulamentada; o julgamento estético torna-se parte de um regime político que se auto perpetua. Anos de doutrinação em uma tradição profundamente enraizada moldam a crença de que se eles aprenderem a reconhecer o significado musical por trás dos símbolos notados, desenterrando as estruturas musicais formadas por padrões melódicos, harmônicos, rítmicos e métricos que esses símbolos implicam, os performers teriam acesso direto ao verdadeiro conteúdo expressivo da ‘música’ e, assim, se tornariam verdadeiros intérpretes a serem admitidos no hall das grandes mentes da música (DOGANTAN-DACK, 2015, p.35).³³

O impacto desses conceitos não resultariam apenas em diretrizes de performances bastante limitadoras, mas obscureceriam a presença de outras performances não associadas diretamente à essas diretrizes. Por esses motivos, algumas execuções de instrumentistas como Glenn Gould ou Rosalyn Tureck seriam consideradas emblemáticas:

form of art making, remained untouched by the critically reflective and socio-politically engaged stances and discourses surrounding it.

³² (...) ethical priorities are no longer drawn from individuals or groups, but from an abstract authority with which one cannot enter debate or rational argumentation.

³³ Artistic freedom gives way to regulated conformity; aesthetic judgement becomes part of a self-perpetuating political regime. Years of indoctrination in a deeply-rooted tradition shapes the belief that if they learn to recognize the musical meaning behind notated symbols by unearthing the musical structures formed by melodic, harmonic, rhythmic and metric patterns these symbols imply, performers would have direct access to the true expressive content of ‘the music’, and thereby become true performers and be admitted to the hall of great minds of music.

É revelador quando os autores contemporâneos procuram precedentes históricos da pesquisa artística na prática da performance da música instrumental clássica, eles pensam em um nome regularmente - apenas um músico, o pianista canadense Glenn Gould, que conseguiu fazer uma carreira tocando de forma diferente. Mesmo quando se tenta identificar outros intérpretes que fizeram carreira sem se conformar com seus estilos de atuação atuais - Rosalyn Tureck, Sergiu Celibidache ou, mais recentemente, Ivo Pogorelich - dentre centenas de músicos do passado e contemporâneos, só se poderia encontrar um pequeno punhado de nomes (DOGANTAN-DACK, 2015, p.36)³⁴

Dogantan-Dack descreve uma experiência artística de preparação de uma performance associada à peça *Moment Musical* op.16 n.5 de Rachmaninoff. Com objetivo de se distanciar de algumas premissas associadas aos conceitos problematizados em seus textos, a autora se relacionou com a partitura da peça removendo determinadas marcações como indicações de andamento, de caráter e dinâmica, mantendo as alturas e durações indicadas. O objetivo da experiência foi problematizar a relação direta entre símbolos notados e expressão na performance. Por esse motivo, Dogatan-Dack estabeleceu um certo limite no que se refere a execução, propondo não misturar gêneros e executar a música de acordo com o que ela denominou como ‘uma gramática de expressividade associada ao gênero clássico’:

(...) (e, portanto, sem tentar cruzar gêneros transformando uma música clássica em jazz, por exemplo), tentei chegar a uma leitura que faça sentido musical como um exemplo de música clássica, ao mesmo tempo que me afasto radicalmente da tradição estabelecida de execução desta peça (...). O fato de ainda funcionar como uma peça persuasiva da música clássica é suficiente para revelar a “inverdade” do discurso tradicional que estipula uma correspondência biunívoca entre os símbolos notados e sua interpretação e expressão performática (DOGANTAN-DACK, 2015, p.37)³⁵

A experiência narrada ilustraria de forma mais objetiva qual o propósito específico da crítica da autora, mas também qual é a sua limitação. A finalidade geral foi propor uma problematização da suposta correspondência direta entre indicações notacionais e

³⁴ Tellingly, when contemporary authors look for the historical precedents of artistic research in classical instrumental music performance practice, they think of only one name regularly – only one musician, the Canadian pianist Glenn Gould, who succeeded in making a career playing differently. Even as one tries to identify other performers who made careers without conforming to then current performance styles – Rosalyn Tureck, Sergiu Celibidache, or more recently Ivo Pogorelich – out of hundreds of musicians past and contemporary, one could come up only with a small handful of names.

³⁵ (And hence, without attempting to cross over genres by turning a classical piece of music into jazz, for example), I have attempted to come up with a reading that makes musical sense as an example of classical music, while radically departing from the established tradition of performing this piece (...). The fact that it still works as a persuasive piece of classical music is sufficient to reveal the ‘untruth’ of the traditional discourse that stipulates a one-to-one correspondence between notated symbols and their performance interpretation and expression.

performances, nesse sentido, reconhecer que a complexidade do ato performático ultrapassaria tal premissa de conformidade. De acordo com as conclusões da autora, esse reconhecimento propiciaria denunciar as ‘ideologias autoritárias’ que dominam as práticas artísticas na execução de peças musicais do repertório tonal clássico:

Para evitar qualquer mal-entendido, não proponho este resultado artístico com o objetivo de substituir formas conhecidas - e sancionadas institucionalmente - de fazer performances musicais persuasivas no gênero clássico, mas para abrir espaço legítimo para performances não conformadas que também são artísticas e persuasivas, pelo menos para alguns ouvintes. O objetivo principal foi demonstrar, por meio da pesquisa artística, que o que os discursos pedagógicos da performance apresentam aos aspirantes a performers como a única forma é, na verdade, apenas uma opção (DOGANTAN-DACK, 2015, p.37).³⁶

Embora a crítica denuncie à premissa de identidade entre texto e resultado sonoro, ela evita problematizar outros conceitos regulativos que podem também ser limitadores nas condutas e ações dos performers, como a noção de estilo. Esse conceito vai ser abordado de forma mais sistemática no trabalho de Chiantore (2017), que propomos analisar no final dessa sessão.

O texto de Leech-Wilkinson (2016) apresenta argumentos próximos aos de Dogatan-Dack (2015). Segundo o autor, nas regras da música clássica haveria um mecanismo de autoridade comumente associado à figura do compositor. Leech-Wilkinson desenvolve seu texto denunciando três ‘mentiras’ implícitas na normatividade performática da música de concerto ocidental: 1) A ideia de que haja algo ‘estável’ atrás da partitura: “O perigo de pensar na música em termos de obras notadas é que facilmente se chega a supor que elas têm uma forma fixa e que cabe ao intérprete encontrá-la novamente” (LEECH-WILKINSON, 2016, p.330)³⁷, 2) A premissa de que existiriam intenções composicionais a serem descobertas em performance e 3) O pressuposto de que as possibilidades performáticas seriam inerentes à dimensão notacional: “A experiência com intérpretes mostra rapidamente que as partituras podem ser executadas (...) de maneiras que estão o mais longe possível das

³⁶ To avoid any misunderstanding, I do not put this artistic result forward with the aim of replacing known – and institutionally sanctioned – ways of making persuasive musical performances in the classical genre, but to make legitimate space for non-conforming performances that still make artistic-musical sense and are persuasive, at least to some listeners. The main purpose has been to demonstrate, through artistic research, that what performance pedagogical discourses present to aspiring performers as the only way is in fact only an option.

³⁷ The danger with thinking of music in terms of these notional works is that one then easily comes to suppose that they have a fixed form which it is one’s job as a performer to find once again.

indicações contidas nesta” (LEECH-WILKINSON, 2016, p.331)³⁸. Para o autor esses três pressupostos constituem o denominado estado policial utópico da música clássica. Nesse sentido, Leech-Wilkinson (2016) reivindica a urgência de projetos práticos que proponham reflexões e respostas críticas para tais problemas: “O que não é eticamente aceitável, sugiro, é reconhecer o problema na teoria e, em seguida não fazer nada prático sobre ele” (LEECH-WILKINSON, 2016, p.333)³⁹. Seria necessário “um projeto prático ao lado desse dismantelamento das crenças que sustentam o estado policial utópico da música clássica”⁴⁰. Embora o autor não descreva nenhuma proposta artística específica, no final do texto sugere algumas diretrizes e objetivos gerais para o encaminhamento de possíveis propostas. Entre os nove tópicos descritos pelo autor, alguns são especialmente representativos, como: dar crédito aos intérprete pela contribuição de sua criação na música, reduzindo o papel do compositor; testar as possibilidades e consequências de ‘libertar’ a performance da música clássica de sua estrutura autoimposta de obrigações morais; propor mudanças de estilos de performances, a fim de ver até onde esta pode ir; e oferecer aos alunos técnicas para expandir sua relação com as partituras (LEECH-WILKINSON, 2006, p.333-334).

Podemos apontar algumas limitações a respeito das críticas encontradas nos trabalhos de Leech-Wilkinson e Dogatan-Dack. De modo geral, os autores frequentemente enfatizam a possibilidade de que os instrumentistas possam se relacionar com notações de maneira menos limitada do que àquelas frequentemente encontradas nas noções de interpretação ou obra. Para propor novos encaminhamentos para as ações dos performers deveríamos, segundo os dois autores, estimular experiências empíricas autônomas, questionando as dimensões ideológicas dos conceitos e apontando para outros caminhos artísticos capazes de problematizar as ideologias dominantes (DOGANTAN-DACK, 2015, p.36). Os performers poderiam criar novos significados e possibilidades para as obras, evidenciando as relações complexas entre ações performáticas e notações. As características que orientam essa crítica são bastante interessantes para nossa pesquisa. Ao mesmo tempo que podemos identificar uma problematização dos conceitos que regulam ações nesse repertório, frequentemente não

³⁸ Experiment with performers quickly shows that scores can be persuasively performed (that is to say, make convincing musical sense to one who knows nothing of the score or its recent performance tradition) in ways that are as far as possible from the indications contained in the score.

³⁹ What is not ethically acceptable, I suggest, is to recognise the problem in theory and then do nothing practical about it.

⁴⁰ (...) there has to a practical project alongside this dismantling of the beliefs underpinning classical music's utopian police state.

há uma denúncia da diferença de papéis entre compositor e intérprete que se instaura a partir da emergência desses mesmos conceitos. Leech-Wilkinson reivindica a necessidade de nos atentarmos aos processos criativos e as contribuições dos performers, Dogatan-Dack descreve uma experiência em que evidencia seu processo criativo como intérprete/performer da obra, se relacionando com um texto atribuído a autoria de um compositor definido (Rachmaninoff). Os papéis permanecem assim como mecanismos estruturantes na elaboração dos argumentos.

Enquanto podemos identificar nos textos de Dogantan-Dack e Leech-Wilkinson uma limitação da crítica, Luca Chiantore postula um parecer crítico mais amplo, agora voltado à noção de estilo. No texto *Undisciplining music Artistic Research and historiographic activism* (CHIANTORE, 2017), o autor se fundamenta nas noções de *des/classificação* cunhadas por Gutiérrez e propõe o conceito de *ativismo historiográfico* como ferramenta potencial para a prática de performance. Um dos objetivos do texto é apontar uma crítica à noção de estilo como conceito regulador e sugerir perspectivas historiográficas alternativas na execução do repertório. De acordo com o autor, devido a natureza dos paradigmas de performance desse contexto, seria necessário uma reconfiguração do vínculo entre estilos composicionais e estilos performáticos, uma vez que o uso categórico de tais noções implicariam em uma delimitação na margem de ação dos performers:

Portanto, precisamos nos capacitar, como performers, a reivindicar nosso direito de agir em face da tradição. Na verdade, o que sempre foi tratado como a submissão do intérprete à vontade do compositor é, na verdade, uma rendição à continuidade de uma tradição que consiste em olhar a partitura de uma maneira particular (CHIANTORE, 2017, p.10).⁴¹

Chiantore sugere que as categorias de estilo ‘clássico’, ‘romântico’ ou ‘contemporânea’ tratam-se de classificações simplistas que limitam o entendimento do repertório e estabelecem diretrizes limitadoras para as ações performáticas. Do mesmo modo, haveria uma inconsistência bastante significativa na teoria da performance e sua relação com a historiografia:

Quando me aproximo de fontes históricas e vejo até que ponto o que aí se encontra não coincide com tantas das regras que associamos a um “estilo da época”, não posso deixar de notar a maior dessas contradições. Supõe-se que estamos interessados no ponto de vista do compositor, mas nossa imagem

⁴¹ We thus need to enable ourselves, as performers, in claiming our right to act in the face of tradition. In fact, what has always been treated as the submission of the performer to the will of the composer is actually a surrender to the continuity of a tradition that consists of looking at the score in a particular way.

sonora de qualquer obra é o produto da passagem do tempo (CHIANTORE, 2017, p.12)⁴².

A partir de tal problemática associada à noção de estilo, é sugerido uma reconfiguração entre as notações da música de concerto e as ações performativas. De acordo com Chiantore (2017, p.15), um dos caminhos possíveis para encaminhar tal desclassificação é propor uma leitura não convencional das partituras, orientada, desta vez, por fontes históricas correspondentes.

Um simples passo nessa direção pode ser suficiente para redesenhar uma complexa teia de fronteiras simbólicas e profissionais, como no caso de cantores que cantariam repertório dos séculos XVIII e XIX se acompanhando ao piano, como era costume na época (e hoje, entre os cantores pop!). E resgatar práticas esquecidas promove novas habilidades, especialmente quando a improvisação ou vários instrumentos estão envolvidos (CHIANTORE, 2017, p.15)⁴³.

Nesse sentido, Chiantore sugere que para reconfigurar determinadas categorias historiográficas, seria necessário entrar em diálogo com outras fontes escritas, propondo novas interações entre ação performática e notação musical (CHIANTORE, 2017, p.14). A noção de desclassificação permitiria, desse modo, reconfigurar tais categorias:

Na música clássica, a desclassificação permite o desafio de categorias de longo alcance, além daquelas diretamente envolvidas na periodização. Pode ser aplicado às relações entre a musicologia e a prática musical, entre partituras escritas e improvisação, e entre a música ocidental e suas outras. Todos eles, ao que tudo indica, são jogos de poder em que as categorias utilizadas são essenciais, exatamente como estão dentro da sempre complexa tensão interna entre a autoridade do compositor, a liberdade do intérprete e o peso da tradição (CHIANTORE, 2017, p.9)⁴⁴.

⁴² When I approach historical sources and see the degree to which what is found there does not coincide with so many of the rules we associate with a "style of the epoch", I cannot avoid noticing the biggest of these contradictions. We are supposed to be interested in the composer's standpoint, but our sonic image of any work is the product of the passing of time.

⁴³ A simple step in this direction can be enough to entirely redesign a complex web of symbolic and professional frontiers, as in the case of singers who would sing the 18th and 19th century repertoire accompanying themselves at the piano, as was usual at the time (and today, among pop singers!). And rescuing forgotten practices fosters new skills, especially when improvisation or multiple instruments are involved.

⁴⁴ In classical music, declassification enables the defiance of far-reaching categories, besides those directly involved in periodisation. It can be applied to the relationships between musicology and musical practice, between written scores and improvisation, and between Western music and its others. All of them, by all accounts, are power games in which the categories used are essential, exactly as they are inside the always complex inner tension between the authority of the composer, the freedom of the performer, and the weight of tradition.

Podemos sintetizar alguns atributos dos textos apresentados nesta seção do capítulo. Insatisfeitos com uma ausência do foco investigativo de dentro do processo de performance, as críticas apresentadas por Dogantan-Dack, Leech-Wilkinson e Chiantore denunciam os conceitos de obra, interpretação e estilo com dois objetivos: compreender o impacto restritivo desses conceitos na norma de uma determinada práxis musical. Nesse sentido, os autores se fundamentam em atributos vinculados à Pesquisa Artística apresentadas por Coessens et al. (2009): o foco de investigação no processo de construção e desenvolvimento das performances enquanto problema de pesquisa. Embora tais enunciados apontam similaridades com os textos de Nicholas Cook no que diz respeito a uma reivindicação no processo criativo do performer, esses autores sugerem uma diferente perspectiva metodológica, uma vez que o foco de investigação estaria na prática de performance em si a partir da figura do pesquisador-artista.

Há uma característica relevante encontrada nos textos: todos os pesquisadores assumem a identidade de performer. Por meio desse papel, compartilham o seguinte questionamento: como conceitos regulativos limitaram as diretrizes performáticas e quais são os possíveis caminhos que podemos sugerir para desvincular as ações desse eixo conceitual? O foco de problematização é na questão ética da prática musical e a reivindicação é referente à ação criativa do intérprete. Essa reflexão nos direciona então ao capítulo final deste trabalho. Quais seriam as soluções artísticas fundamentadas pelo argumento de processo criativo do intérprete? De que forma seria possível se distanciar da norma instaurada por esses conceitos? Quais seriam as ações éticas/performáticas alternativas? Para encaminhar tais questões, propomos uma análise das abordagens da indeterminação, da colaboração compositor/intérprete e da proposta do intérprete emancipado.

4 PROCESSOS CRIATIVOS

4.1 Metodologia: levantamento bibliográfico e análise morfológica

No primeiro capítulo propomos um exame dos atributos históricos que contribuíram para a formação do conceito de obra musical e seu impacto no estabelecimento da divisão de trabalho entre compositor e intérprete. No segundo abordamos uma literatura que, a partir de diferentes focos metodológicos, aponta uma crítica à relação direta entre obra, texto e performance.

Este capítulo propõe uma análise de abordagens artísticas caracterizadas por uma reivindicação do processo criativo do performer. A primeira é a indeterminação, termo vinculado a certos formatos notacionais característicos do período pós-guerra que permitiriam oferecer ao intérprete algum nível de decisão criativa. A segunda trata da colaboração: trabalhos caracterizados pela análise e desenvolvimento de objetos artísticos resultantes de interações diretas entre compositores e intérpretes. A terceira se refere à noção de intérprete emancipado cunhada por Assis: a proposta é ampliar a relação do performer com os materiais associados à determinada obra, afastando-se da ideia de um texto único como diretriz orientadora de sua conduta e propondo novos modos de interação com possíveis objetos que podem constituir dada obra musical. Se a distinção de papéis entre compositor e intérprete não é problematizada nessas temáticas, qual seria o impacto do uso dessas identidades na formulação dos respectivos processos criativos? De que maneira elas seriam atualizadas em termos empíricos? Como elas poderiam restabelecer a margem de ação dos sujeitos envolvidos nas experiências artísticas? São esses os questionamentos que nos orientarão no desenvolvimento da análise deste capítulo. Embora as três vertentes apontem para focos criativos e metodológicos bastante distintos, pensamos que elas ilustram, por meio da proposição de diferentes processos criativos, a problemática geral identificada na introdução de nosso trabalho. Nosso objetivo é compreender de modo amplo como ocorre o funcionamento das abordagens em termos de experiências empíricas e de que maneira elas reformulam a relação compositor-performer por meio de uma noção atualizada de obra musical.

Visando tais objetivos, propomos uma revisão crítica da literatura com foco no exame de textos e relatos de processos criativos representativos de cada um dos temas. Esse levantamento bibliográfico está pautado em dois passos metodológicos. Realizaremos inicialmente uma análise dos enunciados associados a cada vertente de estudo visando

compreender os problemas que são denunciados, os objetivos almejados e as possíveis soluções apresentadas. Essa primeira etapa de análise terá um caráter descritivo, uma vez que pretendemos identificar as características particulares de cada abordagem, buscando localizar de que maneira seus enunciados se distanciam ou se aproximam.

A fim de compreender os processos criativos, buscaremos extrair elementos advindos dos relatos de casos de experiências artísticas tendo como base os critérios da concepção morfológica (FIEL DA COSTA, 2016; 2018). Fiel da Costa define *Morfologia* como “sonoridade percebida no tempo e no espaço” (2018, p.157). O eixo de investigação do autor são as peças características do tema da indeterminação. Tal metodologia busca compreender as diretrizes que orientam as ações performáticas e induzem a produção de resultados sonoros específicos associados às ‘obras abertas’. Sendo o foco da abordagem morfológica partir da ação performática como uma das dimensões fundamentais de análise, a ênfase estaria nas escolhas dos sujeitos envolvidos em determinada experiência artística (FIEL DA COSTA, 2018, p.155). Nesse sentido, o entendimento do fenômeno seria explicado através de um exame das condutas, decisões e ações tomadas por esses sujeitos e de que maneira essas resultariam na produção de determinadas sonoridades. Tal premissa substituiria, a princípio, a partitura como objeto central de análise e permitiria uma compreensão mais ampla dos possíveis desdobramentos sonoros e normativos de uma determinada proposta composicional.

O termo *Estratégias de Invariância* é uma definição importante na compreensão da morfologia; este conceito é definido como:

O conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça. O estudo dessas estratégias visa ressaltar, dentre os vários elementos de uma peça, aqueles prioritários (do ponto de vista de um projeto) no processo de definição da mesma. (FIEL DA COSTA, 2016, p.80-81).

Nesse sentido, uma análise morfológica propicia identificar regras invariantes que são frequentemente representativas na performance de determinada obra. A fim de compreendê-las, busca-se um exame do fenômeno a partir das diretrizes ético-performáticas presentes no contexto, responsável por induzir possíveis efeitos sonoros e produzir *Estabilidade Morfológica*, esta entendida pelo autor como: “propriedade de determinada morfologia de se manter mais ou menos invariante a cada manifestação concreta” (FIEL DA COSTA, 2018, p.157-158). Tal estabilidade sonora seria assim explicada a partir da invariância:

(...) Proporei o termo "invariância" em música como aquilo que, do ponto de vista de um projeto composicional, deve ser (ou acaba sendo) repetido na peça a cada execução. (...) Tal abordagem exigirá que substituamos a referência a objetos específicos esperados pela de *regiões de tolerância morfológica*. O pressuposto é o de que os objetos musicais de uma obra podem assumir morfologias mais ou menos desviantes nas quais detalhes podem ser substituídos ou flexibilizados sem prejuízo para o projeto composicional, contanto que tais desvios não extrapolem um determinado limite (FIEL DA COSTA, 2016, p.75).

Pensamos que a abordagem metodológica da morfologia se mostra propícia para uma análise de elementos empíricos identificados nos relatos de casos da indeterminação, da colaboração e da proposta do intérprete emancipado, uma vez que nos possibilita compreender como os papéis de compositor e de performer podem servir como categorias relevantes para produção de invariância de comportamentos musicais. No entanto, propomos algumas adaptações desse enfoque metodológico com finalidade de englobar as particularidades dos nossos objetos de estudo.

As publicações de Fiel da Costa (2016, 2017, 2018, 2019) tem como um dos objetivos centrais analisar os aspectos de invariância sonora presente nas obras de John Cage. Seus trabalhos buscam esboçar uma teoria da forma musical a partir de obras de caráter aberto que não possuiria uma diretriz morfológica evidente (FIEL DA COSTA, 2019, p.114). A frequente crítica de Cage à diversos intérpretes, e sua preferência por performances como as do pianista David Tudor, exemplificariam o modo como, do ponto de vista do projeto composicional, algumas condutas performáticas e resultados sonoros seriam considerados adequados em detrimento de outros. Somados às partituras, os comentários de Cage serviriam também como estratégias explícitas de invariância e indução de certas morfologias. Segundo Fiel da Costa: “toda peça tem (...), um conjunto de elementos ou comportamentos mais ou menos invariáveis: uma malha de eventos invariantes seria aquilo que a singularizaria, justamente por estar presente sempre (ou quase sempre) que a obra é apresentada” (FIEL DA COSTA, 2016, p.81). Se o objetivo do autor é entender a invariância sonora vinculada à indeterminação do ponto de vista de um projeto composicional específico ou obra, nosso foco será ligeiramente mais amplo. Buscaremos compreender as regiões de tolerância morfológica não analisando exclusivamente resultados sonoros específicos, mas sim os comportamentos e condutas musicais representativos de compositores e intérpretes envolvidos nas experiências artísticas das abordagens propostas. No contexto deste trabalho entendemos a noção de estratégias de invariância evitando partir da expectativa de um autor/compositor ou observá-la visando uma compreensão da forma. No lugar de ambos colocaremos as diretrizes

emergentes nas práticas artísticas vinculadas às três temáticas abordadas. Pretendemos identificar como essas propostas induzem a possíveis regras e procedimentos de ação performática que, embora flexíveis, tornam-se invariáveis no desenvolvimento das experiências. Por esse motivo, pensamos que nosso objetivo de investigação não se distancia dos propósitos centrais da ótica morfológica, uma vez que buscaremos compreender ações de compositores e performers que são frequentemente repetidas nas propostas artísticas. No entanto, essa adaptação da noção de *Invariância* resulta também em uma alteração de foco no nosso objeto de análise. Não estaremos ocupados em analisar diretamente o material sonoro/musical das performances, embora esse material seja eventualmente utilizado apenas para fins de ilustração. Focando nas ações e condutas dos indivíduos, pensamos que esses dados podem ser identificados de forma mais explícita nos próprios relatos de casos encontrados na literatura. São esses relatos que nos apresentam de modo evidente quais são as ações características dos sujeitos envolvidos nas experiências artísticas e quais são as diretrizes gerais que se consolidam no desenvolvimento dos processos criativos. Embora eu não me ocupe do fenômeno sonoro em si como eixo central de análise, determinados elementos vinculados à análise morfológica, aplicados agora ao âmbito de comportamentos musicais, se apresentam ainda como recursos metodológicos viáveis para alcançarmos nossos objetivos.

Pensamos que os dados resultantes de uma análise morfológica de casos nos oferecem subsídios para compreender as relações compositor/performer a partir da ideia de *normal*, associada à noção de *biopoder*, conforme cunhada por Foucault (FOUCAULT, 1999, 2005, 2008; CASTRO, 2009, p.58-59). Nesse sentido, o foco da análise não é as regras e diretrizes performáticas por si mesmas, mas sim o modo como essas regras emanam de certas posições de poder ocupadas por compositores e intérpretes. Se os conceitos de interpretação e obra apontam para uma normatividade característica do poder disciplinar e sugere uma relação hierarquizada entre as duas funções por meio da noção de fidelidade ao texto e à idéia composicional, as experiências vinculadas às vertentes aqui propostas apresentam faixas de ações mais flexíveis para ambos os papéis, uma vez que a notação não é mais encarada como principal instância reguladora da conduta performática e o performer passa atuar a partir de uma margem de comportamentos relativamente aceitáveis. O que observamos na indeterminação, colaboração e na proposta do intérprete emancipado são tentativas de evitar o controle do corpo individual e dos gestos do intérprete na elaboração de um determinado projeto composicional, de modo a supostamente integrá-lo como sujeito ativo pertencente ao processo criativo da obra. Essa integração, segundo a noção de normal foucaultiana, reforça o

papel do performer em si possibilitando controlar suas ações de uma maneira estatística, através da proposição e gerenciamento de determinadas ações prováveis de serem realizadas. Substitui-se assim o carácter prescritivo da norma típica do poder disciplinar e se restabelece as funções de compositor e performer a partir de uma distinção entre normal e anormal que regula as condutas por meio de determinadas zonas de comportamentos variáveis, aceitáveis e possíveis (FOUCAULT, 2008, p.75).

Com fins de organização, cada temática abordada será dividida em duas sessões. A primeira diz respeito ao levantamento bibliográfico dos textos associados, visando compreender o funcionamento geral dos temas. A segunda tratará de uma análise de casos representativos apresentados pela literatura, partindo de determinados elementos da morfologia. O último tópico do capítulo propõe relações entre os vínculos compositor-intérprete atualizados nas experiências e a noção de normal no biopoder.

4.2 Indeterminação

4.2.1 As premissas da indeterminação

O termo *Indeterminação* surgiu com a finalidade de descrever as poéticas composicionais do grupo de compositores da denominada Escola de Nova Iorque, ao qual atuaram especialmente John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown e David Tudor. Esses artistas foram responsáveis por introduzir propostas denominadas posteriormente como ‘obras abertas’, devido ao carácter relativamente vago de suas notações. De acordo com Nyman (1981, p.14), em tais propostas as notações não teriam mais a função de representar os sons, mas propor um conjunto de diretrizes para ações musicais que gerariam um determinado ambiente sonoro. Junto a tais características notacionais sucedeu a premissa de atribuir ao intérprete algum nível de decisão sobre o desfecho sonoro da obra. A alteração no formato notacional comparado aqueles típicos da música de concerto europeia, assim como a hipótese de uma mudança do papel do performer, renderam em momento posterior um considerável debate conceitual entre musicólogos e artistas (e defensores e críticos) que lidaram com o tema.

Pritchett (1996, p.108) define indeterminação como: “a capacidade de uma peça ser executada de formas substancialmente diferentes - ou seja, a obra existe de tal forma que ao

performer é dada uma variedade de maneiras singulares de executá-la”.⁴⁵ Born (1995) comenta que a introdução de certos formatos notacionais, entendidos como opostos à complexidade das partituras serialistas⁴⁶, amparou a ideia de indeterminação: essas notações se caracterizariam “muitas vezes apenas como uma breve descrição escrita ou diagrama gráfico, voltado para a performance ao vivo, que se destinava a oferecer ao intérprete um máximo desempenho interpretativo” (BORN, 1995, p.57)⁴⁷. Kotz (2007) complementa tal hipótese ao argumentar que um dos atributos centrais no entendimento dessas poéticas é a premissa de uma relação indeterminada entre partitura e a sua execução. A hipótese de um novo papel atribuído ao performer estaria assim fundamentada em um formato de “notação musical que deixa de ser um sistema de representação e, em vez disso, torna-se uma proposta de ação” (KOTZ, 2007, p.17)⁴⁸. Nesse sentido, a mudança relacionada à conduta do performer teria um vínculo imediato e aparentemente necessário com o caráter notacional dessas obras.

A emergência histórica da noção de indeterminação pode ser contextualizada pelos atributos apresentados por Born referente à distinção entre *Modernismo* e *Pós-Modernismo* em música. No segundo capítulo do livro *Rationalizing Culture* (1995), Born busca analisar e comparar as características associadas aos dois termos comumente utilizados para classificar movimentos artísticos da música de concerto do século XX (BORN, 1995, p.40). Modernismo se refere a fenômenos associados à quebra do sistema tonal a partir da virada do século XIX para o XX até o desenvolvimento da denominada 2º escola de Viena. Já a noção de pós-modernismo, ligada ao termo indeterminação, está vinculada a certos movimentos artísticos do pós-guerra, destacando-se os compositores de vanguarda europeus pós-serialistas do final dos anos 50 e a música experimental estadunidense, representada pelos compositores da Escola de Nova Iorque. Deixando em segundo plano as eventuais considerações técnicas e estéticas sobre essas práticas composicionais, Born identifica nelas a presença de atributos compartilhados (BORN, 1995, p.40-45): a) a premissa de uma estética ‘negativa’, apoiada em uma crítica da tradição; b) um desejo de experimentação formal, vinculado a uma ideia de

⁴⁵ (...) The ability of a piece to be performed in substantially different ways - that is, the work exists in such a form that the performer is given a variety of unique ways to play it.

⁴⁶ Serialismo é uma prática composicional de vanguarda, associada a compositores como Pierre Boulez, Stockhausen e Milton Babbitt durante os anos 50, que propõe realizar uma expansão do método serial para diversos parâmetros sonoros (BORN, 1995, p.53).

⁴⁷ Often just a short written description or graphic diagram, aimed at live performance, that was intended to give the performer maximum interpretative play.

⁴⁸ (...) The musical notation ceases to be a system of representation and instead becomes a proposal for action.

‘ciência’; c) a legitimação da prática a partir de um plano conceitual/teórico, desenvolvido em textos e manifestos escritos pelos compositores; d) a presença de uma retórica que atribuía ao artista uma missão pedagógica de educar o público; e) a oscilação entre um discurso ‘racional’ e ‘irracional’, ‘objetivo’ e ‘subjetivo’; f) as relações ambivalentes com manifestações musicais populares, ligadas a uma noção dualista de popular que opôs a cultura de massa às chamadas ‘músicas folclóricas’. Localizando tais similaridades, a autora argumenta que a distinção entre as noções de modernismo e pós-modernismo é limitada, especialmente no que se refere a um argumento de ‘oposição’ ou ‘negação’: “Em ambas as concepções, o pós-modernismo é definido por uma negação da negação modernista, reproduzindo seu mecanismo e revelando, ironicamente, um parentesco essencial” (BORN, 1995, p.46)⁴⁹. Podemos identificar alguns atributos apontados por Born na literatura vinculada à temática da indeterminação.

Propostas musicais caracterizadas por uma premissa de abertura no ambiente da música de concerto a partir da metade do século XX não emergiram exclusivamente do contexto estadunidense. Celestin Deliège (1976, p.160) sugere que os gêneros da vanguarda musical europeia, que ocuparam o papel da música romântica no século XIX, foram responsáveis por inserir os intérpretes em poéticas musicais específicas que recriaram novas formas de colaboração. O ambiente vanguardista europeu introduziu algumas práticas musicais coletivas que aparentemente apresentavam um espaço de negociação com o performer. Um exemplo citado pelo autor seriam as atividades musicais denominadas como Música Intuitiva do grupo *Stockhausen Ensemble*. Deliège é cauteloso em afirmar se tais práticas problematizaram a relação entre compositores e intérpretes estabelecida no século XIX, já que, segundo o autor, por trás das supostas composições coletivas haveria uma imagem ilusória de participação do intérprete (DELIÈGE, 1976, p.161). Embora o texto de Deliège, publicado na década de 1970, já apresentasse uma crítica sobre a noção de abertura, grande parte da literatura desse período encarou o termo indeterminação como um dispositivo propício à uma nova postura de atuação do performer.

Alguns escritos dos próprios compositores europeus e estadunidenses podem ser encarados como referências iniciais a respeito do tema. Destacam-se as palestras de John Cage realizadas na Universidade de Darmstadt, nas quais propôs o termo a partir de uma abordagem paramétrica, relacionada a algumas obras, focando em elementos não definidos objetivamente no projeto composicional. Uma série de exemplos de peças da própria tradição

⁴⁹ (...) Postmodernism is defined by negation of a modernist negation, thereby reproducing a modernist mechanism and revealing, ironically, an essential kinship with modernism.

da música de concerto ocidental são sugeridos pelo compositor a fim de respaldar uma certa prerrogativa do intérprete a itens não especificados na composição. Cage, ao citar *A Arte da Fuga* de Bach, sugere que alturas e durações são parâmetros determinados a serem cumpridos em performance, porém, timbres e dinâmicas, por não estarem estabelecidos estritamente na partitura, seriam legados à escolha do intérprete (CAGE, 1973, p.35). Outro exemplo citado é a *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen onde, ao passo em que a altura seria um dos parâmetros determinados, a sequência de execução das partes da peça seria decidida a cada performance.

Quando Cage emprega a ideia de indeterminação em suas propostas composicionais, usa o termo de modo distinto dos exemplos citados. Para justificar seu ato composicional, indeterminação estaria vinculada a uma apropriação do termo *Experimental*, pautado na premissa de desistência de controle dos sons: “descobrir meios para deixar os sons serem eles próprios, em vez de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressões de sentimentos humanos” (CAGE, 1973, p.10)⁵⁰. A relação entre as noções de indeterminação e experimental nesse discurso pode ser entendida como uma aparente renúncia de uma prerrogativa autoral ou um certo abandono no controle sobre o material sonoro. Experimental seria assim definido como “um ato do qual o resultado não poderia ser julgado por seu sucesso ou fracasso” ou “uma ação cujo desfecho é desconhecido” (CAGE, 1973, p.13)⁵¹. Tal definição também é fundamentada por uma oposição de suas propostas às obras vinculada ao contexto europeu:

As obras-primas da música ocidental exemplificam monarquias e ditaduras. compositor e maestro: rei e primeiro-ministro. Ao fazer situações musicais que são analogias a circunstâncias sociais desejáveis que ainda não temos, fazemos música sugestiva e relevante para as questões sérias que a humanidade enfrenta (CAGE, 1981, p.183)⁵².

O vínculo entre a ideia de experimental e indeterminação presente no argumento cageano, assim como a enfática oposição do compositor a uma determinada noção de obra, indicaria que este estaria renunciando qualquer tipo de expectativa em relação ao resultado sonoro de suas obras e legando ao intérprete um papel protagonista na definição do mesmo.

⁵⁰ (...) discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.

⁵¹ (...) an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown.

⁵² The masterpieces of Western music exemplify monarchies and dictatorships. Composer and conductor: king and prime minister. By making musical situations which are analogies to desirable social circumstances which we do not yet have, we make music suggestive and relevant to the serious questions which face Mankind.

No entanto, ocasionalmente Cage enfatizou que haveria uma conduta composicional e performática adequada característica de suas poéticas: o compositor deveria estar na posição de um *ouvinte inadvertido* que não deixaria seus *gostos e desgostos* influenciar no ato composicional (KOSTELANETZ, 2003). Já o intérprete teria que assumir comportamento ético semelhante: “a liberdade que proponho não é dada para permitir qualquer coisa que se queira fazer, trata-se de um convite para que as pessoas se libertem de seus gostos e desgostos pessoais e se disciplinem” (KOSTELANETZ, 2003, p.108).⁵³

Pritchett (1996) apresenta uma diferença a respeito das noções de indeterminação e acaso em Cage que esclarece a expectativa do compositor referente às ações dos intérpretes nas obras vinculadas aos termos. O autor sugere que o acaso se refere ao uso de algum tipo de procedimento de sorteio no ato da composição (por exemplo o uso de cartas ou do I-ching). Esses procedimentos seriam usados para selecionar elementos posteriormente anotados em partituras com objetivo de “criar uma obra completamente fixada” (PRITCHETT, 1996, p.108). A ideia de indeterminação, por outro lado, se refere à seção de liberdade oferecida ao performer na realização da peça. A consequência dessa diferença em termos de performance é esclarecida na análise de Fiel da Costa (2017):

Enquanto a ideia de indeterminação pressupunha uma espécie de ênfase no performer (e na liberdade criativa deste), que se tornara relevante como elemento de definição morfológica, a ideia de acaso operava em sentido oposto, ao enfatizar a partitura e sua feitura. Além disso, o acaso à maneira como foi usado por Cage, tendia a potencializar dificuldades técnicas de execução. Ao decidir a disposição de itens do texto a partir de operações de acaso, era comum que surgissem situações não-idiomáticas e/ou tecnicamente inexecutáveis. Sabemos que obras complexas como *Music of Changes* (1952), por exemplo, requereram intervenção in loco de David Tudor como consultor e que este corrigiu muitas páginas da partitura para viabilizá-la para fins performáticos (...). O resultado final, como esperado, representa um desafio enorme ao intérprete não tanto pela sua complexidade rítmico-melódica, mas pelo seu não idiomatismo radical (FIEL DA COSTA, 2017, p.10).

Em 1964 é publicado o texto *Alea* do compositor Pierre Boulez, uma das referências críticas, e tida como reacionária, aos pressupostos cageanos. Boulez enfrenta a ideia de acaso e indeterminação como termos assemelhados, porém encarados de modo distinto à concepção de Cage. O compositor apontava o recurso à seção de escolhas ao intérprete como notável para o desenvolvimento do campo da composição mas que, por outro lado, seu uso deveria ser controlado de modo a não ocorrer um abandono por parte do compositor no resultado

⁵³ (...) That the freedoms I've given have not been given to permit just anything that one wants to do, but have been invitations for people to free themselves from their likes and dislikes, and to discipline themselves.

final da obra. Nesse sentido, Boulez critica Cage ao sugerir que abrir mão de uma disciplina composicional não traria vantagens ou avanços estéticos, uma vez que, segundo o autor, o uso do acaso aos moldes cageanos seria consequência de um despreparo técnico disfarçado por uma ideologia da autonegação (BOULEZ, 1964, p.42). O argumento central desenvolvido por Boulez é que essas noções deveriam ser repensadas a partir de restrições à concessão de escolhas do performer: “Se o intérprete pode modificar a obra como quiser, essa modificação deve estar implícita no texto e não meramente adicionada depois. O texto musical deve conter inerentemente esse “acaso” do intérprete.” (BOULEZ, 1964, p.46)⁵⁴.

Alguns traços encontrados nos textos de Cage e Boulez apresentam atributos para um possível entendimento da ideia de indeterminação a partir dos anos 1950. Ambos os compositores se ocupam em esclarecer qual deveria ser o posicionamento do performer que lidasse com suas obras e qual o nível de protagonismo a ser concedido a este. Tanto Boulez quanto Cage esperavam do intérprete uma conduta determinada: um certo compromisso com os princípios poéticos e estéticos expostos em suas partituras ou em seus textos e manifestos. Em Cage tal expectativa pode ser encarada de duas maneiras: nas obras da tradição ocidental, o intérprete poderia decidir em performance os parâmetros não explícitos objetivamente na notação. Em suas próprias composições seria esperada uma conduta semelhante à do compositor: a suposta renúncia de seus *gostos e desgostos*. Em Boulez essa ideia de protagonismo é encarada de outra forma; uma vez que a ‘liberdade’ do intérprete deveria estar definida no próprio texto musical, o performer é entendido como um colaborador, sendo a obra considerada uma prerrogativa composicional. No entanto, se havia de forma explícita nos textos de ambos os compositores uma expectativa clara quanto à atuação do instrumentista, como emergiu nesse contexto a ideia de ‘liberdade do performer’?

Essa questão pode ser encontrada no texto de Benjamin Piekut (2014), denominado *Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975*. De acordo com o autor, a ideia de protagonismo do performer associada à indeterminação foi consequência de um entendimento específico de alguns compositores europeus com a chegada do experimentalismo estadunidense em Londres a partir da segunda metade da década de 1960. Segundo as reflexões propostas no texto, esse entendimento implicou em uma mudança na compreensão das poéticas cageanas pautada nos pressupostos de disciplina e não-intenção, para uma outra vinculada à ideia de liberdade do intérprete. Por meio de uma análise de documentos históricos, Piekut examina as repercussões da ida dos

⁵⁴ If the interpreter can modify the text as he likes, this modification must be implied by the text and not merely added afterwards. The musical text should contain inherently this “chance” of the interpreter.

compositores de Nova Iorque à Inglaterra. O autor sugere que um dos responsáveis por criar as condições materiais para tal ocorrido foi o empresário Victor Schonfield, responsável pela criação do *Music Now* - uma fundação sem fins lucrativos que promoveu diversos concertos de música experimental em Londres entre 1965 e 1975. Nesses concertos participaram tanto artistas de música experimental, especialmente os compositores da Escola de Nova Iorque, quanto músicos da tradição do *Free Jazz* como Evan Parker e Ornette Coleman. Piekut sugere que a ideia de emancipação do intérprete na indeterminação foi resultado de uma avaliação específica do compositor inglês Cornelius Cardew a respeito das propostas estadunidenses (PIEKUT, 2014, p.774). Apesar desses compositores serem rigorosos quanto a limitação das ações do performer, o aparecimento das poéticas experimentais americanas em Londres fez com que a ideia de indeterminação passasse a ser entendida como uma espécie de mecanismo de autodeterminação do performer. Os comentários de Cardew, que teve um relativo impacto nas críticas da época, criaram uma interpretação especificamente britânica sobre as propostas dos compositores de Nova Iorque, enfatizando uma ideia de criatividade performática que se manteve posteriormente presente nos discursos teóricos, como nos textos de Michael Nyman:

Em grande parte por causa do proselitismo e da interpretação de Cardew, a indeterminação cageana foi entendida como uma espécie de emancipação; era uma ferramenta, nas palavras de um crítico, “para superar a submissão do intérprete moderno”. Essa linguagem era muito comum no discurso britânico sobre essa música no final dos anos 1960. Michael Parsons escreveu que Cage, Feldman e Christian Wolff “abriram mão de alguma medida de controle” a fim de “preservar e estender o papel do intérprete”. Mas Cardew deu um passo adiante, ele escreveu: “eles consideram a notação mais como um estímulo à imaginação dos músicos do que um gráfico para a realização de sons exatos” (PIEKUT, 2014, p.773-774).⁵⁵

Junto ao novo entendimento britânico sobre as poéticas estadunidenses houve a emergência de enunciados ocupados em localizar qual contexto se originou as noções de abertura e indeterminação. No texto *History of Experimental Music in the United States* Cage caracterizou a música experimental dos compositores estadunidenses como o ápice de uma tradição tipicamente americana; um terreno do fazer musical que, segundo tal argumento, seria qualificado por uma aptidão em se distanciar dos princípios estéticos e poéticos da tradição europeia: “(...) quero dizer aquele recurso que o distingue da Europa e da Ásia - sua

⁵⁵ Largely through Cardew’s proselytizing and interpretation, Cagean Indeterminacy there was understood to offer a kind of emancipation; it was a tool, in the words of one critic, “to overcome the tame subservience of the modern performer.”¹⁵ Such language was very common in the British discourse about this music by the late 1960s. Michael Parsons wrote that Cage, Feldman, and Christian Wolff “have given up some measure of control” in order to “preserve and extend the performer’s role.”¹⁶ But Cardew had gone one step further, he wrote: “He regards notation more as a stimulus to the players’ imagination than a blueprint for exact sounds.”

capacidade de romper facilmente com a tradição, de se mover facilmente, sua capacidade para o imprevisto, sua capacidade de experimentação” (CAGE, 1973, p.74)⁵⁶. Esse comentário, que enfatizava uma autonomia das propostas de Cage em relação às obras dos compositores europeus, é problematizado por Hines (1994) ao propor um exame dos primeiros anos de vida do compositor. A partir de uma análise de documentos biográficos vinculados à Cage, o musicólogo argumenta que grande parte de sua poética teria sido influenciada por tendências estéticas da Europa do início do século XX. De acordo com o autor: “Cage claramente já havia se tornado um artista-intelectual sofisticado, muito tocado pelos gigantes e pela tradição do modernismo europeu e americano - influências que ele viria mais tarde a diminuir devido à ênfase ao impacto das culturas orientais (...)” (HINES, 1994, p.89)⁵⁷.

A presença de argumentos empenhados em localizar uma possível origem geográfica e histórica para a ideia de indeterminação em música pode ser encontrada em outros textos de compositores da Escola de Nova Iorque. Earle Brown vincula a noção de indeterminação/aleatoriedade (considerados termos semelhantes aqui) com a técnica serial: “a medida em que as coisas se desenvolveram, as técnicas seriais se expandiram e se modificaram na direção do aleatório, e não ao contrário” (BROWN, 1986, p.182)⁵⁸. O argumento central de Brown é que as notações características das composições do período pós-guerra, estariam associadas a uma tendência composicional de retorno a uma condição musical que prevaleceu no passado, que se manifestaria em aspectos de flexibilidade rítmica e no aumento do envolvimento do performer em um nível criativo.

Uma argumentação distinta é encontrada no comentário do compositor Morton Feldman ao descrever o movimento de vanguarda inglês da década de 1970: “O que está acontecendo na Inglaterra atualmente não é um retorno ao passado ou uma rebelião contra ele. É o que eu descrevi em outro lugar como uma saída da história” (FELDMAN *apud* PIEKUT, 2014, p.769)⁵⁹.

⁵⁶ (...) I mean that resource which distinguishes it from Europe and Asia-its capacity to easily break with tradition, to move easily into the air, its capacity for the unforeseen, its capacity for experimentation.

⁵⁷ (...) Cage had clearly already become a sophisticated artist-intellectual, greatly touched by the giants and traditions of European and American modernism - influences he would later de-emphasize in deference to the impact of Eastern cultures on his development.

⁵⁸ (...) As things have developed serial techniques has expanded and been modified in the direction of aleatory rather than the reverse.

⁵⁹ What's going on in England these days is not a return to the past or a rebellion against it. It's what I've described elsewhere as a getting out of history.

A tendência em construir um vínculo histórico de continuidade ou ruptura com poéticas composicionais anteriores é entendida atualmente por alguns autores como um mecanismo que pretendeu legitimar tais poéticas musicais. Andersen (2020, p.18) argumenta que a apresentação do grupo de compositores americanos nomeado como a ‘Escola de Iorque’ foi uma escolha estratégica destinada a esculpir um lugar para a música experimental estadunidense em uma paisagem musical perpetuamente eurocêntrica. De acordo com o autor, tal nomeação resultou em um tipo de apresentação e reconhecimento específico dessas poéticas:

Muitas obras ‘indeterminadas’ foram apresentadas, em primeiro lugar, como expressões de ‘originalidade’ e ‘oposição’: configurações de som até então inimagináveis, gestos amotinados contra as hierarquias do palco das salas de concerto e novos caminhos pelos quais performers e público podem contribuir para o fazer musical (ANDERSEN, 2020, p.38).⁶⁰

É possível localizar determinados atributos conceituais representativos do debate acadêmico sobre indeterminação iniciado nos anos 1970 que fortalecem o argumento de Andersen.

O trabalho de Michael Nyman: *Experimental Music: Cage and Beyond* (1981)⁶¹ foi considerado, durante algumas décadas, uma das referências centrais para a compreensão dos movimentos da música de concerto do pós-guerra. Nyman propôs estabelecer um panorama teórico que pretendeu diferenciar, por meio de certas idiossincrasias composicionais, a estética experimental americana da música de vanguarda europeia. O autor seleciona algumas categorias centrais para o entendimento de ambas as poéticas, sendo que uma delas se refere à noção de identidade da obra. Nyman argumenta que os compositores americanos estavam supostamente mais interessados na singularidade do momento, em uma concepção de obra enquanto processo, do que em um resultado sonoro concebido *a priori*; característica improvável de ser atribuída às peças dos compositores europeus devido ao seu comprometimento com a tradição. De acordo com Nyman (1981, p.9), enquanto a ideia de identidade seria muito mais importante para Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, tal atributo seria rejeitado nas obras experimentais americanas, uma vez que as performances associadas à tais poéticas não teriam, segundo o autor, resultados sonoros em comum.

⁶⁰ Many indeterminate works were presented first and foremost as expressions of originality and opposition: previously unimaginable configurations of sound, mutinous gestures against the hierarchies of the concert stage, and new avenues by which performers and audiences might contribute to music making.

⁶¹ A primeira publicação é de 1974.

Essa noção de identidade da obra, que marcaria uma diferença central entre a estética americana e europeia, estaria associada também a uma segunda categoria apresentada pelo autor: o papel do intérprete nessas obras. Segundo Nyman haveria nas obras dos compositores estadunidenses um protagonismo performático de maior evidência.

A música experimental, portanto, envolve o intérprete em muitos estágios antes, acima e além daqueles em que ele atua em algumas formas de música ocidental. Envolve a sua inteligência, a sua iniciativa, as suas opiniões e preconceitos, a sua experiência, o seu gosto e a sua sensibilidade de uma forma que nenhuma outra forma de música o faz, e a sua contribuição para a colaboração musical que o compositor inicia é obviamente indispensável (NYMAN, 1981, p.14).⁶²

Um pressuposto análogo às definições de Nyman é encontrado no texto Metzger & Pepper (1997)⁶³ ao contrastar a estética de compositores como Arnold Schoenberg e Pierre Boulez com as propostas de John Cage. Segundo os autores a ética composicional dos primeiros estaria associada a um certo apego à ideia de que a performance comunicaria o que está escrito (METZGER & PEPPER, 1997, p.51-52). Nesse sentido, partindo de uma confiança quanto à estrutura musical, o propósito composicional e a técnica da notação desses compositores visavam um compromisso dos performers com um certo objeto *a priori*. A poética cageana, de acordo com tal argumento, enxurtaria essa ideia de comunicação, permitindo maior autonomia ao intérprete: “Cage libertou os músicos, permitindo-lhes fazer o que quiserem em suas obras e dando-lhes - embora nem sempre sejam agradecidos por isso - a dignidade de sujeitos musicais autônomos” (METZGER & PEPPER, 1997, p.54)⁶⁴.

Hoogerwerf (1976) problematiza a definição do termo indeterminação como oposição a outras estéticas. Segundo o autor, a definição de indeterminação como *anti-arte* é resultante de um quadro de referências teóricas anteriores que considera certos princípios e conceitos como imutáveis, impossibilitando de entender tal noção a partir de seus próprios valores (HOOGERWERF, 1976, p.236). Essa definição tenderia a dificultar a localização de princípios composicionais e poéticos autônomos para compreensão de uma ‘estética aleatória’. No entanto, em termos metodológicos, o desenvolvimento do artigo de

⁶² Experimental music thus engages the performer at many stages before, above and beyond those at which he is active in some forms of western music. It involves his intelligence, his initiative, his opinions and prejudices, his experience, his taste and his sensibility in a way that no other form of music does, and his contribution to the musical collaboration which the composer initiates is obviously indispensable.

⁶³ A primeira publicação é de 1959.

⁶⁴ Cage set the musicians free, allowing them to do what they like in his works and giving them - although he is not always thanked for this at performances - the dignity of autonomous musical subjects.

Hoogerwerf aproxima-se dos outros textos anteriormente apresentados, uma vez que o autor contrasta a estética de Cage com uma suposta ‘estética musical tradicional’ representada em sua narrativa pelas obras de Igor Stravinsky (HOOGERWERF, 1976, p.237). A segunda, de acordo com o argumento, estaria associada à ideologia da obra que “concebe o intelecto humano como manipulador consciente de materiais sonoros abstratos, moldando-os em um todo coerente como a essência da atividade composicional (...)” (HOOGERWERF, 1976, p.238)⁶⁵. Essa diferença de concepção composicional sugeriria uma conduta subordinada do performer, uma vez que, para garantir a obra (sinônimo de expressão individual do compositor), só resta a este agir como subalterno às intenções composicionais. Posicionar a estética stravinskiana a partir de uma nomeada ‘lógica tradicional do papel de compositor’ gerou um espaço conceitual que levou Hoogerwerf a associar as propostas de John Cage com o lado oposto, definindo-as como um “projeto comunitário” que buscaria cumplicidade do intérprete (HOOGERWERF, 1976, p.240).

Os textos representativos do debate teórico desenvolvido a partir dos anos 1970 indicam algumas características que nos permitem compreender o modo como a noção de indeterminação foi posicionada em termos conceituais. Haveria como argumento compartilhado pelos autores uma ideia de negação a outros princípios poéticos e estéticos. Nyman (1981) posiciona tais práticas a partir da construção de um espaço conceitual entendido nos termos de um ‘experimentalismo americano’ e de uma ‘vanguarda europeia’. Metzger & Pepper (1997) e Hoogerwerf (1976) se apropriam de um princípio similar ao oporem os termos indeterminação e acaso às tendências estéticas da música de concerto do início do século XX. Notamos tanto nos textos iniciais dos compositores das décadas de 1950 e 1960, quanto no debate conceitual desenvolvido uma década depois, que os discursos se ocuparam em demarcar certas continuidades e descontinuidades que resultaram em um entendimento específico da noção de indeterminação em música. Essas características reproduzem atributos do pós-modernismo conforme apontados por Born (1995):

Nesse processo, a tradição experimental pós-moderna é definida contra o modernismo pós-serialista por meio de uma série de negações. E, uma vez que a tendência pós-moderna para a própria negação repete uma característica definidora do modernismo, ela também incorpora uma continuidade discursiva básica (BORN, 1995, p.63).⁶⁶

⁶⁵ This view sees the Human intellect consciously manipulating abstract sound materials, shaping them into a coherent whole, as the essence of compositional activity.

⁶⁶ In this process, the postmodern experimental tradition is defined against postserialist modernism through a series of negations. And since the postmodern tendency to negation itself repeats a defining characteristic of modernism, it also embodies a basic discursive continuity.

* * *

A partir do início do século XXI é elaborada de forma mais explícita uma crítica ao debate sobre indeterminação. Podemos ilustrá-la a partir dos trabalhos de Corbett (2000), Piekut (2013) e Goehr (2015). Em seu artigo *Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental*, Goehr propõe analisar os modos como os termos *experimento* e *experimental* foram abordados em diversos discursos artísticos e científicos a partir da modernidade. A autora estabelece uma analogia entre os argumentos científicos encontrados em alguns textos de Francis Bacon e os textos de Cage, sugerindo uma distinção no uso das noções de experimento e experimental para ambos os autores. Segundo Goehr, o primeiro termo seria mais apropriado para compreender o discurso baconiano e os princípios norteadores da ciência moderna, uma vez que sugere um determinado tipo de controle por meio do qual propõe *a priori* uma determinada hipótese que deveria ser provada ou refutada. Nesse sentido, o experimento estava associado com o estabelecimento de critérios rigorosos para a avaliação de evidências científicas, caracterizados pela realização de testes, previsão de resultados e controle de erros: “Em suma, em um experimento, o planejamento acontece com antecedência, objetivos claros são traçados e as condições ideais são buscadas; onde ocorrem erros, eles são convenientemente teorizados e controlados” (GOEHR, 2015, p.23)⁶⁷. Goehr aponta que Cage pretendeu paulatinamente se afastar da ideia de experimento conforme tais premissas. A definição de experimental para o compositor, como um ato cujo resultado seja desconhecido, sugere que a conduta composicional deveria abandonar um controle sobre o resultado sonoro. Assim como uma ação experimental não seria supostamente julgada como um ato de sucesso ou fracasso, a ação performática estaria possivelmente livre de julgamentos estéticos.

A princípio, ele expressou dúvidas sobre o uso do termo “experimental”, pensando que poderia levar a uma confusão de seu projeto com outros projetos, de vanguarda ao redor, embora mais tarde ele disse que encontrou conforto no termo, especialmente quando percebeu o quão longe (agora em meus termos) sua música experimental evitaria assumir o caráter controlador do experimento (...) (GOEHR, 2015, p.24).⁶⁸

Apesar da enfática tentativa de afastamento, Goehr sugere que o termo experimento

⁶⁷ In short, in an experiment, the planning happens in advance, clear objectives are laid out, and optimal conditions are sought; where errors occur, they are conveniently theorised and controlled.

⁶⁸ At first he expressed doubts about using the term “experimental,” thinking it might lead to a confusion of his project with other avant-garde projects around him, though later he said he found comfort in the term, especially when he realised how far (now in my terms) his experimental music would avoid assuming the controlling character of the experiment.

em Bacon e o termo experimental em Cage ilustram um mesmo mecanismo intrínseco aos discursos modernos. Ambos possuem um carácter emergente, dizem respeito à busca de algo que poderia emergir diretamente da natureza; em Bacon, emergir para o observador, em Cage, para o ouvinte/compositor (GOEHR, 2015, p.16). Nos dois argumentos os termos natureza e arte são enfaticamente separados e empregados para distinguir respectivamente a esfera daquilo pertencente à ‘dimensão natural’ (algo espontâneo e livre) daquela pertencente ao ‘humano’ (algo artificial e intencional) (GOEHR, 2015, p.19-20). Nesse sentido, a ideia de experimento/experimental implicaria uma noção idealizada de natureza que poderia ser supostamente compreendida sem influência do entendimento humano: a natureza existiria de forma autônoma, separada da humanidade, com a possibilidade de ser descoberta (GOEHR, 2015, p.34).

Uma reflexão crítica semelhante pode ser observada no texto de Piekut (2013), ao apontar que a estética cageana ilustra uma *Ontologia Modernista* que insistentemente separou os assuntos ‘sociais’ dos ‘naturais’. Piekut argumenta que a definição de Cage sobre o termo experimental reforça uma dicotomia entre humano e não humano frequentemente encontrada em discursos modernos (PIEKUT, 2013, p.135). O mecanismo utilizado por Cage seria sua definição de acaso - como um dispositivo que possibilitasse recriar a natureza em sua maneira de operar. O autor então problematiza tal definição:

(...)Trabalhando em seu ateliê, Cage participou de uma ecologia de entidades que se realçava e se definia mutuamente por meio do experimento. Em outras palavras, o humano nunca simplesmente “desapareceu” e o não humano nunca foi simplesmente “revelado” (PIEKUT, 2013, p.135).⁶⁹

Outra crítica similar a respeito das premissas cageanas é apresentada na década anterior pelo musicólogo John Corbett, em seu texto *Experimental Oriental: New music and Other Others* (2000). Corbett sugere que a noção de experimental em Cage carrega uma conotação científica para o processo composicional que obscurece as diversas dimensões políticas (CORBETT, 2000, p.164). Para Corbett, a premissa de liberar os sons para que eles fossem eles mesmos, presente em diversos textos do compositor, ilustra um dos impulsos coloniais centrais implícito na noção de indeterminação em música: essa definiria o papel do artista como um descobridor encarregado de estabelecer novas ideias para a música ocidental a partir de uma ação supostamente ausente de qualquer conotação ideológica.

⁶⁹ At work in his studio, Cage took part in an ecology of entities that mutually enhanced and defined one another through the event of the experiment. In other words, the human never simply “disappeared,” and the nonhuman was never simply “revealed.”

Nesse regime discursivo, o compositor se configura como um explorador em busca da terra distante. Essa noção de descoberta ou exploração ajuda a sustentar a ideia de que o compositor está se engajando em um empreendimento experimental sem valor, ao mesmo tempo que nos permite apontar para o impulso colonial submerso em sua retórica (CORBETT, 2000, p.166).⁷⁰

* * *

Através dos dados advindos do levantamento bibliográfico, podemos sintetizar alguns atributos específicos associados à temática da indeterminação. O pressuposto de uma liberdade quanto às escolhas do intérprete em tais peças surge a partir de uma série de compreensões desenvolvidas *a posteriori*, concebidas através da: a) chegada do experimentalismo estadunidense no continente europeu a partir da segunda metade da década de 1960 (PIEKUT, 2014); b) da enfática retórica cageana a favor de uma aparente renúncia de controle sobre o material sonoro (CAGE, 1973; 1981) e c) dos atributos metodológicos presentes em um debate teórico, elaborado por estudiosos e críticos da década de 1970, caracterizado por uma dramática separação entre propostas estéticas americanas e europeias; essas classificadas a partir de categorias como identidade da obra e protagonismo do intérprete (HOOGERWERF, 1976; NYMAN, 1981; METZGER & PEPPER, 1997).

Tal debate foi desenvolvido à luz de um ambiente conceitual orientado por uma noção de obra musical que pressupõe uma conexão imediata entre texto e fenômeno sonoro⁷¹. Com base em tal critério, as propostas vinculadas à indeterminação, por introduzirem formatos notacionais que não se enquadram em tal premissa, seriam concebidas como rupturas radicais da relação entre os papéis de compositor, intérprete e ouvinte, uma vez que o primeiro não produziria mais uma partitura a ser reproduzida em performance e o segundo não teria o papel de decifrá-la fielmente. Embora encontramos uma crítica conceitual a respeito da noção de indeterminação por meio dos trabalhos de Corbett (2000), Piekut (2013) e Goehr (2015), uma problematização sistemática em termos da dimensão performática pode ser localizada nos textos de Piekut (2011) e Fiel da Costa (2016, 2017). Em seu livro *Experimentalism Otherwise*, Piekut (2011) propõe um exame histórico dos conflitos recorrentes entre Cage e os performers que se dedicaram à realização de suas composições. Fiel da Costa (2016), no livro *Morfologia da Obra Aberta*, detecta nas peças do compositor um desejo de invariância sonora mais explícito. A frequente insatisfação de Cage com as

⁷⁰ In this discursive regime, the composer is configured as an explorer looking for terra incognita. This notion of discovery or exploration helps undergird the idea that the composer is engaging in a value-free, experimental endeavor, even as it allows us to suggest the colonialist impulse submerged in its rhetoric.

⁷¹ Ver a primeira seção do capítulo 2.

execuções de suas obras apontaria uma expectativa objetiva por parte do compositor não só para ações específicas dos performers, mas para a produção de resultados sonoros claramente definidos. Haveria então uma dimensão estética nas propostas cageanas que seria obscurecida por uma premissa ética encontrada nos textos do compositor: sua posição de ouvinte inadvertido. Desse modo, tanto Fiel da Costa quanto Piekut argumentam contra o enunciado da liberdade performática frequentemente associado às obras ditas indeterminadas.

A fim de apresentar tal crítica, abordaremos o caso da celista Charlotte Moorman analisado no quarto capítulo do livro de Piekut. Moorman dedicou grande parte da sua carreira na execução da peça de Cage *26'1.1499"* (para um instrumentista de cordas). A partir de seu contato com o artista plástico Nam June Paik, a celista desenvolveu um projeto performático que, embora se apropriasse dessa composição como mote para a performance, se desviou das sistemáticas expectativas do compositor em relação à peça. Tal fato redundou em uma série de queixas de John Cage em relação às distintas performances de Moorman. Os conflitos decorrentes entre ambos apontam indícios de quais comportamentos e resultados sonoros seriam considerados adequados por parte dos performers que se relacionavam com as propostas cageanas.

4.2.2 O caso Moorman

Charlotte Moorman (1933-1991) emerge na cena experimental de Nova Iorque a partir do início da década de 1960, onde organizou e promoveu diversos eventos e festivais de vanguarda até o final dos anos 1970. Moorman se formou como violoncelista na Juilliard School, onde atuou no início de sua carreira como concertista. Foi apresentada à cena experimental de Nova Iorque pelo colega violinista Kenji Kobayashi, que ocasionalmente executava peças do compositor experimental japonês Toschi Ichihyanagi. O ingresso de Moorman na cena nova-iorquina foi consequência de uma insatisfação em relação ao repertório padrão da música de concerto que se dedicou durante o início de sua formação e carreira. Um dos comentários da celista esclarece sua justificativa:

Enquanto eu estava tocando o solo, fiquei me perguntando se eu havia desligado o gás do meu apartamento em Nova Iorque. Então eu pensei - Meu deus, se minha mente pode divagar dessa maneira, imagina o que a

platéia também não está pensando? (MOORMAN, 1980 *apud* PIEKUT, 2011 p.144).⁷²

A *26'1.1499* foi a primeira peça de Cage executada por Moorman, estreada dia 15 de abril de 1963 no loft do compositor Philip Corner. Nessa performance específica a celista optou por não realizar a peça inteira devido a sua grande complexidade, presente em 85 páginas que exigiam atividade constante do performer. Piekut (2011, p.144) cita uma carta escrita pela celista e dedicada ao pianista David Tudor que sugere que o plano inicial seria apresentar a composição completa. No entanto, como Moorman teria apenas duas semanas para aprender a obra, decidiu ir até a página 34: “Eu acho que páginas 1-34 são mais emocionantes (e certamente as mais difíceis!) do que as páginas 34-58 (...)” (MOORMAN, 1963 *apud* PIEKUT, 2011, p.145).⁷³ Nas notas de Cage em relação à peça, o compositor permitiria a execução de trechos mais curtos, desde que o título fosse alterado de acordo com a nova duração.

A proposta *26'1.1499* foi desenvolvida junto com o pianista David Tudor entre os anos de 1953 e 1955, como uma das peças resultantes do projeto *The Ten Thousand things* (As Dez Mil Coisas) - uma menção a estrutura rítmica característica das obras do projeto. O número 10.000 foi escolhido devido a seu *status* nas filosofias taoísta e budista, que o associa ao significado do infinito. A notação da peça é dividida em sistemas que indicam o tempo por meio da marcação de segundos na parte superior da página (figura 3). Cada sistema apresenta símbolos e letras que demarcam o modo como as notas deveriam ser articuladas (tipo de ataque, arcada, pizzicato, polpa do dedo, entre outras formas de execução). A parte central da página possui quatro linhas contínuas, cada uma representando uma corda do instrumento, com marcações indicando como pressioná-las. Um outro elemento representativo da notação é a indicação na parte inferior, onde é sugerido a produção de ruídos e sons dentro de uma caixa. Os sons poderiam ser produzidos a partir de qualquer fonte (como instrumentos de percussão, apitos e rádios), menos das cordas do contrabaixo. Nas notas da peça, Cage indica apenas que os sons deveriam ser classificados como agudos ou graves (PIEKUT, 2011, p.145).

⁷² “While I was playing that solo,” she recalled, “I was wondering in my mind, had I turned the gas off in my apartment in New York? And I realized, my God, if my mind can wander like this while I’m playing a solo . . . , can you imagine what the audience [is thinking]? (...)”

⁷³ Since I find that pgs 1–34 are more exciting (they’re certainly more difficult!) than pgs 34–58.



Figura 3: Trecho da partitura da peça 26'1.1499" para um instrumentista de cordas.

De acordo com Piekut (2011, p.147) as composições decorrentes do projeto *The Ten Thousand Things* seriam peças pivôs entre o uso de procedimentos aleatórios no processo composicional (utilização de operações de acaso para determinar uma notação relativamente convencional) e processos de indeterminação, na qual a notação propiciaria uma certa abertura para escolhas do performer. O autor sugere que tal proposta, segundo a expectativa de Cage, conduziria Moorman a tensionar seus hábitos de treinamento convencionais referente ao repertório da música de concerto do século XVIII e XIX. Enquanto as técnicas do violoncelo características de tais peças demandariam da celista a interiorização de movimentos e posicionamentos corporais específicos, Cage concebia a 26'1.1499" como uma ferramenta de ruptura de tais gestos performáticos. Se referindo às expectativas do compositor em relação à proposta, Piekut aponta que “a obra libertaria Moorman dos hábitos de treinamento musical e permitiria que os sons fossem eles próprios sem interferência da cultura ou personalidade individual” (PIEKUT, 2011, p.149)⁷⁴. Semelhante às peças vinculadas à noção de acaso, Cage focava na premissa de uma execução supostamente ausente de interferência humana, reproduzindo a ‘lógica da natureza’ em seu modo de operação. Sendo uma das primeiras peças experimentais performada por Moorman, a celista

⁷⁴ (...) The work would liberate Moorman from the habits of musical training and allow sounds to be themselves without interference from culture or individual personality.

se relacionou inicialmente com a proposta visando se distanciar dos hábitos adquiridos na sua prática anterior de performance.

No entanto, Piekut argumenta uma diferença inicial entre a expectativa de Cage e as razões que Moorman se apropriou da proposta na elaboração do seu projeto artístico: enquanto Cage focava na ideia de acaso ou de uma performance hipoteticamente autônoma da mediação do intérprete, Moorman recorreu a essa peça específica visando principalmente uma questão pessoal - reconstruir uma relação com o instrumento que se afastasse das memórias gestuais e corporais advindas do repertório de sua formação (PIEKUT, 2011, p.149). Tal diferença de entendimento tornou-se conflitiva quando a celista não se interessou por determinadas expectativas do compositor em relação à proposta. Piekut cita um relato do violinista Malcolm Goldstein, que acompanhou diversas execuções de Moorman da peça *26'1.1499*". Goldstein notou que a celista não se preocupou com uma realização precisa dos detalhes da partitura e nem com uma execução rigorosa do pulso, decidindo também incluir trechos de texto falado que seriam recitados simultaneamente à execução da peça (PIEKUT, 2011, p.151). Tais ações seriam consideradas bastante inadequadas por Cage, levando o compositor a realizar duras críticas às execuções:

De acordo com um boato muito viajado nos círculos musicais experimentais, Cage nunca gostou da versão de Moorman de *26'1.1499*" para um instrumentista de cordas. As evidências são escassas, mas devastadoramente diretas. O contrabaixista Bertram Turetzky escreveu a Cage em 1967 a fim de perguntar se sua peça *59 ½* para um instrumentista de cordas havia sido gravada. (...). Cage respondeu: "Não foi gravada. Você consideraria tocar essa grande obra? Aquela que Charlotte Moorman tem assassinado o tempo todo? (...). Eu viajaria muito para ouvir uma apresentação adequada". (...) Em entrevista a Gisela Gronemeyer em 1991, Cage comentou: "O impressionante era pegar essa peça minha e tocá-la de uma forma que não tinha a ver com a peça em si. Eu não gostei nada disso. E meu editor disse, a melhor coisa que poderia acontecer para você, seria que Charlotte Moorman morresse" (PIEKUT, 2011, p.149-150)⁷⁵.

As frequentes queixas de Cage em relação à Moorman fez com que se tornasse explícitos nas peças associadas à indeterminação, embora fundamentadas por uma retórica de aparente negociação criativa com o intérprete, determinados resultados sonoros e condutas

⁷⁵ According to a well-traveled rumor in experimental music circles, Cage was never fond of Moorman's version of *26' 1.1499*" for a String Player. The archival evidence is spare but devastatingly direct. The double bassist Bertram Turetzky wrote Cage in 1967 to ask if his *59½*" for a String Player had yet been recorded. (...) Cage replied, "It hasn't been recorded. Would you consider doing the large work for st. player? The one Charlotte Moorman has been murdering all along? (...) I'd travel a long way to hear a proper performance!" (...). In an interview with Gisela Gronemeyer in 1991, Cage commented, "The striking thing was to take this piece of mine and play it in a way that didn't have to do with the piece itself. I didn't like it at all. And my publisher said, the best thing that could happen for you, would be that Charlotte Moorman would die."

performáticas consideradas condizentes com o projeto estético cageano. Uma execução precisa dos detalhes notacionais e o rigor com a pulsação seria algumas das diretrizes de performance esperadas na *26'1.1499*".

Tal fato se tornaria evidente quando o compositor tomava a figura do colega pianista David Tudor como um performer exemplar nas realizações de suas peças: "Dar liberdade ao intérprete individual me interessa cada vez mais. (...) Dada a indivíduos como David Tudor, claro, gera resultados que são extraordinariamente belos." (KOSTELANETZ, 2003, p.72)⁷⁶. Acontece que Tudor assumia uma conduta rigorosamente disciplinada nas preparações das performances de Cage, principalmente no que diz respeito a uma execução precisa do pulso. De acordo com Pritchett (2004, p.12) os métodos rigorosos de Tudor influenciaram Cage a registrar peças a partir de uma marcação em metrônomo, como é o caso de *Music of Changes*. Essa peça específica demandou também uma interferência direta do pianista como consultor da partitura, levando-o a alterar alguns aspectos da notação com objetivos performáticos. Embora *Music of Changes* requeresse um não idiomatismo e uma complexidade rítmico-melódica, as execuções de Tudor seriam consideradas uma referência padrão da ideia de acaso. Uma crítica nesse sentido pode ser encontrada no seguinte comentário de Fiel da Costa:

Não é necessário revisar a longa lista de declarações de Cage a respeito da conduta do intérprete para entendermos que tais indivíduos só podiam ser usados como exemplares, porque praticavam a música em questão em convívio direto com o compositor, foram mobilizados por ele de acordo com características de conduta que lhe interessavam e que, enfim, faziam parte de um coletivo marcado por certa diretriz estético-ideológica (2017, p.11).

O reconhecimento de uma orientação estética característica das propostas cageanas parece ter sido identificada por Moorman nas suas primeiras execuções de peças do compositor. Em uma carta direcionada a Tudor no ano de 1963, a celista declarou não haver uma diferença tão explícita em uma ação performática vinculada ao repertório da música de concerto e as peças de Cage: "Estou começando a me perguntar se não estou excessivamente preocupada com a precisão. Não sinto que tenho o direito de adicionar segundos à Música de Cage mais do que tenho de adicionar pulsos ao Concerto para Violoncelo de Boccherini" (MOORMAN, 1963 *apud* PIEKUT, 2011, p.150)⁷⁷. Embora Moorman reconheça tais

⁷⁶ The given of freedom to the individual performer began to interest me more and more. And given to a musician like David Tudor, of course, its provided results that were extraordinarily beatiful.

⁷⁷ I'm beginning to wonder if I'm not overly concerned with accuracy. I don't feel that I have a right to add seconds to Cage's Music any more than I do to add beats to the Boccherini Cello Concerto.

diretrizes, diversas atitudes tomadas pela celista apontam o modo como ela se apropriou de algumas peças do compositor visando outros fins.

As performances de Moorman da peça *26'1.1499* se alteraram de forma considerável desde sua primeira execução em 1963. Piekut examina uma série de documentos históricos que apontam indícios do modo como ocorreram as transformações da relação da celista com a obra em anos posteriores. Moorman frequentemente adicionava pequenos recortes de textos na parte de trás de sua notação, recitando-os durante as performances. Entre os elementos textuais utilizados, destacam-se: as instruções impressas em italiano referente ao uso de absorventes da marca *Tampax*, o título de um anúncio de ‘calcinhas confortáveis’ abaixo de um rascunho escrito da letra de uma canção de ninar islandesa, um outro anúncio a respeito de controle de natalidade publicado pela organização sem fins lucrativos *Planned Parenthood*, uma impressão do título de um anúncio do filme *How to Murder Your Wife* de 1965 e um recorte de uma publicação de jornal sobre uma tentativa de estupro de uma estudante da Universidade de Illinois (PIEKUT, 2011, p.153-154). Haveria apenas uma referência direta a um texto de Cage representada por um cartão escrito e colado atrás da partitura dizendo: ‘Não existe silêncio. Sempre está acontecendo algo que faz um som’.

Frequentemente os temas encontrados nas colagens das partituras de Moorman faziam alusões a diversas questões sociais. Os assuntos variavam entre temas como menstruação, roupas íntimas, aborto, contracepção, assassinato e estupro, à temáticas mais amplas como moralidade, corrupção política e a luta de libertação negra. Moorman também passou a gravar alguns sons e utilizá-los durante as performances ocorridas entre os anos de 1964 e 1966. A lista inclui diversos sons característicos de paisagens sonoras distintas, como sons urbanos (motores do caminhão de lixo, buzinas, freios de carro e bipes de telefone), sons de animais (vespas, gatos no cio, sons de pássaros, de leões e de macacos) e sons de vozes de pessoas (soluços, risos, orgasmos e choro de bebê) (PIEKUT, 2011, p.154-155). De acordo com Piekut, a opção de Moorman em abordar as colagens e os sons como elementos centrais do processo criativo performático, entraria em uma divergência incisiva com as expectativas frequentemente esperadas por Cage:

Temas como saúde da mulher, misoginia, violência, eventos atuais e política dos EUA não eram característicos do gosto de Cage. O compositor geralmente preferia sons que fossem “naturais” ou articulados com uma noção de natureza como uma entidade sonora que poderia ser descoberta, em vez de criada, pela ação humana. Mesmo os sons da cidade, como o tráfego de automóveis, indicavam mais seu interesse por fenômenos auditivos caóticos do que pela história humana ou pela sociedade. A seleção de passagens recitadas por Moorman apresentou um texto sonoro muito

mais heterogêneo que explicitamente situou sua performance de 26'1.1499" dentro de sua própria história e da cultura dos EUA nas décadas de 1960 e 1970 (PIEKUT, 2011, p.153).⁷⁸

Durante as apresentações ocorridas no 2º festival de vanguarda no ano de 1964, Moorman elaborou uma performance da 26'1.1499" junto com Nam June Paik, denominada *The human cello* (Violoncelo Humano). Na performance Paik ajoelha seminua na frente de Moorman (imitando o corpo de um violoncelo), esticando uma corda nas costas com objetivo de oferecer um instrumento alternativo para Moorman tocar (figura 4). Paik segurava com sua mão esquerda um microfone de contato a fim de amplificar o som da corda esticada.

Piekut argumenta que a proposta central de Paik e Moorman na construção do Violoncelo Humano foi uma ampla problematização de algumas das normas estruturantes de performances padrões do repertório da música de concerto. De acordo com o autor, o foco na dimensão corporal como elemento central do trabalho performático visou uma crítica às relações binárias entre corpo *versus* instrumento, compositor *versus* intérprete, intérprete *versus* público, idéia *versus* resultado sonoro (PIEKUT, 2011, p.159). Tal problematização redundaria em um amplo aspecto teatral/performático presente em diferentes performances da celista a partir da sua relação com Paik.



Figura 4: Performance do *The human cello* ocorrida em 8 de setembro de 1965 no Hudson Hall. Imagem retirada de Piekut (2011, p.157).

⁷⁸ These themes of women's health, misogyny, violence, current events, and U.S. politics were not characteristic of Cage's taste. The composer generally preferred sounds that were "natural" or articulated "nature" as a sonic entity that could be uncovered, rather than created, by human activity. Even Cage's city sounds, such as automobile traffic, indicated rather his interest in chaotic auditory phenomena than in human history or society. Moorman's selection of recited passages presented a far more heterogeneous sonic text that explicitly situated her performance of 26' 1.1499" within her own history and that of U.S. culture in the 1960s and 1970s.

Piekut (2011, p.160) sugere que os diversos elementos teatrais desenvolvidos na parceria colaborativa Moorman-Paik, especialmente em relação à peça *25'1.1499*", se desviaram dos entendimentos encontrados nos textos de Cage e nas indicações presentes nas partituras: "é difícil imaginar como eles poderiam ter interpretado as notações para incluir essa ação" (PIEKUT, 2011, p.156)⁷⁹. O autor aponta que, embora Cage não tenha se oposto à teatralidade em si, aspecto que incorporou posteriormente em outras propostas, supõe-se que o compositor não teria aprovado a referência a assuntos sexuais típicos das performances de Moorman. Tal reprovação pode ser exemplificada no seguinte comentário do compositor: "Tenho certeza de que a performance [de Paik] com Charlotte Moorman da minha *26'1.1499*" para um instrumentista de cordas não é fiel à notação e que as liberdades tomadas são a favor de ações ao invés de eventos sonoros no tempo" (CAGE *apud* PIEKUT, 2011, p.163-164)⁸⁰

Se inicialmente *26'1.1499*" conduziria Moorman a abandonar determinados hábitos de treinamento convencional, contribuindo para uma nova relação com o instrumento, os diversos elementos introduzidos e elaborados no decorrer das performance entre os anos de 1963 e 1967 apontam indícios do modo como suas escolhas se desviaram das expectativas iniciais em relação à peça. Nesse sentido, ao concluir sua análise, Piekut apresenta uma reflexão esclarecedora das ações da celista:

Se a composição de Cage visava alterar nossa relação com os aspectos cotidianos comuns devolvendo-nos a um cotidiano intensificado e revigorado, então Moorman problematizou essa própria problematização ao utilizar a tecnologia de Cage para articular uma noção de cotidiano diferente daquela do compositor, redirecionando assim sua peça para um novo fim. O resultado foi uma "interpretação" da obra de Cage que estendeu as expectativas tradicionais desse termo, revelando até que ponto a autoria criativa foi distribuída na prática, mesmo que ainda fosse nominalmente retida pelo "compositor" no discurso da criatividade que operava neste mundo (PIEKUT, 2011, p.149).⁸¹

⁷⁹ it is difficult to imagine how they could have interpreted Cage's markings to include this action.

⁸⁰ I am sure that [Paik's] performance with Charlotte Moorman of my *26' 1.1499*" for a String Player is not faithful to the notation, that the liberties taken are in favor of actions rather than sound events in time. I am thinking of the point where Paik, stripped to the waist, imitates a cello, his back being bowed by Charlotte Moorman.

⁸¹ If Cage's composition aimed to alter our relationship with the ordinary by returning us to an intensified and invigorated daily life, then Moorman problematized this problematization itself by using Cage's technology to articulate a different notion of the everyday from that of the composer, thus redirecting his piece to a new end. The result was an "interpretation" of Cage's work that stretched traditional expectations of that term, revealing the extent to which creative authorship was distributed in practice, even if it was still nominally retained by the "composer" in the discourse of creativity that operated in this world.

Embora a análise de Piekut apresente elementos das performances de Moorman que podem induzir a uma visão da celista como ‘transgressora’, o autor evita tal conclusão ao analisar algumas ações mais convencionais assumidas por ela. Segundo Piekut (2011, p.168-169) ainda que procurasse se afastar frequentemente dos hábitos performáticos das salas de concerto convencionais, Moorman seguiria os modelos tradicionais da música, apresentando obras com compositores definidos, em estilo de recital, para públicos que escutavam silenciosamente. Especialmente nas suas primeiras preparações de peças experimentais, Moorman também pedia conselhos de Tudor e do próprio Cage para guiar suas performances, sendo que em várias apresentações, especialmente no ano de 1963, Cage realizou direções performáticas *in loco*. No entanto, a apropriação rígida de papel de intérprete no discurso de Moorman serviria também como uma estratégia para justificar judicialmente suas aparições nuas em performances ocasionais. O autor cita o caso de uma apresentação junto com Paik ocorrida em fevereiro de 1967 na cidade de Nova Iorque em que ambos aparecem nus e realizam uma peça denominada *Opera Sextronique*. A performance seria interrompida e Moorman posteriormente levada por policiais. Durante o tribunal, realizado pelo juiz Milton Shalleck, Moorman se esforçou para desviar sua responsabilidade pela nudez e mostrar que suas decisões performáticas foram ditadas pela partitura de Paik. Shalleck deliberou a responsabilidade da cellista prendendo-a durante algumas noites na cidade de Nova Iorque, ao mesmo tempo, as acusações contra Paik foram retiradas um dia depois da apresentação. Tal julgamento ilustraria a discrepância e as desigualdades na distribuição das responsabilidades dos processos jurídicos, musicais ou espetatoriais (PIEKUT, 2011, p.170).

Pensamos que as reflexões da análise de Piekut sobre Moorman nos apontam dados concretos, em relação às escolhas performáticas da celista, que sugerem questões distintas daquelas frequentemente encontradas nos textos sobre indeterminação. As reflexões do autor nos possibilitam compreender, em primeiro lugar, que a avaliação de condutas e ações performáticas vinculadas às obras indeterminadas não aponta para a ideia de liberdade/criatividade do performer nos modos como esta é comumente enunciada. Por outro lado, as noções de transgressão e negligência à obra, também seriam limitadas no entendimento das escolhas dos performers. Nas palavras do autor:

Em vez de ficar pensando em como a atuação de Moorman traiu os desejos de Cage, acho mais produtivo examinar as maneiras como Moorman usou o trabalho do compositor para moldar sua relação com seu treinamento e o mundo ao seu redor. Abordar a relação entre compositor e intérprete desta perspectiva ainda parece inesperado, uma estranha constatação quando

lembramos que a música experimental deveria “dar” mais criatividade ao intérprete (PIEKUT, 2011, p.171-172).⁸²

A análise de Piekut, embora focada em um caso específico, aponta de uma maneira bastante explícita o limiar do vínculo entre indeterminação e liberdade do intérprete. As escolhas e ações de Moorman referente à peça *26'1.1499* nos oferecem subsídios para encaminhar uma das questões centrais de nosso trabalho. Suas condutas sugerem quais escolhas performáticas seriam condizentes com a indeterminação cageana, e, conseqüentemente, qual seria o papel adequado do performer referente a tais propostas. Nesse sentido, a ideia de liberdade nesse contexto não implica numa problematização referente à função de intérprete, mas no restabelecimento de um âmbito de ações próprias ligadas a esse nome. Anunciar uma nova relação do intérprete com a obra não se trata, em primeiro lugar, de oferecer ao instrumentista mais decisões frente ao projeto composicional, mas sim de estabelecer de modo empírico, fundamentado em um enunciado de liberdade, um conjunto de comportamentos prováveis e atuações possíveis dentro de um campo determinado, embora flexível, de possibilidades performáticas.

4.3 Colaboração compositor/intérprete

4.3.1 Processos de interação

O termo *colaboração compositor/intérprete* foi formalmente utilizado com intuito de descrever e analisar processos de interação ocorridos entre performers e compositores no contexto da música de concerto europeia. Embora interações desse tipo não seja um fenômeno social recente nesse meio musical, sendo encontradas desde o século XIX, a colaboração como um objeto de estudo é inaugurada no debate acadêmico somente a partir das décadas de 1960 e 1970, por meio dos textos dos compositores Lukas Foss (1964) e Roger Smalley (1970). Tais autores se ocupam em descrever as interações nas propostas experimentais e vanguardistas, apontando para uma nova relação entre compositores e

⁸² Rather than fixating on how Moorman's performance betrayed Cage's wishes, I find it more productive to examine the ways in which Moorman used the composer's work to fashion her relationship to her training and the world around her. Approaching the relationship between composer and performer from the perspective of the latter still seems unexpected, an odd realization when we remember that experimental music is supposed to “give” more creativity to the performer.

intérpretes na música contemporânea do pós-guerra (FOSS, 1964, p.45; SMALLEY, 1970, p.73).

A temática sobre processos colaborativos, desta vez não associados exclusivamente aos fenômenos musicais, é retomada e desenvolvida durante as primeiras décadas do século XXI na Europa, Oceania e nos Estados Unidos, especialmente por autores(as) como John-Steiner (2000), Hayden & Windsor (2007), Fitch & Heyde (2007), Barrett (2014), Taylor (2017), Clarke & Doffman (2017) e Whittall (2017). Por meio dessas publicações, a colaboração vem se constituindo como um objeto de investigação sistemático tanto nos estudos da performance, quanto em outros domínios das artes. Tais trabalhos são frequentemente caracterizados por uma metodologia que propõe analisar e entender as interações sociais a partir de diferentes categorias colaborativas. Essa literatura terá impacto na disseminação do tema nas pesquisas sobre colaboração compositor/intérprete no campo das práticas interpretativas no Brasil, representadas especialmente por trabalhos de Catarina Domenici (2010, 2011, 2012a, 2012b, 2013), Sonia Ray (2016) e Luciane Cardassi (2016, 2019, 2020).

Os artigos de Foss (1964) e Smalley (1970) podem ser considerados as referências iniciais a respeito do assunto ao examinarem as interações entre compositores e intérpretes em fenômenos da música de concerto do pós-guerra. O trabalho de Foss (1963), intitulado *The Changing Composer-Performer Relationship: A monologue and a Dialogue*, caracteriza certas poéticas da década de 1950 como propostas que visavam “atrair o intérprete para mais perto do laboratório do compositor” (FOSS, 1963, p.45)⁸³. Entre os exemplos citados pelo autor, destacam-se o envolvimento do compositor John Cage com o pianista David Tudor, Pierre Boulez com a *Südwestfunk Orchestra*, Milton Babbitt com a soprano Bethany Beardslee, assim como o trabalho do próprio grupo de improvisação de Foss, o *Improvisation Chamber Ensemble*. Essas interações seriam marcadas por um movimento “diametralmente oposto” à denominada música eletrônica, buscando construir a performance de “dentro” da composição (FOSS, 1963, p.45). Foss enfatiza que tais empreendimentos colaborativos não implicariam no abandono da divisão de trabalho entre um agente responsável pelas demandas performáticas (intérprete) e outro encarregado de responsabilidades estéticas/formais (compositor). De acordo com o autor, os atributos técnicos distintos da composição e da performance seriam “grandes demais para serem sacrificados” (FOSS, 1963, p.46)⁸⁴.

⁸³ (...) the performer closer into the composer's laboratory (...).

⁸⁴ The procedural advantages are too great to be sacrificed.

Alguns anos depois do trabalho de Foss é publicado o texto de Smalley (1970) com título semelhante: *Some Aspects of The Changing Relationship Between Composer and Performer in Contemporary Music*. A investigação é próxima ao do primeiro autor ao buscar compreender de que modo se deram as relações entre compositores e intérpretes na música de concerto contemporânea. No entanto, o foco investigativo não seria as proximidades pessoais, mas o uso de determinadas formas de notações, entendidas como estratégias composicionais que possibilitariam a intervenção e a criatividade do performer (SMALLEY, 1970, p.81). Smalley articula um panorama da história da notação musical ocidental tendo em vista o grau crescente de controle do compositor sobre a performance por meio do texto. Para o autor, um dos ápices desse processo seriam as indicações de dinâmica, fraseado, articulação e andamento presentes nas partituras de compositores serialistas da primeira metade do século XX. Entre os exemplos citados, destacam-se as *Piano Variations* Op.27 (1936) de Anton Webern, as *Modes de valeurs et d'intensités* (1949-1950) de Olivier Messiaen, as *Structures I* para dois pianos (1952) de Pierre Boulez e as *Klavierstücke I-IV* (1952) de Karlheinz Stockhausen. Smalley sugere que devido ao minucioso nível de detalhamento dessas notações, seria demandado ao performer um compromisso cada vez maior com as intenções composicionais, resultando em pouco espaço de decisão em âmbito performático (SMALLEY, 1970, p.73-74). Em momento histórico posterior a tais tendências, haveria um movimento oposto caracterizado por oferecer ao intérprete maiores decisões no desfecho sonoro da obra (SMALLEY, 1970, p.78). Smalley cita como exemplo as peças 3º *Sonata para piano* (1955-1957) e as *Structures II* (1961) de Pierre Boulez, as *Caractères* (1961) de Henri Pousseur e a *Zyklus* (1959), *Refrain* (1959) e a *Klavierstück IX* (1952) de Karlheinz Stockhausen.

O intérprete de *Zyklus* pode começar de qualquer uma das 16 páginas da obra. A notação pode também ser virada de cabeça para baixo e reproduzida ao contrário, de modo que há na verdade 32 pontos de partida possíveis. Depois de decidir por onde começar, o intérprete deve tocar a partitura de maneira normal, terminando com o som que começou. A extensão precisa das liberdades disponíveis para o intérprete nas partituras que acabei de mencionar são frequentemente mal interpretadas e exageradas. Na maioria dos casos, a liberdade do performer deixa de existir muito antes do início da apresentação. Essas partituras são tão complexas que é necessário que o intérprete decida uma determinada ordem e distribuição de todos os elementos antes de iniciar o ensaio (SMALLEY, 1970, p.79).⁸⁵

⁸⁵ The performer of *Zyklus* can start at the beginning of any one of the work's sixteen pages. The score can also be turned upside down and played backwards, so that there are actually 32 possible starting points. After deciding where to begin the performer must play through the score in the normal way, ending with the sound he began with. The precise extent of the freedoms available to the performer in the scores I have just mentioned are frequently misunderstood and exaggerated. In most cases the freedom of the performer ceases to exist long

Nesse sentido, o autor sugere que a importância dessas propostas não residiria especialmente em uma mudança na relação compositor-intérprete, mas sim na invenção de novos processos formais. Uma vez que a complexidade das partituras exigiria organizações sistemáticas *a priori* no que se refere a ordem e distribuição dos elementos, haveria um limite claro a respeito da noção de “liberdade performática” (SMALLEY, 1970, p.79-80).

Assim como alguns textos representativos do debate acadêmico dos anos 1970 sobre a temática da indeterminação, Smalley aponta que certos formatos notacionais, mais especificamente as notações gráficas e/ou verbais associadas a autoria de compositores americanos, seriam instâncias mais propícias à intervenção do performer. Propondo um argumento próximo aos enunciados de Nyman e outros críticos do período referente à oposição entre experimentalismo estadunidense e vanguarda europeia, Smalley entende que propostas de John Cage permitiriam uma nova atuação performática:

Embora muitos novos efeitos tenham sido descoberto pelos próprios compositores, este é outro campo da composição em que o papel do intérprete tem se tornado cada vez mais importante. Em sua resposta às novas demandas de partituras verbais e gráficas, os intérpretes descobriram toda uma gama de novas técnicas instrumentais e com relação à performance *live electronics*, quase se poderia dizer que eles desenvolveram um meio totalmente novo para os compositores explorarem (SMALLEY, 1970, p.81)⁸⁶

A ideia de um processo de criação vinculado à figura do intérprete elaborada por Foss e Smalley se mantém como enunciado chave em textos sobre processos colaborativos publicados em décadas posteriores, podendo ser identificada em discursos recentes sobre o tema.

Arnold Whittall em seu texto *Composer-performer collaborations in the long twentieth-century* (2017) propõe um panorama de colaborações entre compositores e performers realizadas no decorrer do século XX. Seu argumento pode ser encarado como uma crítica às suposições encontradas no texto de Smalley. Por um lado, Whittall problematiza a ideia de subordinação do performer em notações serialistas, por outro, sugere que não haveria uma flexibilidade performática tão ampla em propostas experimentais

before the performance begins. These scores are so complex that it is necessary for the performer to decide on a particular ordering and distribution of all the elements before commencing rehearsal.

⁸⁶ Although many new effects have been found by composers themselves, this is another field of composition in which the role of the performer has become increasingly important. In their response to the new demands of verbal and graphic scores, performers have discovered a whole range of new instrumental techniques, and with regard to 'live electronic' performance one could almost say that they have developed a whole new medium for composers to explore.

estadunidenses. Segundo o autor, independente do formato notacional, a ética do intérprete em tais propostas dependeria de um comprometimento com o projeto composicional (WHITTALL, 2017, p.22-23). O autor sugere que, se pretendemos entender os limites de atuação do performer neste contexto, as interações diretas entre esses e os compositores seriam instâncias determinantes para localizá-los:

Obviamente, há uma diferença considerável entre a contribuição individual de músicos orquestrais em uma apresentação de *Jeux vénitiens* de Lutosławski (1960-61), que nunca conheceram o compositor e não esperam gastar muito tempo pensando no que fazer na performance além do que a partitura e o maestro os instruem a fazer, e o tipo de colaboração em que um intérprete pode ser consultado sobre todos os aspectos da obra, desde os estágios iniciais até sua conclusão, bem como o subsequentemente envolvido em performances reais (WHITTALL, 2017, p.22-23)⁸⁷.

No entanto, Whittall aponta a dificuldade de encontrar documentos históricos que provém algum tipo de influência do performer nas decisões composicionais. De acordo com o autor, continua sendo um desafio para os comentaristas encontrar maneiras convincentes de estabelecer como uma composição pode ser concretamente afetada pelo intérprete (WHITTALL, 2017, p.23).

O texto de Whittall apresenta uma síntese do funcionamento da ideia de colaboração em termos acadêmicos a partir da última década: o exame das escolhas dos performers dependeria de uma investigação empírica sistemática das interações ocorridas entre esses e os compositores. Desse modo, os autores buscam compreender de que maneira as interações são determinantes para a formação de uma certa obra; o foco estaria assim no desenvolvimento do processo iterativo.

Comparando os textos sobre processos colaborativos com aqueles associados à indeterminação abordado na seção anterior, podemos apontar semelhanças e diferenças. Se todos, via de regra, propõe investigar um processo de criação vinculado à figura do instrumentista, em termos metodológicos essa proposta é elaborada de modo distinto: enquanto grande parte do debate sobre indeterminação sugere uma investigação de formatos notacionais, a colaboração buscaria investigar de que modo as idiossincrasias dos instrumentistas foram, em hipótese, determinantes para a elaboração de objetos musicais.

⁸⁷ There is obviously a considerable difference between the individual input of orchestral players in a performance of Lutosławski's *Jeux vénitiens* (1960– 61), who have never met the composer and do not expect to spend much time working out what to do in performance beyond what the score and the conductor instruct them to do, and the kind of collaboration in which a performer might be consulted about all aspects of the work from the earliest stages to its completion, as well as subsequently involved in actual realizations.

Desse modo, autores vinculados ao estudo de processos colaborativos buscam encontrar documentos históricos que evidenciam interações in loco no desenvolvimento de peças da tradição da música de concerto europeia.

* * *

Recentemente diferentes noções de colaboração fundamentam pesquisas empíricas no campo das práticas interpretativas que promovem interações entre compositores e intérpretes, visando a produção de um novo objeto artístico (composição e/ou performance). Pesquisas como as de Domenici (2013), Hayden & Windsor (2007), Fitch & Heyde (2007) e Taylor (2017) buscam categorizar diferentes tipos de processos colaborativos. A emergência da colaboração como uma vertente de estudo advém de uma iniciativa de performers/pesquisadores no sentido de estabelecer uma base conceitual sólida para fundamentação de tais pesquisas. Grande parte das publicações decorrentes dessa aplicação do termo trata-se de estudos de casos amparados por uma metodologia autoetnográfica. Os casos buscam ressaltar as escolhas dos intérpretes na construção e no desenvolvimento de uma obra a fim de compreender seu processo criativo. De acordo com Ray (2016):

No século XXI, o performer toma a frente dessa colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de “x” compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música “contemporânea” do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante “experimentador” de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente numa autopromoção artística mas também no compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos (RAY, 2016, p.127).

Antes de abordarmos os estudos de casos colaborativos, foco da próxima seção do capítulo, pretendemos apontar algumas definições propostas na literatura que se relacionam com esses casos.

A temática sobre processos de colaboração vem sendo então compreendida como uma possível crítica à determinada normatividade musical. Domenici (2013, p.1) aponta que a análise de processos colaborativos demandaria uma reflexão profunda sobre a “ideologia da música de concerto ocidental, suas crenças de valores expressos nas relações de poder estabelecidas na divisão de trabalho entre quem cria/compõe e quem reproduz/toca”. Em outro comentário a autora supõe que a temática estaria em oposição à estrutura da “relação vertical compositor-obra-intérprete”, contribuindo para novas formas de pensar o fenômeno

musical e desestabilizando “o poder de conceitos, noções e crenças, enfim, de todo o aparato ideológico de uma teoria que acabou por calcificar a prática no século XX” (DOMENICI, 2012a, p.78). Tal aparato ideológico trata-se especificamente da denominada ética modernista de performance apresentada no capítulo 2. Taruskin (1995, p.55) entende tal termo como um estilo performático consolidado no período entre guerras pautado no conceito de *Texttreue*: uma ética formalista de performance musical com ênfase na compreensão e reprodução do texto. Nesse sentido, Domenici aponta para uma crítica de tal conceito, entendendo que processos de interação estaria em oposição a esse tipo de norma: “contribuindo para o que Taruskin chamou de “projeto pós-moderno para a música” ao dismantelar os deslocamentos transcendental e formalista efetuados nos séculos XIX e XX (...) que fundamentam a ‘ética modernista da performance musical’” (DOMENICI, 2012a, p.66-67).

Roe sugere que processos colaborativos convidariam músicos à atitudes e práticas ‘não hierárquicas’ apresentando desafios para compositores e intérpretes que operam tradicionalmente em domínios separados (2007, p.12-13). A ideia de não-hierarquia como suposta condição determinante para uma prática colaborativa é encontrada nas diversas categorizações presentes na literatura.

John-Steiner (2000) procura identificar as dinâmicas colaborativas em movimentos das artes visuais do século XX. O trabalho da autora estabelece uma categorização de modelos de colaboração e apresenta uma premissa posteriormente aceita nos estudos em performance: a concepção de que um processo colaborativo requer um objeto estético compartilhado entre os participantes (JOHN-STEINER, 2000, p.204; ROE, 2007, p.29; CARDASSI, 2019, p.4; HAYDEN & WINDSOR, 2007, p.38). A autora propõe quatro tipos de colaboração (JOHN-STEINER, 2000, p.197-203): 1) Colaboração distribuída: ocorre em ambientes casuais e contextos organizados em que participantes assumem papéis informais e voluntários e são ligados por interesses comuns; 2) Colaboração de complementaridade: caracterizada por uma divisão de trabalho entre os participantes, os membros costumam negociar seus objetivos e se esforçam por uma visão comum; 3) Colaboração familiar: os grupos costumam se comprometer por muito tempo e as funções e responsabilidades podem mudar durante a parceria e 4) Colaboração Integrativa: esse tipo requer um longo período de atividade, pois os participantes constroem um conjunto comum de crença e ideologias motivadas por transformar o conhecimento, formas de pensamentos e abordagens artísticas. Reconhecemos que John-Steiner exibe um panorama geral de colaborações considerando não apenas o âmbito musical, mas propondo uma síntese de um amplo quadro de processos colaborativos. Nesse sentido, a autora examina interações na pintura, no teatro, na música,

identificando suas diferenças e semelhanças. Destacamos também que o critério de categorização da teoria baseia-se no exame dos contextos em que cada tipo de colaboração ocorre. A partir desse foco investigativo, John-Steiner busca analisar o impacto da colaboração no desenvolvimento de novas competências e habilidades para os participantes envolvidos.

Em âmbito da performance musical é possível destacar algumas categorizações e propostas de definições. Domenici propõe três características gerais para colaboração:

Os performers têm poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor. 2) A relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho. 3) A oposição epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa (DOMENICI, 2013, p.10)

Se na perspectiva da autora é sugerido que a colaboração deva se basear na ideia de divisão de funções (oposição epistemológica), tal característica não seria consensual. A definição proposta por Hayden & Windsor (2007, p.33), ao contrário, sugere que a colaboração deva evitar tal oposição. Os autores definem três graus de vínculo entre compositores e performers, sendo a colaboração o terceiro deles. O primeiro trata do grau diretivo em que o processo interativo é limitado a pequenas questões pragmáticas de performance. Os autores exemplificam esse nível com um ensaio de orquestra em que o compositor interage brevemente com os intérpretes a fim de debater algumas questões interpretativas. Segundo os autores, “A hierarquia tradicional de compositor e intérprete (es) é mantida e o compositor busca determinar completamente a execução por meio da partitura” (HAYDEN & WINDSOR p.33)⁸⁸. O segundo grau é denominado interativo. Neste, é sugerido que os compositores se envolvam mais diretamente na negociação com os músicos. Tal processo possibilitaria maiores contribuições dos performers e alguns aspectos da obra não seriam determinados pela notação. Nessas experiências o performer sugere certas revisões da peça com contribuições técnicas. A fim de ilustrar o nível interativo, os autores citam a interação de um compositor com um solista em que o segundo sugeriria ao primeiro a mudança de alguns aspectos notacionais e interpretativos da proposta (HAYDEN & WINDSOR, 2007, p.34). O terceiro nível de vínculo é definido como colaborativo. Este nível deveria ser caracterizado pelo desenvolvimento de uma música realizada em grupo através de um processo de tomada de decisão coletiva que evitasse o uso de notações convencionais e que as decisões formais, estruturais e técnicas sejam resultantes de uma escolha entre todos

⁸⁸ The traditional hierarchy of composer and performer(s) is maintained and the composer aims to completely determine the performance through the score.

os participantes. Os autores ilustram tal nível com uma proposta de improvisação denominada *GRAFT* para clarone, percussão, sintetizador e dois computadores. Hayden & Windsor compreendem tal projeto como um modelo exemplar de processo colaborativo. Seus comentários a respeito da proposta acabam recorrendo a uma série de definições que obscurecem dados empíricos a respeito do processo de decisão dos sujeitos envolvidos:

Desenvolvemos nossa própria paleta única de sons e tipos de gestos. Todos dependem de todos para produzir som, resultando em uma situação verdadeiramente colaborativa. A natureza interconectada da eletrônica cria um resultado muito específico para o grupo. (...) Pouca ou nenhuma notação é usada e parece que os participantes colaboram de forma não hierárquica, o que, conforme explicado aqui pelo primeiro autor, está relacionado ao contexto técnico (...): havia uma (não) hierarquia interessante embutida na instrumentação onde todos os envolvidos dependiam de todos para produzir som (HAYDEN & WINDSOR, 2007, p.35).⁸⁹

O texto de Cardassi (2019), ao propor uma metodologia específica para as práticas colaborativas, argumenta a favor dessa mesma ausência de hierarquia. A autora sugere que quanto mais compartilhadas forem as decisões “mais os colaboradores se sentirão participando do processo, e representados na colaboração, enfatizando uma relação horizontal, sem hierarquias entre compositor e performer” (CARDASSI, 2019, p.4-5). Outros comentários encontrados na literatura enfatizam a mesma característica. De acordo com Domenici a prática colaborativa pertenceria a um campo “eminentemente social caracterizado por uma relação horizontal e recíproca entre compositor e performer (...)” (DOMENICI, 2013, p.11).

Uma última proposta de definição a respeito de colaboração é apresentada por Taylor (2017). O autor parte de pressupostos semelhantes àqueles apresentados por John-Steiner (2000) e Hayden & Windsor (2007), sugerindo que o termo seja usado apenas para experiências em que todos os participantes contribuam nas tomadas de decisões. É proposta uma diferença entre processos cooperativos/consultivos e processos colaborativos. Os primeiros seriam caracterizados apenas por breves contribuições ou sugestões para a obra, o segundo por relacionamentos em que todas as tomadas de decisões sejam compartilhadas (TAYLOR, 2017, p.6). Nesse sentido, Taylor propõe uma classificação de interações baseadas em dois critérios: hierarquia na tomada de decisão e separação de tarefas no desenvolvimento

⁸⁹ We have developed our own unique palette of sounds and gestural types. Everyone is dependent on everyone else to produce sound resulting in a truly collaborative situation. The interconnected nature of the electronics creates a result very specific to the group (...). Little or no notation is used and it appears that the participants collaborate in a non-hierarchical manner, which, as explained here by the first author, is related to the technical context (...): There was an interesting (non)-hierarchy built into the instrumentation where everyone involved was dependent on everyone else to produce sound.

do processo. O primeiro tipo é classificado como divisão hierárquica: as tarefas são divididas entre os participantes e há uma hierarquia da tomada final de decisão. O segundo tipo é denominado como cooperativo: as tarefas continuam sendo divididas, no entanto, as tomadas de decisões são compartilhadas. O terceiro tipo é chamado de consultivo: não haveria aqui uma divisão de tarefas explícita, porém há uma hierarquia na tomada final de decisão. Por fim, o que é denominado como processo colaborativo seria caracterizado por uma ausência de hierarquia na tomada de decisão e uma ausência de separação de tarefas entre os participantes: “Descobri que muitas das atividades descritas como colaborativas por escritores seriam mais bem descritas como exemplos de uma das outras formas de trabalhar em conjunto” (TAYLOR, 2017, p.8).⁹⁰ Taylor não aponta exemplos práticos relacionados a cada tipo de interação, desse modo, o texto também não exemplifica o que é denominado como ausência de hierarquia.

É possível localizar algumas características representativas da classificação de processos colaborativos: a) a colaboração como pretensa prática musical horizontal na qual todas as decisões sejam compartilhadas; b) a ideia de que um consenso estético entre os participantes funcione como norma e c) a premissa de que processos colaborativos se oporia a certa normatividade associada a práxis da música de concerto.

Referente a literatura abordada podemos apontar algumas lacunas e problemas. Em trabalhos como o de Hayden & Windsor (2007) a suposição de não-hierarquia é bastante limitada, uma vez que os autores associam diretamente tal pressuposto com a dimensão técnica da elaboração da peça, como o uso de *live electronics* ou a ausência de notação. Em outras definições, como aquelas encontradas nos trabalhos de Domenici (2013) e Cardassi (2019), essa premissa é associada às noções de horizontalidade e compartilhamento estético pouco problematizadas. A ausência de uma crítica mais sistemática referente ao assunto aponta que as definições sobre processos colaborativos têm sido entendidas como modelos de interações desprovidos de relações de poder entre os participantes. Como tratam-se de definições que visam fundamentar futuros trabalhos colaborativos, alguns questionamentos podem ser propostos para nossa reflexão: quais são os limites a respeito das noções de horizontalidade e reciprocidade em termos de interações criativas? Quais seriam as implicações do uso dessas definições em dimensão prática? De que modo um suposto consenso estético entre os participantes pode implicar em invariância de certas condutas

⁹⁰ I have found that many of the activities described as collaborative by writers would be better described as examples of one of the other forms of working together.

éticas/musicais? Por que a temática sobre colaboração é encarada como oposição à norma da música de concerto se assume frequentemente a divisão de funções entre compositor e intérprete como diretriz normativa? Quais são, enfim, as relações de poder implicadas nessa diferença de papéis? A partir desses questionamentos pretendemos aprofundar o problema da relação entre enunciado e práxis nos processos colaborativos na próxima seção.

4.3.2 Relatos de casos colaborativos na pesquisa em performance musical no Brasil

Especialmente no contexto da pesquisa em performance musical no Brasil, as proposições sobre colaboração podem ser observadas em diversos artigos, dissertações e teses. O uso do termo em contexto acadêmico brasileiro se desenvolveu, a primeiro momento, motivado por demandas específicas: a) descrição e análise de resultados empíricos de projetos de pesquisa; b) encomendas de obras de intérpretes a compositores e a c) busca dos performers por uma expansão técnica/idiomática de seu instrumento incentivada por certas estéticas composicionais. Desde então, a colaboração se expandiu como uma vertente de estudo no campo das práticas interpretativas, representada por pesquisas de mestrado e doutorado, que buscam elaborar e analisar composições e performances geradas por meio dos vínculos diretos entre compositores(as) e intérpretes. Grande parte das publicações caracterizam-se por estudos de casos que descrevem e analisam processos interativos desenvolvidos entre o intérprete (frequentemente o autor principal do texto) e o compositor. Entre algumas dessas pesquisas, podemos mencionar: Moraes (2013), Giovannini (2013), Ramos (2013), Silva (2015, 2019) e Lobo (2016). Alguns artigos publicados em anais de congressos e periódicos também se destacam: Rosa & Toffolo (2010), Domenici (2010), Ishisaki & Machado (2013), Vieira (2016), Vieira & Peruzzolo-Vieira (2020), Oliveira & Silva (2020) e Gomes & Winter (2020). Dos assuntos frequentemente debatidos sobressaem as discussões sobre idiomatismo do instrumento, desenvolvimento de técnicas estendidas, uso de notações gráficas, utilização de ferramentas tecnológicas como *live electronics*, interseção com outras áreas na elaboração do objeto artístico (como a dança e a pintura) e o uso de instalações.

O que raramente é exposto e examinado nesses relatos são as diferenças de condutas e ações particulares assumidas pelos participantes envolvidos. Embora alguns autores reconheçam que tais condutas foram orientadas por uma divisão de trabalho, o possível impacto dessa divisão nas posições de poder é frequentemente ofuscado pelos pressupostos de compartilhamento estético, reciprocidade e horizontalidade que norteiam grande parte das

definições sobre colaboração. Nesta seção propomos então localizar algumas orientações éticas/musicais resultantes dos relatos de casos colaborativos, tomando como objeto de análise as publicações vinculadas ao âmbito da pesquisa brasileira em performance musical. Pensamos que um exame de tal literatura através desse foco nos oferece subsídios para compreender como o uso das noções de colaboração serviu como mecanismo desencadeador de uma série de diretrizes musicais que tendem a apoiar certos tipos de ações e comportamentos invariantes por parte dos indivíduos envolvidos. Devido ao fato da maior parte dos trabalhos ser de autoria de intérpretes, é comum que esses enunciados sejam marcados por uma visão reivindicadora do seu papel criativo. Desse modo, como poderá ser observado no decorrer da análise dessa seção, uma parte expressiva dos relatos se ocupam mais frequentemente em uma reflexão acerca de quais foram as escolhas do instrumentista nos processos colaborativos, ocasionalmente posicionando em plano secundário as ações do compositor. Todavia, tal foco não nos impossibilita compreender as atuações de ambos nos processos específicos relatados, uma vez que os dados ainda sugerem indiretamente para comportamentos específicos, e comumente distintos, assumidos pelos papéis.

Devido ao grande número de publicações dessa natureza produzidas no campo das práticas interpretativas desde o final da década de 1990, não pretendemos mencionar todas as pesquisas relacionadas ao assunto, mas apontar aquelas mais representativas para os nossos propósitos. Embora cada relato de caso possua suas idiossincrasias, algumas características similares nos permitirão agrupá-los em duas categorias amplas denominadas colaboração idiomática e colaboração dinâmica, o segundo termo apropriado do trabalho de Fitch & Heyde (2007). Tais categorias não devem ser entendidas como orientações propositivas que visam fundamentar futuros processos colaborativos. A proposta de nossa categorização visa, de modo menos pretensioso, lançar uma hipótese a respeito do entendimento e funcionamento do termo em âmbito prático (ligado à noção de invariância) nos últimos vinte anos no contexto acadêmico brasileiro.

O primeiro artigo trata da colaboração desenvolvida na peça *Lucipherez* (1994) do compositor Eduardo Bértola com o contrabaixista Fausto Borém (BORÉM, 1998). Antes de Bértola apresentar uma primeira versão da obra, Borém expôs a ele um quadro de informações referente a alguns aspectos técnicos do contrabaixo. Entre as informações, destacam-se “graus de dificuldade relativos a dedilhados, mudanças de posição e saltos, cordas duplas, cruzamentos de cordas, harmônicos naturais simples e duplos e timbres diversos como pizzicato, trêmolo e ponticello nos vários registros do instrumento” (BORÉM, 1998, p.2). Tais diretrizes resultaram em uma primeira versão da partitura entregue ao

instrumentista algumas semanas depois. Em um outro encontro, Bértola solicitou a Borém que experimentasse as ideias composicionais anotadas e propusesse sugestões para uma segunda versão da obra. Neste momento foram ajustados os problemas relativos às dificuldades de performance encontradas na primeira versão, como: “resistência física em longos trechos com tremolos ou cujo tempo era insuficiente para a mudança arco/pizz ou pizz/arco ou, ainda, trechos com saltos de difícil afinação ou articulação” (BORÉM, 1998, p.13). No desenvolvimento de sua análise Borém aponta que os próximos encontros entre ele e Bértola ocorreram de maneira semelhante; ele testava as ideias do compositor ao instrumento, sugeria algumas alterações e as melhores formas de anotá-las: “A audição durante o processo de composição foi importante para que o compositor tivesse elementos e tempo para resolver algumas dúvidas composicionais” (BORÉM, 1998, p.5). Segundo Borém, devido aos apontamentos oferecidos por ele, a última versão da peça apresentou mais ‘refinamento e clareza’ da escrita, redundando numa notação musical mais próxima das intenções composicionais. O artigo também revela que algumas diretrizes interpretativas não indicadas explicitamente na partitura eram sugeridas pelo compositor no decorrer dos ensaios: “Bértola me orientava na sua interpretação, sugerindo a voz da clarineta no registro médio agudo no contrabaixo em colcheias ligadas ou um som “sintetizado” nas colcheias em tremolos (...)” (BORÉM, 1998, p.8). Por meio das interações entre ambos, Borém sugere que o desenvolvimento da linguagem composicional de Bértola seria influenciado por uma maior compreensão das particularidades técnicas e idiomáticas do contrabaixo apresentadas por ele (BORÉM, 1998, p.18).

Um processo colaborativo com propósitos semelhantes é exposto em outro artigo do autor (BORÉM, 2000). Desta vez, trata-se de um pedido dele ao compositor norte-americano Lewis Nielson para que compusesse uma obra que seria estreada no 1º Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical (SNPPM). O pedido resultou na composição da peça *Duo Concertant: Danger man* (2000) estreada no dia 13 de abril de 2000 na Universidade Federal de Minas Gerais e executada por Borém ao contrabaixo, Fernando Rocha na bateria sob regência do próprio Nielson. Antes da performance, houve diversos encontros entre os músicos nos quais se desenvolveu o processo colaborativo. De acordo com Borém, as contribuições dos performers alteraram aspectos sonoros referentes a articulação e timbre de trechos da peça:

No c.65 inicia-se uma passagem marcada *espressivo*, onde o contrabaixo percorre os registros médio, agudo e agudíssimo, terminando no Dó em harmônico natural. Para os instrumentistas que dispõem de um instrumento

cujo espelho inclui aquela nota, sugeri que a mesma fosse tocada como nota presa, permitindo ser alcançada com um pequeno *portamento* e tocada com *vibrato*, tornando o trecho menos frio, com um timbre mais caloroso (BORÉM, 2000, p.101).

Ao citar uma outra passagem da composição caracterizada pelo uso de sons harmônicos, Borém aponta algumas sugestões oferecidas por ele ao compositor que propiciariam uma execução mais confortável ao contrabaixo, evitando mudanças bruscas de posição no instrumento que poderiam prejudicar a fluência da performance. De acordo com o autor, tais mudanças perturbariam a fluência das duas vozes que progridem da região aguda à região acutíssima: “Para evitar esse problema e tornar a passagem mais confortável para o contrabaixista, Nielson também aceitou a sugestão de mudar alguns harmônicos naturais (...)” (BORÉM, 2000, p.101).

As ações dos performers envolvidos na elaboração da peça *Danger man* são próximas daquelas já verificadas na colaboração de *Lucipherez*: os instrumentistas executam a partitura em ensaios com o compositor a fim de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita (BORÉM, 2000, p.100). Sua atuação nesses casos se restringiria a experimentar as ideias composicionais e propor alguns ajustes técnicos e mudanças sutis na partitura. No âmbito de uma diretriz musical podemos observar um domínio de atuação explicitamente distinto entre compositor e intérprete: o segundo seria responsável por compartilhar com o primeiro certas técnicas instrumentais a fim de garantir resultados mais compatíveis com as intenções composicionais.

A tendência de abordar processos colaborativos conforme tal diretriz pode ser encontrada nas primeiras publicações da pianista e pesquisadora Catarina Domenici a respeito do tema (DOMENICI, 2010, 2011). Em um dos artigos, Domenici analisa o processo de colaboração realizado entre ela e o compositor Felipe Ribeiro no desenvolvimento da peça “...*Meu sonho conduz minha inatenção...*” (DOMENICI, 2010). A autora descreve a peça como um estudo que explora dinâmicas e possibilidades de ressonância ao piano através da utilização dos três pedais do instrumento e algumas técnicas de execução, como o toque das teclas sem a produção de sons do martelo batendo nas cordas (DOMENICI, 2010, p.1144 e p.1147). No início da análise, Domenici relata sua dificuldade na realização de alguns elementos da primeira versão da partitura. A pianista observa que a notação dos elementos silenciosos estavam alinhados verticalmente aos ataques “(...) sugerindo uma simultaneidade de eventos que não apenas dificulta desnecessariamente a performance como também perturba a atmosfera da peça, a qual é para ser tocada nos limites mínimos das dinâmicas” (DOMENICI, 2010, p.1144). Domenici sugeriu então que os eventos silenciosos fossem

anotados em formas de apojeturas, pois esse tipo de notação permitiria uma maior clareza da ideia sonora esperada pelo compositor.

A autora também aponta um outro problema encontrado na peça de Ribeiro: a notação da pedalização. As trocas de pedal estavam sempre marcadas antes dos ataques, sugerindo uma quebra do contínuo sonoro que causava “um efeito oposto ao desejado pelo compositor” (DOMENICI, 2010, p.1145). Em momentos específicos da notação, a autora sugeriu alterações de pedalização a fim de atingir um melhor efeito de sonoridade.

Uma passagem particularmente problemática compreende a utilização dos pedais nos compassos 28-29 do manuscrito, onde o intérprete teria que manter a sonoridade do compasso 28 com o pedal direito (de sustentação) enquanto que o pedal do meio (sostenuto) seria acionado com o primeiro ataque do compasso 29 (...). Expliquei para Felipe que a manutenção do pedal anularia o efeito pretendido do pedal tonal e sugeri a utilização do pedal de mão seguido pelo acionamento do pedal sostenuto. (DOMENICI, 2010, p.1145).

Assim como a alteração de apojeturas na partitura, Domenici enfatiza que as sugestões em relação ao uso dos pedais teriam a finalidade de chegar mais próximo da ideia musical já informada pelo compositor, “apontando possibilidades de realização sonora pertinentes à sua intenção composicional” (DOMENICI, 2010, p.1146).

De modo semelhante aos trabalhos de Borém, o relato de Domenici sugere que a pianista compartilharia com o compositor algumas informações técnicas do instrumento e sugeriria a ele melhores formas de anotar as ideias composicionais. Embora a autora proponha também que o performer possa assumir algumas escolhas divergentes à expectativa composicional, neste artigo nenhum exemplo relatado ilustra explicitamente tal premissa, uma vez que via de regra as soluções da pianista não representam qualquer desvio significativo da proposta original.

Em outro artigo, Domenici (2011) descreve uma colaboração ocorrida junto ao compositor italiano Paolo Cavallone no ano de 2008. Desta vez trata-se de um convite do compositor à pianista para gravar sua sonata intitulada *Confini*. Na descrição da colaboração, Domenici sugere que seu contato direto com o compositor teria o objetivo de ajudá-la a compreender os efeitos sonoros desejados por ele: “Meu objetivo em trabalhar junto ao compositor foi me familiarizar com seu estilo na tentativa de capturar o espaço entre as notas de acordo com sua concepção de como as nuances deveriam ser realizadas” (DOMENICI, 2011, p.2)⁹¹. A autora relata que diversas intenções musicais esperadas por Cavallone não

⁹¹ My goal in working close to the composer was to familiarize myself with his style in an attempt to capture the space between the notes according to the composer’s conception of how the nuances should be realized (...).

estavam explícitas na notação da peça, como seria o caso do andamento, pedalização, articulação, rubato, fraseado, assim como efeitos vocais e percussivos não convencionais. De acordo com a autora, alguns dessas intenções careciam de instruções mais detalhadas na partitura como o “bater na boca aberta”, “bater na madeira com a mão” e “bater na madeira com o dedo” (DOMENICI, 2011, p.3)⁹². Desse modo, o processo de interação direto entre ambos auxiliaria a pianista a compreender tais intenções. Em relação ao caráter da peça, Domenici descreve que o compositor esperava uma interpretação em ‘estilo flamenco’. Devido à não familiaridade com tal estilo, houve uma certa dificuldade na execução de alguns trechos específicos: “A figura rítmica atribuída aos pés nos compassos 166-167 é muito difícil de ser tecnicamente bem executada e no caráter certo sem qualquer experiência prévia com dança flamenca” (DOMENICI, 2011, p.4)⁹³. Domenici cita diversos outros dados interpretativos que foram esclarecidos por Cavallone durante o desenvolvimento do processo colaborativo. As informações do relato apontam que grande parte dos encontros ocorreram com o compositor explicando suas expectativas em relação ao resultado sonoro. Segundo a autora, a dificuldade de execução de alguns trechos da peça foi consequência de certos aspectos gestuais característicos. Como Cavallone também era pianista, Domenici aponta que a peça seria pensada de acordo com sua ‘fiscalidade’:

A complexidade estilística da peça apresenta um desafio para o performer. Cavallone fez alusão a vários compositores e estilos ocidentais na peça como um gesto intencional que incita um diálogo com sua própria tradição musical. No entanto, esse diálogo é mediado pela experiência do compositor como intérprete e, nesse sentido, pode-se dizer que *Confini* está profundamente alicerçado na própria fiscalidade do compositor (DOMENICI, 2011, p.12).⁹⁴

Na conclusão do relato a autora indica a conduta que assumiu no desenvolvimento do processo colaborativo: um esforço por renunciar temporariamente à sua fiscalidade na performance a fim de emular a “fiscalidade do compositor” (DOMENICI, 2011, p.13). Embora tal comentário sugira que a pianista tenha encarado a ideia de ‘renúncia física’ como

⁹² (...) such as “hit the open mouth”, “hit the wood with hand”, and “hit the wood with finger”.

⁹³ The rhythm figuration assigned to the feet in measures 166-167 (fig. 3) is very difficult to be technically well executed and in the right character without any prior experience with flamenco dancing.

⁹⁴ The stylistic complexity of the piece presents a challenge to the performer. Cavallone acknowledged the allusion to several Western composers and styles in the piece as an intentional gesture that incites a dialogue with his own musical tradition. However, that dialogue is mediated by the composer’s experience as a performer, and, in this sense, one can say that *Confini* is deeply grounded on the composer’s own physicality.

algo provisoriamente positivo, tal conduta se aproxima de forma explícita a uma ética pautada na rejeição (mesmo que temporária) do performer como sujeito ativo no processo, apontando semelhanças com o conceito de interpretação analisado por Dreyfus (2020). Condutas similares podem ser encontradas não apenas nesse caso específico de colaboração mas também, em âmbito mais geral, na enfática busca das ideias composicionais como ética norteadora para ação dos performers nos relatos de casos anteriormente analisados.

Domenici e Borém concluem suas reflexões apontando que as interações entre compositores e intérpretes resultariam em mudanças significativas no texto musical da peça, em contribuições relevantes desses ao autor e no estabelecimento de um papel central do instrumentista na elaboração ou execução dessas propostas. No entanto, via de regra, as sutis alterações propostas pelos performers na notação da peça não implicam uma mudança significativa em termos estéticos, formais ou mesmo modificações consideráveis de elementos gerais da proposta. O que notamos nos relatos de caso ilustrados acima é que a distinção de papéis entre compositor e performer redundaria numa patente diferença funcional entre os participantes marcada por padrões de comportamentos e ações específicas e invariantes. O performer assumiria o papel de ajudante no processo, auxiliando os compositores, que nem sempre teriam familiaridade com o instrumento ao qual escreve, a compreender determinadas técnicas instrumentais e expressar de forma mais adequada suas ideias no texto musical.

As regras musicais emergentes no desenvolvimento das experiências analisadas nos fornecem subsídios para entendê-las a partir da noção de colaboração idiomática. Associada a tal noção haveria uma explícita conduta de natureza ética, que resultaria em atuações invariantes por parte dos participantes, na medida em que o performer se responsabilizaria pelas questões técnicas, gestuais e idiomáticas da peça, sugerindo ao compositor meios adequados para a realização de suas intenções musicais. Sua função mediadora consistiria em sugerir “maneiras mais apropriadas de utilizar os recursos do instrumento” (DOMENICI, 2010, p.1146). A justificativa central seria “uma melhoria do resultado final do processo de composição, (...) diminuindo as disparidades entre o quê se compõe e o quê se ouve (...)” (BORÉM, 1998, p.19).

Esse tipo de diretriz colaborativa pode ser encontrada em diversos outros trabalhos publicados posteriormente, como é o caso de Moraes (2013), Lobo (2016), Vieira (2016) e Souza & Winter (2020). Não pretendemos realizar uma análise minuciosa de tais trabalhos, uma vez que apresentam muitas similaridades, em termos da caracterização dos

comportamentos por parte dos participantes, com as informações encontradas nos textos anteriores:

O contato direto do compositor com o intérprete, durante a composição de novas obras, fornece àquele a oportunidade de verificar as possibilidades técnicas a serem utilizadas em sua peça. Já o intérprete tem a possibilidade de compreender a linguagem composicional do autor da obra e discutir aspectos do entendimento musical relacionado à peça (LÔBO, 2016, p.17).

De fato, o contato com o compositor nos proporcionou uma versão da obra que se aproxima da ideia que o mesmo imaginou sobre como essa poderia soar se tocada no violão, ou seja, o conhecimento de elementos próprios do universo do intérprete é de fundamental importância para que se obtenha o idiomatismo na escrita para violão (...) (SOUZA & WINTER, 2020, p.26)

Ainda que cada experiência relatada possua suas particularidades, a ideia de colaboração idiomática pode ser entendida como uma diretriz que direciona grande parte dos trabalhos sobre colaboração no meio da pesquisa em música no Brasil. Iniciadas nos anos 90 a partir dos trabalhos de Borém, as normas observadas nestes relatos se mantêm presentes em diversas pesquisas publicadas posteriormente.

Embora possamos considerar o tipo de padrão colaborativo relatado acima como dominante nos relatos de caso no contexto acadêmico brasileiro, a abordagem vem sendo problematizada por alguns autores devido às contradições entre determinadas ações realizadas pelos colaboradores e a premissa de horizontalidade encontrada nos enunciados. Uma das críticas a respeito de processos colaborativos é elaborada por Cardassi (2016) e fundamentada no trabalho de Fitch & Heyde (2007). De acordo com os estes autores: “colaboração é frequentemente uma questão de o intérprete oferecer ao compositor acesso à sua ‘caixa de truques’ ou de o compositor apresentar esboços de partituras que seriam experimentados, adotados, descartados ou refinados” (FITCH & HEYDE, 2007, p.73)⁹⁵. O problema é que essas abordagens frequentemente reforçam as fronteiras inerentes aos respectivos papéis. Denunciando essa norma, Cardassi e Fitch & Heyde argumentam a favor de uma noção de colaboração dinâmica que buscaria “tensionar as linhas tradicionalmente claras entre compositores e performers” (FITCH & HEYDE, 2007, p.93 *apud* CARDASSI, 2016, p.80)⁹⁶. Ao apontar experiências colaborativas que supostamente não condizem com uma interação baseada na divisão de trabalho típica dos modelos colaborativos anteriores,

⁹⁵ Collaboration is frequently a matter of the performer giving the composer access to his ‘box of tricks’, or of the composer presenting notated sketches to be tried out, adopted, discarded, or refined.

⁹⁶ (...) blurring of traditionally clear lines of demarcation between performer and composer.

surge uma hipótese focada na ideia de dissolução de papéis funcionais entre performer e compositor.

No texto *Time and Place within a performer-composer collaboration*, Cardassi (2016) descreve uma colaboração ocorrida entre ela e o compositor canadense John Celona na elaboração da peça *Meu rosto mudou* (2010) para piano e projeção em tela com áudio. A colaboração iniciou com uma série de vídeos selecionados pelo compositor e compartilhados com a pianista, que foram utilizados como mecanismo disparador para o processo como um todo. Os vídeos mostram cenas de ambientes e lugares nos quais ocorreram outras colaborações entre Cardassi e Celona em anos anteriores. De acordo com a autora a seleção de tal material foi importante para “evocar a intensidade e produtividade de nossa breve residência: as vistas das montanhas, o cheiro das árvores, nosso estúdio na floresta - todos os elementos filmados do nosso encontro anterior” (CARDASSI, 2016, p.87)⁹⁷. A partir dessa seleção, os autores buscaram elaborar a peça explorando relações entre os elementos visuais das cenas e os elementos sonoros decididos no decorrer dos encontros. A gravação da proposta pode ser encontrada em um vídeo publicado na página do Youtube da pianista⁹⁸. No decorrer dos dezoito minutos de duração da peça notamos uma sobreposição de elementos sonoros (sons do piano tocados por Cardassi, sons da natureza e o áudio da leitura de um texto escrito pelo compositor e lido pela pianista) com uma série de cenas quase estáticas, que variam entre imagens de árvores, montanhas e vídeos da mão e do rosto de Cardassi. Devido a tal sobreposição de planos, a autora define a peça como um “Cronotopo Multimídia” (CARDASSI, 2016, p.88-89)⁹⁹. Grande parte da análise da peça feita no artigo da autora diz respeito a uma descrição das impressões e sensações da pianista sobre a colaboração com o compositor. Momentos específicos do texto nos sugerem de modo amplo algumas das diretrizes que orientaram as ações dos músicos durante os dias de gravação da peça. Cardassi descreve que ela deveria tocar notas específicas ao piano quando ouvisse determinadas palavras e assistisse a certas imagens que passavam no vídeo (CARDASSI, 2016, p.91). Desse modo, haveria como regra geral da proposta um tipo de sincronização entre elementos

⁹⁷ The physical invocation of place was essential to evoke the intensity and productivity of our brief residency: the views of the mountains, the smell of the trees, our studio in the forest – all elements of our previous encounter when we shot the footage.

⁹⁸ Link do Youtube da peça *Meu rosto mudou*: <https://www.youtube.com/watch?v=xPUOZifs1wE>. Acesso em: 23 de Fev. de 2022.

⁹⁹ (...) multimedia chronotope.

sonoros e visuais. Cardassi ilustra tal ideia apresentando um trecho da partitura de *Meu Rosto Mudou* (Figura 5).



Figura 5: Trecho da partitura do compositor John Celona retirado do texto de Cardassi (2016, p.92).

A notação apresenta alguns compassos do sétimo movimento da peça. Trata-se de uma peça denominada *Wild Horses* escrita por Celona antes do desenvolvimento da colaboração e utilizada como citação na elaboração da proposta. Na imagem são apresentadas acima do pentagrama algumas palavras retiradas de um texto também escrito por Celona. Segundo a ideia de sincronização apresentada por Cardassi, ela deveria tocar os grupos de notas específicas quando ouvisse as palavras no áudio gravado. A análise sugere que a decisão em relação à sobreposição de elementos visuais e sonoros enquanto premissa geral da proposta estaria associada à estética do compositor: “Os múltiplos aspectos em *Meu rosto* que mudaram refletem a multiplicidade de elementos presentes no lugar e no tempo, e também refletem a estética de Celona em termos de composição sonora e visual” (CARDASSI, 2016, p.95).¹⁰⁰

A fim de contextualizar em âmbito teórico sua colaboração, Cardassi aponta que a interação com o compositor John Celona representaria a ideia de colaboração dinâmica conforme apontada por Fitch & Heyde (2007). A experiência relaciona-se com essa abordagem devido a exploração de novos domínios do intérprete que não são de sua formação (CARDASSI, 2016, p.97). Observamos nos dados encontrados na análise que grande parte das ações da pianista apresentavam uma ligação direta ou indireta com a estética do compositor. Os dados também apontam que diversos elementos materiais foram selecionados anteriormente por ele e entregues à Cardassi no início ou decorrer do processo.

¹⁰⁰ The multiple aspects in *Meu rosto mudou* reflect the multitude of elements present in place and time, and also reflect Celona’s aesthetics in terms of aural and visual composition.

Um outro caso que pode ser entendido a partir da ideia de colaboração dinâmica diz respeito a uma interação entre as pianistas Catarina Domenici, Joana Holanda, Lúcia Cervini e o compositor Jonatas Manzoli, analisada em artigo de Domenici (2012b). A proposta de colaboração foi denominada *Intervenções* e teve como objetivo final a produção de uma performance incluindo piano e *live electronics*. A interação foi motivada por uma troca de e-mails entre os participantes onde o compositor apresentou às pianistas seu conceito de Intervenção:

Em setembro daquele ano, Manzoli enviou por e-mail a primeira proposta para o trabalho, centrada no conceito de intervenção transportado “para a relação compositor-intérprete na concretude da performance musical” (...). De acordo com esse conceito “o compositor passa a ser um proponente de encontros, de lugares imaginários nos quais o intérprete passa a intervir e produzir cenas sonoras e outros elementos visuais e gestuais, de forma a modificar o significado musical e a expectativa do ouvinte e a do próprio compositor (...)” (DOMENICI, 2012b, p.176).

Sendo as bases conceituais do projeto lançadas por Manzoli, ele também propôs uma primeira sugestão de organização formal da performance enviada para as pianistas¹⁰¹. Tal modelo sugeriu que *Intervenções* tivesse uma alternância entre peças para piano solo (ainda não decididas) e sessões de improvisações coletivas realizadas por todos os participantes. Segundo Domenici (2012b, p.176), o compositor sugeriu que as pianistas trabalhassem intervenções livres usando peças ou trechos de peças pré-elaboradas. Domenici decidiu utilizar trechos das *Sonatas e Interlúdios* de John Cage para piano preparado, enquanto Holanda e Cervini optaram por tocar composições de Henry Cowell e George Crumb. As pianistas também decidiram que nas improvisações coletivas fossem usadas sonoridades específicas que lembrariam as peças de Cowell e Crumb. A autora relata que haveria uma preocupação de sua parte quanto à organização do espetáculo, argumentando que: “o material deveria levar em consideração o que gostaríamos de criar em termos de tensões, contrastes, texturas etc” (DOMENICI, 2012b, p.177). Nesse sentido foi decidido pelas instrumentistas que em um espaço específico do esqueleto formal apresentado pelo compositor (denominado ‘Intervenção V’) deveria haver uma espécie de clímax das intervenções, “onde as pianistas iriam intervir na execução uma das outras dos trechos da peça de Cage” (DOMENICI, 2012b, p.177).

Um outro ponto mencionado no artigo diz respeito ao uso do *Wiimote*, um dispositivo de controle de sons previamente escolhidos pelo compositor que “codifica o movimento

¹⁰¹ Ver: Domenici (2012b, p.178)

tridimensional do controle em sequências numéricas que são enviadas pelo computador e mapeadas para controlar diferentes parâmetros de *patches* (...)” (DOMENICI, 2012b, p.177). Domenici relata que houve diversas tentativas frustradas de compreender o funcionamento do mecanismo, já que haveria uma defasagem entre seus gestos e os sons emitidos pela interface. Segundo a autora, o problema estava na lógica dos *patches* do dispositivo construída a partir da “corporeidade do compositor” (DOMENICI, 2012b, p.178). Devido a discrepância entre a intenção da pianista e o som resultante, ocorreu um desinteresse de continuar improvisando com a interface: “A sensação de um instrumento que ‘não corresponde’ (ou corresponde) às intenções expressivas me desestimulou a continuar tocando, ao quebrar o contínuo entre a intenção e o resultado sonoro” (DOMENICI, 2012b, p.181).

Pensamos que alguns dos dados encontrados no relato da experiência *Intervenções* sugerem um relativo afastamento das regras presentes em outros processos colaborativos. Os trabalhos anteriores apontam que o performer frequentemente assumiria a responsabilidade por questões técnicas e idiomáticas na elaboração da peça e o compositor seria responsável por questões estéticas e formais. É possível notar que *Intervenções* não teve o propósito de elaborar uma nova peça como sugerido nos relatos anteriormente analisados; o objetivo central foi organizar uma performance a partir de intenções artísticas compartilhadas entre os participantes. No entanto, algumas diretrizes intrínsecas a essa proposta chamam atenção, se a observarmos do ponto de vista da invariância morfológica. Manzolli é retratado na narrativa da autora como o agente que proporcionou a interação entre as pianistas, oferecendo “um espaço que necessitava ser preenchido pelos agentes performáticos” (DOMENICI, 2012b, p.179). O compositor é assim entendido como um ‘idealizador’ - responsável por lançar as bases conceituais e sonoras, atuando como agente decisório da forma geral da performance. Já as pianistas operariam em um nível distinto, escolhendo as peças e as sonoridades das improvisações.

Um grupo de trabalhos atualmente representativo da noção de colaboração dinâmica são as interações resultantes do projeto de pesquisa denominado Ateliê de composição e performance contemporânea, vinculado à Universidade Federal da Bahia (CARDASSI, 2020; SFOGGIA & BERTISSOLO, 2020; ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020). Seus idealizadores são a pianista Luciane Cardassi e o compositor Guilherme Bertissolo, pesquisadores e artistas associados à mesma instituição. O artigo denominado *Berimbau: instâncias de decisão compartilhada em um composição colaborativa* (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020) descreve um processo de colaboração entre Cardassi e o compositor Alexandre Espinheira que resultou na elaboração da peça *Berimbau*. A ideia central da composição foi sugerida

pelo compositor que propôs à pianista utilizar aspectos sonoros e composicionais representativos das músicas de compositores da Bahia (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.115). Foi decidido que a obra seria articulada a partir de alguns elementos sonoros e culturais associados ao instrumento de mesmo nome: “a obra Berimbau é toda articulada a partir do background cultural que o instrumento carrega consigo. Isso se dá, no entanto, não a partir de um material musical específico, mas do instrumento em si” (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.116). Os autores descrevem alguns dos elementos vinculados ao instrumento que foram utilizados na elaboração da peça: padrões rítmicos tradicionais da capoeira, trechos de cantigas de capoeira, trechos de uma gravação de um mestre de capoeira e sons de piano preparado com partes de um berimbau (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.116). No desenvolvimento do artigo são apresentados dados explícitos que nos sugerem as ações e as escolhas dos músicos no decorrer do processo. Os encontros iniciais ocorreram com o compositor apresentando alguns materiais que iam sendo testados por Cardassi. A pianista propunha sugestões de questões técnicas e também selecionava eventuais materiais acústicos e eletroacústicos (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.118-119). Segundo os autores, as sugestões iniciais de guias de sincronização foram sendo oferecidas pelo compositor e pequenas alterações propostas pela pianista, como: “aumento de volume em pontos específicos do áudio, para facilitar a escuta durante a performance, ou breve improvisação ao piano enquanto se esperava determinado guia no áudio.” (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.122). Foram elaboradas oito versões da partitura da peça antes da última versão. Neste processo de elaboração, o compositor propunha alguns gestos que eram debatidos e testados pelos músicos. Em relação a esse aspecto, é possível localizar uma norma estruturante no desenvolvimento da interação comum a outros relatos colaborativos: Cardassi propunha comentários e alterações da partitura relativas às dificuldades de execução dos gestos sonoros sugeridos por Espinheira:

A lógica de estruturação do gesto, no planejamento do compositor, parecia funcionar perfeitamente. Entretanto, do ponto de vista da performance, a organização das notas trazia uma dificuldade de execução que foi imediatamente ressaltada pela pianista. A escrita lhe parecia comprometer o caráter fluido desse material, que deveria ser mais confortável para poder chegar à fluidez e ao andamento almejados (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.119)

As conclusões dos autores indicam uma invariância de comportamentos entre compositor e intérprete: a interação seria estruturada, em âmbito geral, com o compositor sugerindo gestos e elementos sonoros que iam sendo trabalhados no processo de colaboração

com a pianista. Esta contribuiria com algumas sugestões técnicas e eventualmente algumas decisões de materiais sonoros (ESPINHEIRA & CARDASSI, 2020, p.125).

Há diversos outros trabalhos associados à temática da colaboração compositor/performer publicados nos últimos anos em anais de congressos e periódicos na área de música que não foram abordados diretamente no decorrer de nossa análise. Entre eles podemos destacar: Rosa & Toffolo (2011), Machado & Ishisaki (2013), Morais (2013), Vieira (2016), Vieira & Peruzzolo-Vieira (2020) e Silva (2019). Embora cada relato de caso apresenta diferentes tipos de resultados, as ações específicas por parte dos compositores e intérpretes envolvidos resultam em regras que não se distinguem de modo evidente dos processos anteriormente examinados. A partir do resultado de nossa análise, pensamos ser possível lançar uma hipótese a respeito do funcionamento do termo colaboração no contexto da pesquisa em performance musical no Brasil.

É frequente o discurso que trata as experiências colaborativas como uma prática musical recíproca e horizontal, pautada no pressuposto de um compartilhamento estético entre os participantes (JOHN-STEINER, 2000, p.203, HAYDEN & WINDSOR, 2007, p.33, CARDASSI, 2019, p.8, DOMENICI, 2013, p.11). Tal prática artística tem se tornado um sistema ético pautado em padrões dualistas de comportamentos musicais. Ao redundar numa metodologia para encaminhamento de experiências interativas, a ideia de colaboração sugere que os sujeitos envolvidos tomem certos tipos de ações mais frequentemente associadas a seu âmbito de expertise. Sob o prisma do conceito de invariância ligado à abordagem morfológica, a temática poderia ser assim entendida como uma diretriz musical ou como um mecanismo regulativo de condutas - resultante de uma série de posturas distintas e invariantes por parte de compositores e intérpretes envolvidos. Podemos ilustrar esse mecanismo tanto nos relatos associados ao âmbito da colaboração idiomática, quanto naqueles vinculados à colaboração dinâmica. O primeiro grupo de relatos reforça uma divisão de trabalho entre compositores e performers baseada em ações e escolhas específicas de cada sujeito; no entanto, o segundo tende a descrever uma prática igualmente baseada em uma relação dualista de papéis a despeito do que é enunciado como fator de distinção paradigmática. Embora nem todos os relatos aqui analisados demonstrem quais foram as ações específicas dos participantes e seu impacto no processo, tais descrições repetem um mesmo hábito de divisão de competências musicais.

Essa hipótese a respeito da colaboração como um sistema ético/musical nos leva a divergir dos enunciados, frequentemente associados ao tema, pautados num ideal de não-hierarquia e horizontalidade. Os autores que entendem a ideia de colaboração como uma

crítica aos pressupostos de um contexto social/musical específico e verticalizado tendem a ignorar atributos centrais pertencentes a esse mesmo contexto: um sistema que induz a uma determinação de comportamentos específicos a partir da nomeação do sujeito compositor e do sujeito intérprete.

4.4 A abordagem de Paulo de Assis

Nesta seção do capítulo pretendemos analisar a concepção de obra musical, conforme articulada nos textos de Paulo de Assis (2018a; 2018b). Tal concepção fundamenta a noção de intérprete emancipado presente nas publicações do autor, assim como os projetos artísticos vinculados ao programa de pesquisa e performance *Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in The Twenty-First Century* (abreviado pelo nome *MusicExperiment21* ou pela sigla ME21). O programa é sediado no Instituto Orpheus, na cidade de Ghent (Bélgica) e financiado pelo Conselho Europeu de Pesquisa. De acordo com Assis, o projeto ME21 visa promover o uso de noções de experimentação em música por meio da proposição de práticas performáticas ‘inovadoras’ baseadas no repertório da música de concerto europeia (ASSIS, 2018b, p.18). Os objetivos centrais buscados pelo grupo são a investigação de materiais que podem constituir uma determinada obra e a proposição de relações possíveis de serem estabelecidas entre eles no desenvolvimento do processo criativo da performance. Os projetos artísticos buscam propor novas formas de trabalhar com esses materiais, substituindo uma concepção de obra centrada em um texto único conforme previsto no conceito de interpretação (DREYFUS, 2020), para uma proposição que considere formas alternativas de relacioná-los (ASSIS, 2018a, p.43).

O termo experimentação é assim encarado como uma alternativa à noção de interpretação em música. De acordo com Lúcia D’Errico, artista também vinculada ao ME21, as ferramentas ligadas à noção de interpretação seriam substituídas por uma “(...) reconfiguração de práticas e objetos materiais” (D’ERRICO, 2018, p.14)¹⁰². Esclarecendo a noção de *experimental*, Assis propõe uma distinção do uso do termo nesse contexto, comparando o modo como este é articulado nos enunciados da indeterminação e das práticas composicionais de artistas experimentais da década de 1950. Segundo o autor, o intuito de tais compositores era produzir peças ‘radicalmente afastadas’ de abordagens composicionais convencionais (ASSIS, 2018a, p.20). Por outro lado, seu objetivo seria estabelecer “um

¹⁰² (...) reconfiguration of material practices and objects.

regime experimental para a execução de qualquer obra musical anterior, incluindo de forma crítica peças que não foram compostas conscientemente para serem “experimentais”.¹⁰³ Apesar de tal distinção, Assis sugere que haveria uma semelhança em termos conceituais na apropriação do termo: “ambos visam criticar, desafiar e desconstruir conceitos predominantes na prática musical concreta: por meio da construção de novas peças no primeiro caso, e de performances inovadoras no meu caso”.¹⁰⁴ De modo geral, a noção de experimentação no ME21 estaria associada à proposição de ferramentas empíricas que possibilitasse ao performer ampliar possibilidades de condutas performáticas afastando-se de uma ação orientada por um texto único, frequentemente considerado sinônimo de obra. O objetivo central para tal ampliação é propor novos vínculos entre materiais especificamente associados às diferentes composições da música de concerto europeia. Tal recorte é intencional pois tratam-se de peças especialmente representativas da emergência das noções de interpretação e obra musical. Ao encarar este repertório de maneira alternativa, os participantes propõem novos modos de organizar os objetos: ressaltando seu potencial de reconfiguração e sugerindo novos modos de operar criativamente com eles (ASSIS, 2018b, p.18-19).

Dentro do programa ME21 se vinculam subprojetos artísticos mais específicos. Um dos projetos representativos é o denominado *Rasch X*, em que Assis propõe uma série de performances, palestras e ensaios a partir da articulação de dois materiais: a fantasia para piano *Kreisleriana* do compositor Robert Schumann e os ensaios de Roland Barthes sobre essa peça de Schumann. Nas diversas performances o autor sobrepõe diferentes objetos, como sons pré-gravados, vídeos de textos, extratos de áudio, fragmentos recitados do texto de Barthes e trechos de outras peças para piano. Um segundo subprojeto vinculado ao ME21, que utilizaremos de forma mais específica para nossa análise, é denominado *Diabelli Machines*. Este visa criar novas versões das Variações Diabelli (opus 120) de Beethoven. O seguinte comentário de Assis sintetiza a relação entre o *Diabelli Machines* e os propósitos do *MusicExperiment21*:

Toda performance do Diabelli Machines pretende operar alguma forma de problematização da ‘obra original’, revelando suas rupturas e reconfigurando-a em um regime diferente de percepção e significado. Para além das investigações historiográficas, filológicas, organológicas ou

¹⁰³ My research endeavour is completely different in that it focuses on performance, aiming at establishing an experimental regime for the performance of any past musical work, critically including pieces that have not been consciously composed to be “experimental.”

¹⁰⁴ They both aim to criticise, challenge, and deconstruct prevailing practices and concepts through concrete musical practice: through the making of new pieces in the first case, of innovative performances in my case.

sociológicas, este projeto visa de forma criativa, mas rigorosa, envolver-se com os materiais disponíveis - tanto musicais quanto extra-musicais - relacionados às Variações Diabelli de Beethoven. Cada performance da Diabelli Machines expõe a diversidade e complexidade de tais fontes e materiais e os combina para trazer à tona seu potencial de reconfiguração. A performance torna-se um ato concretamente criativo e produtivo, no qual objetos e coisas do passado (musical) são colocados em diálogo, onde o familiar e o conhecido são desestabilizados e novas forças imprevisíveis latentes na obra original, ou pensáveis depois dela, encontram um modo de expressão (ASSIS, 2018b, p.19)¹⁰⁵

Uma das propostas representativas do projeto *Diabelli Machines* é a peça Variação 8 composta por Lucia D'Errico, executada e gravada pelos músicos do projeto *Ensemble Interface* em dezembro de 2017. O *Ensemble Interface* é um coletivo de músicos fundado em 2009 em Frankfurt, Alemanha. O grupo é formado por Bettina Berger (flauta), Andrea Nagy (clarone), Marieke Berendsen (violino), Christophe Mathias (violoncelo), Anna D'Errico (piano) e Agnieszka Koprowska-Born (percussão). Entre as atividades representativas dos participantes destacam-se performances de repertório da música de concerto do século XX, a produção acadêmica no campo da Pesquisa Artística em instituições europeias, assim como o desenvolvimento de atividades e projetos educacionais em escolas alemãs de ensino básico. A Variação 8 consta como a segunda faixa do CD *Diabelli Machines8*, uma das versões do subprojeto de mesmo nome. Diferentes registros fonográficos de performances da peça estão disponíveis tanto na página do Youtube de Lucia D'Errico¹⁰⁶, quanto no site *Research Catalogue*¹⁰⁷. A autora também propôs uma análise dos elementos formais utilizados na elaboração da performance em seu livro *Powers of Divergence* (D'ERRICO, 2018, p.173-176). O CD e DVD *Diabelli Machines8* é acompanhado por um livreto escrito por Assis (2018b) que nos fornece informações relevantes a respeito das diretrizes conceituais que embasaram as propostas artísticas do subprojeto.

¹⁰⁵ Every performance of Diabelli Machines intends to operate some form of problematisation of the original work, disclosing its ruptures and reconfiguring it in a different regime of perception and signification. Beyond historiographical, philological, organological, or sociological investigations, this project aims at creatively, yet rigorously, engaging with the available materials—both musical and extra-musical—related to Beethoven's Diabelli Variations. Each performance of Diabelli Machines exposes the diversity and complexity of such sources and materials and combines them to bring to light their potential for productive reconfigurations. Performance becomes a concretely creative and productive act, in which past (musical) objects and things are put in a dialogue, where the familiar and the well known are destabilised, and new, unforeseeable forces latent in the original work, or thinkable after it, find a mode of expression.

¹⁰⁶ Link do Youtube da Variation 8: <https://www.youtube.com/watch?v=R8KcBK0CbIg>. Acesso em: 4 de Mar. de 2022.

¹⁰⁷ Versão ao vivo do Ensemble Interface publicada no site do Research Catalogue: [https://www.researchcatalogue.net/view/351522/351523/1203%20\(v%C3%ADdeo%20e%20texto%20com%20descri%C3%A7%C3%A3o](https://www.researchcatalogue.net/view/351522/351523/1203%20(v%C3%ADdeo%20e%20texto%20com%20descri%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 8 de Abr. de 2022.

Devido a relação conceitual intrínseca entre as performances do *Diabelli Machines* e a nova proposição de obra encontrada no texto de Assis, pensamos que a Variação 8 possa exemplificar a noção de intérprete emancipado. Não pretendemos analisar essa peça específica com objetivo de evidenciar suas idiossincrasias. Cada subprojeto e peça vinculada ao ME21 possui certas particularidades artísticas que podem ser examinadas em trabalhos futuros. No entanto, nosso propósito neste trabalho é mais simples, investigaremos a Variação 8 apenas a título de ilustração. Nesse sentido, não buscaremos analisar os elementos representativos deste objeto artístico e diferenciá-los em relação aos outros, mas propomos entender de modo mais amplo como ocorre o funcionamento dessa concepção de obra a partir deste.

Iniciaremos aqui a nossa análise buscando compreender as características da nova concepção de obra musical (ASSIS, 2018a; ASSIS, 2018b). Nosso objetivo é identificar como é articulado o papel do performer (através da noção de intérprete emancipado) e de que maneira tal papel se configura como um mecanismo central na fundamentação dos processos criativos. Embora Assis reivindique frequentemente um discurso crítico frente às noções mais tradicionais de obra e intérprete, não abandona essas categorizações como eixo de seus enunciados. Em uma segunda sessão, propomos analisar os elementos representativos da Variação 8 sob a ótica morfológica a partir da própria análise proposta por D’Errico e das performances realizadas pelos músicos do *Ensemble Interface*.

4.4.1 Nova proposição de obra musical e emancipação do performer

No primeiro capítulo do *Logic of Experimentation* (2018a, p. 41-70), Assis propõe uma crítica a respeito de abordagens ontológicas de obra musical, a fim de contrapor essas abordagens à sua nova concepção. Fundamentando sua crítica especialmente no trabalho de Goehr (1992) referente às abordagens nominalista de Goodman e platonista de Levinson, Assis sintetiza os principais problemas referentes às concepções ontológicas. O primeiro deles diz respeito à enfática busca de identidade enquanto um dos critérios conceituais que orientam as abordagens analíticas: “Filósofos analíticos definem a identidade das coisas pelas condições necessárias que permitem que essas coisas pertençam a uma categoria geral, isto é, devem ter uma essência” (ASSIS, 2018a, p.47)¹⁰⁸. Nesse sentido, tais abordagens estariam

¹⁰⁸ Analytic philosophers define the identity of things by the necessary conditions that enable such things to belong to a general category, that is to say, they must have an essence.

preocupadas com questionamentos específicos como ‘o que é uma obra?’ e ‘como essa pode ser identificada?’ que seriam, segundo Assis, bastante limitados no que se refere a uma compreensão mais ampla dos distintos elementos associados à prática musical. Por esse motivo, o autor aponta que os músicos práticos seriam bastante céticos quanto ao debate ontológico sobre a obra, uma vez que as premissas de tal debate não levariam em consideração a mobilidade dos elementos presentes em dimensão empírica (ASSIS, 2018a, p.43-44). Haveria também um segundo problema referente à tais abordagens que diz respeito à conceituação da performance como um modelo representacional, concebida especificamente a partir da influência da filosofia aristotélica ou platônica. Uma vez que tais obras seriam consideradas objetos identificáveis e estabilizados, se fortalece a premissa de um vínculo imediato entre a codificação escrita e o resultado performático. Nesse sentido, tais abordagens não considerariam o carácter mutável, histórico e as transformações possíveis referentes às obras, principalmente no que diz respeito àquelas ocorridas no processo de desenvolvimento das performances:

As questões fundamentais das diversas ontologias musicais pressupõe a existência de obras musicais identificáveis e estabilizadas (seja abstrata ou concreta), de sujeito incorruptos capazes de aprendê-las imaculadamente, e de um vínculo transparente entre a codificação de uma obra e sua manifestação sonora em performance. Eles não levam em conta as condições e processos energéticos e intensivos de seu surgimento, nem os meandros de sua transmissão ao longo do tempo e da história. (ASSIS, 2018a, p.50).¹⁰⁹

Segundo Assis, embora haja uma certa autonomia das ações dos músicos frente ao debate ontológico sobre obra, haveria duas consequências principais referentes ao impacto dessas concepções na norma de uma prática musical.

O primeiro diz respeito ao que o autor denomina como os efeitos dos ‘julgamentos ontológicos’ na avaliação da prática performática: os critérios avaliativos sobre o que é aceitável e inaceitável, possível e impossível, permitido ou proibido na práxis estariam fundamentados nessas mesmas concepções, estabelecendo mecanismos precisos de controle que teriam consequências significativas no âmbito da performance musical (ASSIS, 2018a, p.44). Essa ideia é explorada de forma mais sistemática no sétimo capítulo do livro do autor, denominado *O performer emancipado: representações musicais e relações de poder* (ASSIS,

¹⁰⁹ The fundamental questions of the diverse music ontologies assume the existence of identifiable and stabilised musical works (be it abstracta or concreta), of uncorrupted subjects capable of immaculately apprehending them, and of a transparent link between a work’s written codification and its sonic manifestation in performance. They do not take into account the energetic, intensive conditions and processes of their coming into being, nor the intricacies of their transmission throughout time and history.

2018a, p.189-200). O texto inicia denunciando o vínculo histórico entre a noção de interpretação em música com o conceito mais amplo de *Werktreue*. De acordo com Assis “A ideia de que exista algo escondido, (...), algo abaixo ou além da partitura, algo que deve ser “interpretado”, implica uma abordagem centrípeta do performer em direção à suposta “essência” da obra de arte (seu proclamado “conteúdo de verdade”)” (2018a, p.191)¹¹⁰. Nesse sentido, a noção de interpretação proporia um limite à margem de atuação do instrumentista, uma vez que sua ação seria baseada em “representações possivelmente neutras de estruturas sonoras que pré-existem à performance” (ASSIS, 2018a, p.190)¹¹¹. Visando problematizar tal enunciado, Assis procura examinar a ideia de interpretação a partir dos mecanismos conceituais presentes em textos de Foucault sobre os sistemas de vigilância e punição. O objetivo desse exame é denunciar as autoridades tácitas que exercem seus poderes sobre a performance musical, especialmente sobre o intérprete (ASSIS, 2018a, p.192). De acordo com Assis, as condutas musicais reguladas pela noções de interpretação e *Werktreue* reproduzem a lógica denunciada por Foucault a respeito do poder soberano: ambas são baseadas em noções centrais de soberania, lealdade, punição e tradição. Tais formas seriam ilustradas por alguns discursos representativos do regime da interpretação: a ideia de que o intérprete deve ser ‘humilde’ e submisso às intenções composicionais e a relação mestre-aluno enquanto etapa necessária - que estabelece o papel do professor como sujeito capaz de compreender as intenções da obra e transmiti-la fielmente ao estudante (DREYFUS, 2020, p.3). A ideia de *Werktreue* e suas premissas subsidiárias (como intenção do compositor e autenticidade) visariam então sustentar formas particulares de “exercer poder, determinar, controlar e policiar tanto o performer quanto o ouvinte” (ASSIS, 2018a, p.191)¹¹². Desse modo, a noção de interpretação “estabeleceu um sistema complexo de lealdade, disciplina e controle, prescrevendo não apenas o que pode e não pode ser tocado em um momento, mas também (...) o que é possível tocar” (ASSIS, 2018a, p.191)¹¹³.

¹¹⁰ The idea that there is something “hidden,” (...) something below or beyond the apparent surface of the score, something that must be “interpreted,” implies a centripetal approach from the performer towards the supposed “essence” of the artwork (its proclaimed “truth content”).

¹¹¹ (...) neutral rendering of sound structures that pre-exist performance (...).

¹¹² (...) Exerting power, and of determining, controlling, and policing both the performer and the listener.

¹¹³ The idea and practice of “musical interpretation” established a complex system of loyalty, discipline, and control, prescribing not only what can and cannot be played at one moment but also— and more importantly—what it is possible to play.

Assis localiza também uma segunda consequência do impacto desses conceitos. O autor sugere uma certa negligência por parte dos filósofos analistas a respeito dos possíveis objetos que poderiam constituir, ou não, uma determinada obra. Tal debate desconsideraria os dados encontrados em estudos filológicos, de pesquisas sobre acervos, práticas editoriais, mudanças nos paradigmas de execução/interpretação e dos possíveis documentos que nos permitem pensar a constituição de obras musicais (ASSIS, 2018a, p.48).

A fim de propor uma nova concepção de obra, a reivindicação central do autor é que esta deva considerar as escolhas tomadas pelo performer e o ato performático como focos centrais de entendimento do fenômeno. De forma mais específica, essa nova proposição teria como objetivo incorporar o uso de determinados materiais na performance não incluídos na definição de abordagens ontológicas. Segundo Assis, a necessidade de uma construção dessa nova visão se manifestou a partir de demandas pessoais associadas à sua prática artística:

(...) Me encontrei em uma situação em que minha própria prática não poderia ser avaliada esteticamente com base em relatos ontológicos existentes, e onde nossas formas de trabalhar com os materiais começaram a sugerir visões novas e alternativas do que é uma obra musical, quais as partes que a compõem e como os materiais constitutivos permitem a construção individual e coletiva de uma imagem da obra (ASSIS, 2018a, p.43).¹¹⁴

Para fundamentar sua concepção de obra, o autor se apropria de algumas definições propostas pelos filósofos Deleuze e Guattari, especialmente no que diz respeito às noções de diferença e repetição. Visto que não temos o objetivo de aprofundar tal abordagem filosófica, nos limitaremos aqui às informações contidas no próprio texto de Assis, reconhecendo que este propõe um entendimento próprio dessa abordagem com objetivos artísticos bastante específicos.

De acordo com Assis, um dos conceitos centrais de Deleuze para seu trabalho seria a concepção de devir, pensado especialmente enquanto um processo contínuo de ‘forças e intensidades’:

Se o real é pensado enquanto processo, sua processualidade é simultaneamente alimentada e gera um fluxo contínuo de forças e intensidades, que se revelam apenas no momento mesmo de sua atualização transdutiva. Essas forças e intensidades geram formas e matéria, mas seria um erro pensá-las exclusivamente em termos de coisas e suas qualidades.

¹¹⁴ (...) I found myself in a situation where my own practice could not be aesthetically assessed on the basis of existing ontological accounts, and where our ways of working with the materials started suggesting new and alternative views of what a musical work is, which component parts it might have, and how its material constitutive parts allow for the individual and collective construction of an image of work.

(...) Em vez de um processo linear de um estado atual para outro, o devir é melhor concebido como um movimento intensivo de um estado atual de coisas, através de um campo dinâmico de tendências virtuais, para a atualização desse campo em um novo estado de coisas (ASSIS, 2018a, p.53).¹¹⁵

Algumas noções importantes na filosofia deleuziana são então elaboradas com objetivo de fundamentar sua proposição (ASSIS, 2018a, p.52-60). A primeira delas é o par *atual/virtual*: enquanto o atual diz respeito ao estado material das coisas, o virtual se refere ao que não está presente, como eventos incorpóreos, passados ou ideais. No entanto, o virtual não se opõe à noção de real, ele faz parte do mundo real e deve ser definido como uma das partes do objeto presente neste mundo. Nesse sentido, a noção de virtual seria diferente da ideia de realidade virtual, uma vez que a primeira estaria vinculada diretamente a algo pertencente a um espaço topológico de possibilidades do mundo real:

O virtual é todo o conjunto de forças, energias, potenciais e intensidades que existem, que são reais, mas que não se atualizam no aqui e agora do presente. O real são todas as forças, energias, potenciais e intensidades que estão acontecendo atualmente no aqui e agora de nossa presença. Não há real sem virtual, e não há virtual que não possa ser atualizado (ASSIS, 2018a, p.54).¹¹⁶

Uma outra definição apropriada por Assis trata-se da noção de *singularidades*¹¹⁷: tal definição prevê que toda espécie é resultante de um processo histórico e de processos intensivos de alteração dependentes de singularidades individuais que as definem: “Toda singularidade individual surge como resultado de um processo histórico, o resultado concreto de processos intensivos que ocorrem no mundo” (ASSIS, 2018a, p.57)¹¹⁸. A noção de singularidades possui uma conexão direta com a noção de *multiplicidades*. De acordo com

¹¹⁵ If the real is thought of as a process, its processuality simultaneously is fed by and generates a continuous flux of forces and intensities, which reveal themselves only in the very moment of their transductive actualisation. These forces and intensities generate forms and matter, but it would be a mistake to think of them exclusively in terms of things and their qualities. Extension and extended magnitudes are only the result of the intensive genesis of the extended. Becoming is not becoming- Being, but a much more complex and elaborated process of permanent actualisation, of endlessly becoming-something-different. Instead of a linear process from one actual state to another, becoming is better conceived as an intensive movement from an actual state of affairs, through a dynamic field of virtual tendencies, to the actualisation of this field in a new state of affairs.

¹¹⁶ The virtual is the whole set of forces, energies, potentials, and intensities that exist, that are real, yet that are not actualised in the here-and-now of the present. The actual are all the forces, energies, potentials, and intensities that are currently happening in the here-and-now of our presence. There is no actual without virtual, and no virtual that cannot be actualised.

¹¹⁷ Assis utiliza os termos singularidades e multiplicidades no plural. Manteremos esse uso.

¹¹⁸ Every individual singularity emerges as the outcome of a historical process, it is the concrete result of intensive processes that occur in the world.

Assis este conceito implica na possibilidade de substituir a relação entre identidade e essência, conforme previsto na filosofia aristotélica, para uma compreensão mais ampla de identidade a partir da noção de morfogênese deleuziana:

Para Deleuze, parte importante do papel desempenhado pelo conceito de multiplicidade é possibilitar ainda mais uma substituição do conceito aristotélico de essência. A essência de uma coisa é o que explica sua identidade e, conseqüentemente, quantos objetos diferentes se assemelham pelo fato de compartilharem tal essência (...). Como vimos antes, as espécies são entidades constituídas histórica e contingentemente, não representantes de categorias atemporais. Enquanto uma visão de mundo essencialista vê as espécies como estáticas, uma explicação morfogenética, como oferecida por Deleuze, é inerentemente dinâmica (ASSIS, 2018a, p.59).¹¹⁹

Embora Assis se aproprie de outras definições de Deleuze, pensamos que as noções de par virtual/real, singularidades e multiplicidades nos esclarecem os pontos fundamentais para compreensão de sua abordagem. Com objetivo central de substituir os enunciados ontológicos sobre obra, Assis sugere que a obra deva ser concebida como possíveis mapeamentos de singularidades:

O que tradicionalmente, ou pelo menos nos últimos duzentos anos, tem sido chamado de “obras musicais” são zonas específicas, ou elementos parciais de algo que pode ser mais adequadamente descrito e pensado em termos de multiplicidades musicais, que são fabricadas por processos intensivos que geram estruturas virtuais e coisas reais. Os platônicos se concentram nas estruturas, cuja realidade eles negam e que concebem como puramente abstratas, fixas, imóveis e eternas. Por sua vez, os nominalistas contam apenas com extensas singularidades individuais, historicamente contingentes, mas também fixas e totalmente definidas, às quais negam um componente virtual (intensivo). Para uma ontologia musical de inspiração deleuziana, as multiplicidades musicais devem ser fundamentadas no atual, mesmo que algumas das forças que a convocam possam permanecer virtuais. Ambos - estruturas abstratas e estratos petrificados - precisam ser superados. As estruturas são móveis e fluidas, enquanto os estratos são constantemente desmantelados e remodelados (ASSIS, 2018a, p.60-61).¹²⁰

¹¹⁹ For Deleuze, an important part of the role played by the concept of multiplicity is to further enable a replacement of the Aristotelian concept of essence. The essence of a thing is what explains its identity, and consequently how many different objects resemble each other by the fact that they share such an essence. (...). As we have seen before, species are historically and contingently constituted entities, not the representatives of timeless categories. While an essentialist worldview sees species as static, a morphogenetic account, such as the one offered by Deleuze, is inherently dynamic.

¹²⁰ What traditionally, or at least for the last two hundred years, have been called “musical works” are specific zones, or partial elements of something that can be more aptly described and thought about in terms of musical multiplicities, which are fabricated by intensive processes that generate virtual structures and actual things. Music Platonists focus only on the structures, the reality of which they deny and which they conceive as purely abstract, fixed, immobile, and eternal. For their part, nominalists rely only on extensive individual singularities, historically contingent, but also fixed and totally defined, to which they deny a virtual (intensive) component. For a Deleuzian-inspired music ontology, musical multiplicities must be grounded in the actual, even as some of

De modo geral, notamos que, similarmente a outros autores que problematizam a relação entre notação, obra e performance, o deslocamento conceitual proposto por Assis visa se distanciar de uma compreensão de obra pautada na premissa de uma identidade unívoca entre texto e fenômeno sonoro, visando considerar os diversos elementos e materiais que podem constituir uma obra musical. Nesse sentido, o entendimento das obras como entidades móveis, temporalmente flexíveis e que incluam diversos elementos e agentes de força (ASSIS, 2018a, p.64) fundamenta um dos principais objetivos do autor: a reivindicação do papel criativo do performer. Para concluir, Assis propõe uma série de questionamentos orientadores para essa nova concepção de obra (ASSIS, 2018a, p.64), como: de que maneira as obras são efetivamente geradas, construídas e formalizadas? Que forças e materiais pré-individualizantes emergem? Em que base material eles são transmitidos ao longo do tempo? Quais partes deles permanecem ocultas e quais são divulgadas? Quais documentos concretos permitem sua definição? Como eles são executados? Que outros elementos influenciam sua recepção?

Uma das soluções propostas para encaminhar tais questionamentos é a realização de pesquisa arquivística a fim de encontrar e organizar novos materiais musicais passíveis de uso no processo criativo da performance. O autor se inspira, desta vez, nas terminologias baseadas nos estratos e processos de estratificação cunhada também por Deleuze e Guattari.

Assis denomina uma primeira categoria como paraestrato¹²¹: trata-se do uso de documentos produzidos como parte do processo composicional/performativo que resulta no surgimento de uma nova obra musical: “eles incluem esboços, rascunhos, primeiras edições, cartas, escritos ou anotações de compositores e intérpretes” (ASSIS, 2018b, p.20)¹²². O que caracterizaria o processo do paraestrato seria a inclusão de materiais que possuem uma referência direta com a composição. Um dos exemplos é o relato de uma das performances da Kreisleriana, vinculadas ao projeto *Rasch X*, apresentada no texto de Assis (2018a, p.40-43). Entre os elementos sobrepostos na performance destacam-se trechos gravados de um depoimento do escritor Roland Barthes a respeito da música de Schumann. Embora a partitura de Kreisleriana seja tocada de maneira bastante convencional no sentido técnico, sobreposto a tal execução ocorreram diversas citações de vários materiais externos à partitura

the forces that the actual summons might remain virtual. Both—abstract structures and petrified strata—have to be overcome. Structures are mobile and fluid, while strata are constantly being dismantled and reshaped.

¹²¹ *Paraestrato* no original.

¹²² They include sketches, drafts, first editions, letters, writings or annotations by composers and performers.

(ASSIS, 2018a, p.42). A performance é desconstruída em termos de organização formal, executada em diferentes instrumentos e com sobreposição de sons eletrônicos.

O autor também sugere uma outra solução, aparentemente oposta à primeira, que serviria para selecionar materiais para uso na performance. Trata-se da utilização de materiais ou citações de outras composições que, a princípio, não apresentariam nenhum tipo de relação direta com a composição a ser performada. Essa relação seria pensada, justificada e estabelecida pelos propósitos artísticos do instrumentista na preparação da performance. Assis denomina tal mecanismo como aloestrato¹²³, e o ilustra a partir de uma experiência em que sobrepõe elementos da peça *King of Denmark* do compositor Morton Feldman com uma peça de Beethoven. Segundo o autor: “(...) sua pertença a um estrato e não a outro é mais funcional do que essencial. Tudo depende do uso específico feito deles pelos performers” (ASSIS, 2018b, p.21)¹²⁴.

Há algumas outras classificações de materiais apresentadas na metodologia (ASSIS, 2018b, p.20-23) que sugere o modo como o autor organiza seu processo criativo na elaboração das performances. Entre as outras classificações podemos citar a ideia de epiestrato¹²⁵: o uso de materiais que se desenvolveram posteriormente à produção da partitura da peça - análise técnica, textos reflexivos, contextualizações teóricas. Por fim, a ideia de metaestrato¹²⁶: materiais produzidos pelos próprios performers que compõem uma imagem mais ampla da obra, como gravações e transcrições.

As classificações propostas por Assis representam o modo específico de lidar com materiais que ilustram uma das ferramentas empíricas característica dos processos criativos do *MusicExperiment21*. A estratégia é propor relações indissociáveis entre a pesquisa arquivística e musicológica e o processo de criação da performance, fundamentado na nova concepção de obra. As soluções evidenciam também de maneira mais explícita o que Assis considera um afastamento da noção de interpretação: distanciar-se do regime interpretativo significaria, nesses casos, deslocar o entendimento da obra a fim de incluir novos itens no desenvolvimento do processo criativo.

¹²³ *Allostrata* no original.

¹²⁴ (...) their belonging to one stratum rather than to another is more functional than essential. It all depends on the specific use made of them by the musical actants.

¹²⁵ *Epistrata*, no original.

¹²⁶ *Metástrata*, no original.

4.4.2 Projeto *Diabelli Machine*: Variação 8 de Lucia D’Errico

Uma outra crítica à noção de interpretação pode ser encontrada no livro de D’Errico (2018). Segundo a autora, o problema central do paradigma da interpretação seria a conceituação da performance como performance ‘de’ alguma coisa: o pressuposto de um referente *a priori* (a obra musical) que o performer se propõe a reproduzir, representar ou espelhar (D’ERRICO, 2018, p.16). Tal conceito considera assim o texto musical como capaz de realizar uma absoluta “codificação simbólica de sons” (D’ERRICO, 2018, p.16)¹²⁷, sendo que a performance implicaria uma coincidência entre notação e fenômeno sonoro. Se opondo a tal paradigma, D’Errico sugere que suas propostas artísticas buscariam então apontar saídas: “Na visão do meu projeto, a obra musical conforme codificada por sua partitura deixa de ser um conjunto de instruções ou uma entidade ontologicamente definida” (D’ERRICO, 2018, p.19)¹²⁸. Segundo a autora, seu projeto reforça um desapego em relação às informações contidas na notação. A fim de explicá-lo, a autora se refere à problematização de categorias semióticas:

As novas performances que venho “escrevendo” como saídas artísticas deste projeto não se assemelham à obra da qual partem, pois questionam todo o aparato que possibilitou tal semelhança. Se elas se parecem com algo da obra, o fazem de maneira divergente. Elas podem não conter uma única unidade semiótica da partitura da obra: qualquer altura, padrão, ritmo, timbre, idioma instrumental, harmonia, referência ao sistema de tons ou elemento estilístico. Minha tarefa tem sido afastar-me da obra original tanto quanto possível, mas apenas até o ponto em que “algo” dela seja retido. Quando digo “algo”, escolho essa palavra com cuidado. A indeterminação que isso acarreta não é um inconveniente desagradável do processo; ao contrário, é a única condição para o sucesso ao renunciar às categorias semióticas (D’ERRICO, 2018, p.16).¹²⁹

O comentário de D’Errico quanto a seu processo de criação expõe um atributo central que se relaciona com os textos de Assis. Por um lado, a renúncia quanto a execução da

¹²⁷ (...) Symbolic codification of sounds.

¹²⁸ In the view of my project, the musical work as codified by its score(s) ceases to be either a set of instructions or an ontologically defined entity.

¹²⁹ The new performances that I have been “writing” as artistic outputs of this project do not resemble the work that they depart from, as they question the whole apparatus that has made such a resemblance a possibility. If they resemble something of the work, they do so in a divergent way. They might not contain any single semiotic unit of the work’s score: any pitch, pattern, rhythm, colour, instrumental idiom, harmony, reference to tone system, or stylistic element. My task has been to depart from the original work as much as possible, but only to the point where “something” of it is retained. When I say “something,” I choose this word carefully. The indeterminacy that it entails is not an unpleasant drawback of the process; rather, it is the only condition for success when renouncing semiotic categories.

partitura apontaria paulatinamente para um afastamento de noções ontológicas de obra musical. Por outro, ao afirmar um limite a tal afastamento, a autora sugere que algo se preservaria entre a sua versão da peça e a ‘obra original’: “minha prática não é voltada para a constituição de um novo “repertório” musical. Em contrapartida, ao referir-se a um repertório pré-existente e ao desestabilizá-lo, essa prática visa (...) subtrair o repertório” (D'ERRICO, 2018, p.16)¹³⁰. A fim de propormos um melhor entendimento de como a autora articula tais enunciados em âmbito prático, buscaremos contextualizar de modo mais sistemático o subprojeto *Diabelli Machines* e propor a análise de sua peça Variação 8.

Nas primeiras páginas do livreto que acompanha o CD e DVD *Diabelli Machines*, Assis dedica vários parágrafos ao esclarecimento da sua concepção das Variações Diabelli (ASSIS, 2018b). O texto desenvolve uma breve análise da partitura de Beethoven, apresentando alguns de seus elementos composicionais. Assis compreende as Variações Diabelli como um ‘compêndio em miniatura da história da música’: “A valsa composta por Diabelli, particularmente através das transformações que Beethoven faz dela, funciona como um botão de operação para mover-se entre passado, presente e futuro.” (ASSIS, 2018b, p.6)¹³¹. Nesse sentido a peça, de acordo com a concepção do autor, estabeleceria uma tensão crítica em relação ao seu tempo histórico, visando uma ‘transcendência do presente’ (ASSIS, 2018b, p.6). Assis passa então a propor um exame de alguns elementos composicionais representativos a fim de ilustrar tal característica. Entre eles, destaca-se o uso de citação de outras peças do século XVIII que são utilizadas como ‘paródias estilísticas’: na variação contém uma citação direta da ária Leporello *Notte e Giorno Faticar* que faz parte da abertura da ópera *Don Giovanni* de Mozart, a Variação 23 cita um estudo de piano de J. B. Cramer; a Variação 24 cita um prelúdio de órgão de Bach; a Variação 32 propõe uma fuga no estilo composicional de Handel ou a Variação 33, que apresenta um minuetto no estilo de Haydn (ASSIS, 2018b, p.11-13). Diversos outros elementos estilísticos são citados na análise a fim de justificar sua concepção central das Variações Diabelli como uma espécie de máquina temporal:

Em outras palavras, as Variações Diabelli tornam-se uma máquina do tempo, uma composição musical que transita por diferentes épocas e estilos

¹³⁰ (...) My musical practice is not directed towards the constitution of new musical “repertoire.” In contrast, by referring to a pre-existing repertoire and by destabilising it, this practice aims at taking away, subtracting repertoire.

¹³¹ (...) The waltz composed by Diabelli, particularly through the transformations Beethoven makes of it, functions as an operating knob to move between past, present, and future.

assimilando-os, conectando-os e desconectando-os. Ao tempo tempo, no entanto, a partitura de Beethoven também pode ser vista como apontando para o futuro, sugerindo desenvolvimento potencial sem precedentes e imprevisíveis para a música de concerto ocidental, alguns dos quais tiveram um impacto reconhecível em obras de Brahms, Webern e Schoenberg. (ASSIS, 2018b, p.14).¹³²

Assis resume os objetivos centrais do *Diabelli Machines* nos seguintes termos: a) Expor e tornar acessível ao público novas versões das Variações Diabelli, b) apresentar na performance alguns dos materiais históricos utilizados por Beethoven e c) projetar a partitura de Beethoven no futuro, especificamente colocando-a em diálogo com novas peças encomendadas por jovens compositores (ASSIS, 2018b, p.15). Desse modo, de acordo com o autor, o projeto reproduziria a ‘lógica subjacente à obra’, desenvolvendo performances que busquem estabelecer um diálogo com ‘diferentes tempos históricos’: “A noção de máquina do tempo permite que este projeto exponha o potencial inerente às Variações Diabelli de criar um diálogo trans-histórico entre passado, presente e futuro.” (ASSIS, 2018b, p.15).

Embora o livreto pretenda apresentar de forma ampla as diretrizes conceituais do subprojeto, não podemos aferir que os processos criativos de cada grupo que compõe as faixas do disco estão de acordo com os enunciados apresentados pelo autor. No entanto, identificamos uma relação próxima entre tais enunciados e a proposta da Variação 8 de D’Errico, uma vez que ambos os projetos são apoiados no distanciamento do conceito de interpretação.

Conforme sugere o título da Variação 8, a composição é baseada especificamente na oitava variação do grupo de peças que integra as Variações Diabelli. A escolha por essa variação em particular ilustra algumas das decisões preliminares tomadas por D’Errico que nortearam o desenvolvimento do seu processo criativo: a autora abordou tal variação de maneira autônoma em relação ao todo da composição original, ou seja, evitou estabelecer qualquer tipo de vínculo com as outras 32 variações que compõem a peça. Segundo D’Errico, o objetivo foi se afastar das relações que poderiam ser estabelecidas entre as Variações de Beethoven e a valsa do compositor Anton Diabelli, portanto “privá-la em parte da potencialidade que ela tem referente ao resto da composição” (D’ERRICO, 2018, p.173)¹³³.

¹³² In other words, the Diabelli Variations becomes a time machine, a musical composition that moves across different periods and styles, assimilating, connecting, and disconnecting them. At the same time, however, Beethoven’s score can also be seen as pointing towards the future, suggesting unprecedented and unforeseeable potential developments for Western art music, some of which had a recognisable impact on works by Brahms, Webern, and Schoenberg.

¹³³ (...) deprive it of the transfiguring potentiality that it has when reacting to the rest of the composition.

A versão de D’Errico propõe também uma mudança de instrumentação da peça. Originalmente concebida para piano solo, na performance publicada no Youtube é executada pelos seguintes instrumentos: flauta, clarone, violino, violoncelo, piano e percussão. Já na versão publicada no *Research Catalogue* notamos uma instrumentação alternativa. Em ambas as performances os sons e gestos realizados pelos instrumentistas buscam evitar certas associações idiomáticas referente à sonoridade de uma interpretação convencional típica da peça de Beethoven. Por exemplo, é frequente a presença de clusters realizados ao piano, sons com alturas não definidas executados pela flauta, violino e violoncelo, assim como o uso de multifônicos pelo clarone. Apenas ocasionalmente, e por motivos explicados pela autora no decorrer de sua análise, os músicos realizam intervalos melódicos com alturas determinadas. Evita-se também a textura de melodia acompanhada típica da variação original, substituindo-a por sons em *pianíssimo*, temporalmente espaçados, que compõem a maior parte da sonoridade da performance. Na dimensão rítmica nota-se, nos primeiros segundos da peça, que a regularidade do tempo esperada em uma interpretação comum, representada na partitura pela figura formada por colcheias na mão esquerda do piano (figura 6), foi substituída por elementos musicais mais esparsos e irregulares que eliminam a estabilidade do pulso.



Figura 6: 4 primeiros compassos da Variação 8 das Variações Diabelli

As soluções iniciais quanto à substituição dos elementos idiomáticos, texturais e rítmicos referente à peça de Beethoven sugerem que a performance dos músicos, baseada na proposta de D’Errico, visaria uma mudança geral na sonoridade. Tal decisão ilustra uma das concepções frequentemente abordadas em textos da autora: a ‘matéria’ da performance (sons e gestos) não deve ser decidida com antecedência pelas unidades semióticas da partitura (D’ERRICO, 2018, p.34), em outras palavras, “A nova performance deve estar relacionada à obra original sem conter qualquer elemento de sua notação”¹³⁴. Embora tal comentário nos

¹³⁴ (...) the “matter” of performance (sounds, gestures) should not be moulded ahead of time by the pre-given semiotic units of its score. In other words, the new performance should relate to the primary work without—potentially—containing any element of its score.

sugira um enfático afastamento quanto à dimensão notacional da peça, a análise proposta por D’Errico (2018, p.173-176) a respeito da organização formal da peça nos aponta para um limite quanto a tal ‘desapego à partitura’.

Comparando a performance do Youtube com aquela publicada no *Research Catalogue*, identificamos a presença de elementos sonoros executados em momentos específicos de ambas as performances que sugerem uma organização temporal bastante sistemática dos materiais da peça. A autora indica que haveria uma semelhança entre os elementos da obra original de Beethoven e sua nova versão: “Quase todos os elementos quantificáveis da obra primária encontraram seu correlato preciso na performance divergente, exceto o ritmo constante, (...), que é removido” (D’ERRICO, 2018, p.174)¹³⁵. Logo em seguida aponta-se que a distribuição desses elementos também seguiria quase linearmente a ordem presente na oitava variação original. Tal dado nos sugere que, embora seja possível notar alguns parâmetros flexíveis de performance nas duas gravações citadas, existiria a presença de uma grade (ou partitura) que garantiria uma sequência de materiais recorrentes e temporalmente organizados.

Na análise de D’Errico podemos observar uma frequente comparação entre a sistematização dos elementos de sua peça e os compassos específicos da partitura de Beethoven. Tal sistematização pode ser ilustrada a partir de alguns dados apresentados na análise e verificada no resultado sonoro das duas performances. Segundo D’Errico o início de cada 4 compassos da partitura de Beethoven foi substituído em sua versão por ataques em dinâmica *forte* no bumbo da percussão e nas regiões extremas do piano (D’ERRICO, 2018, p.174). Ouvimos esses quatro ataques no primeiro minuto de execução da peça nas duas gravações. Após o primeiro, a flauta, o violino e o cello executam um gesto melódico descendente com alturas não definidas que, segundo D’errico, lembra a linha melódica da variação original (D’ERRICO, 2018, p.174). Sobreposto a isso, o clarone realiza gestos em *pianíssimo* que derivam das figuras em colcheias presentes na mão esquerda do piano (figura 6). Após o segundo ataque, o violino e o violoncelo citam as primeiras três notas da melodia de um *lied* de Schumann chamado *Im wunderschönen Monat mai* (dó sustenido, si e ré). Tal ferramenta de citação ilustra a ideia de aloestrato apresentada por Assis (2018b, p.15), uma vez que propõe o estabelecimento de vínculos entre a peça e elementos de outras composições. Após os quatro grupos de compassos iniciais, substituídos na versão de

¹³⁵ (...) almost every quantifiable element in the primary work has found its precise correlative in the divergent performance, except for the upbeat, quite relevant in Beethoven, which is removed.

D'Errico pelos ataques do piano e bumbo, ouvimos por volta da metade do segundo minuto da peça a execução de trinados formados por um grupo de quatro notas realizadas ao piano. Segundo D'Errico esses trinados substituiriam os compassos 16, 17 e 18 da partitura de Beethoven nos quais o compositor transfere as figuras de colcheias para a mão direita do piano (figura 7):



Figura 7: Compassos 16, 17 e 18 da Variação 8 das Variações Diabelli

Após os trinados é apresentada uma sessão autônoma que a princípio não possui nenhuma relação com os outros elementos da peça (D'ERRICO, 2018, p.175). Essa seção inicia com um corte dos trinados seguido por um padrão de batidas de duas notas em *pianíssimo* executadas pelo bumbo.

A sessão final da peça começa por volta do terceiro minuto e retoma vários elementos apresentados. Ouvimos outra vez os fortes ataques iniciais realizados nas regiões extremas do piano e no bumbo da percussão e o clarone, o violino e o cello retomam as ideias apresentadas no decorrer da peça, como os trinados e os multifônicos. De acordo com D'Errico o objetivo seria realizar uma espécie de recapitulação (D'ERRICO, 2018, p.176). Por fim, o bumbo e o piano apresentam novamente os padrões rítmicos de duas notas em *pianíssimo* tocados agora em intervalos de tempo regulares, sendo possível ouvi-los a partir do quinto minuto de performance. Após alguns segundos de silêncio a peça finaliza com uma repetição longa desse padrão de notas duplas que se mantém até o fim. Os outros instrumentos executam sons também em *pianíssimo* com alturas não definidas a fim de produzir um efeito de diluição (D'ERRICO, 2018, p.175-176).

Exemplos de performances como as da peça Variação 8 de Lucia D'Errico ilustram soluções práticas vinculadas à concepção de obra musical e à noção de intérprete emancipado propostas por Assis. O exame dos elementos performáticos nos possibilitou compreender de que maneira tais enunciados são articulados em termos de uma práxis. Embora possamos verificar um abandono de algumas estruturas e elementos previstos na notação da peça

original, ao compararmos diferentes execuções, notamos que a proposta de Lucia D’Errico apresenta uma regra bem explícita a respeito de quais elementos são importantes para a performance, assim como sua organização temporal. A partir da ótica da invariância, notamos que os itens que se repetem em diferentes execuções sugerem que os músicos executam sons específicos em momentos relativamente definidos. A substituição de sonoridades e materiais tipicamente vinculados a uma interpretação habitual da partitura de Beethoven, que evoca novamente o conceito de obra articulado pelos autores, não implica numa nova relação entre compositor e intérprete. A diferença entre ambos os papéis se mantém bastante explícita e determinante na formulação do processo criativo/perfomático da Variação 8 uma vez que o papel de Lucia D’Errico como compositora da peça é evidente: a análise apresentada em seu livro aponta uma distinção entre a ação da autora de selecionar e organizar temporalmente os elementos sonoros e formais da proposta e a atuação dos músicos do *Ensemble Interface* que, em diferentes performances, executaram tais elementos de maneira bastante ‘fiel’ àqueles previstos na análise.

É possível aferir algumas características do funcionamento da noção de obra musical, conforme atualizada nos textos de Assis. Tal proposição diz respeito mais frequentemente à escolha e organização de novos materiais e/ou reorganização das partituras visando somar-se a uma ideia mais ampla de obra em termos de objetos a serem utilizados em performance. A noção de intérprete emancipado parece estar vinculada, em primeiro lugar, a uma crítica à ação performática pautada na fidelidade a um texto único. Tal premissa faz sentido no caso de considerarmos aqueles pressupostos apontados por Dreyfus (2020) sobre o regime da interpretação: dentro de um contexto no qual a obra seja abordada como sinônimo de intenção composicional, o performer guiaria sua ação tendo como orientação central os elementos da partitura. Em tal paradigma, as soluções apontadas por Assis e D’Errico (o intérprete operando criativamente sobre uma determinada notação, por exemplo) seriam substitutivas do ato composicional, e por isso consideradas subversivas.

Assis busca articular sua crítica, referente à relação compositor-intérprete, olhando especialmente para o âmbito do material musical. Esse foco analítico apresenta efeitos empíricos e limites conceituais significativos referente à tal abordagem. Quando grande parte das descrições de experiências artísticas é baseada no material, surge uma problemática específica no que diz respeito à análise: qual é o indivíduo que decidiu esse material e o organizou como diretrizes gerais de performance? Para responder esse questionamento haveria uma necessidade de reintroduzir os papéis musicais, mesmo que desta vez invertidos, enquanto item central de uma prática artística/analítica. Não haveria fundamentalmente uma

crítica à dicotomia de papéis, mas a substituição de uma posição de poder por outra. Desse modo, se por um lado as soluções reformulam a margem de conduta para atuação dos instrumentistas frente a uma obra anterior, isso não implica no desaparecimento das noções de obra, compositor e performer/intérprete. Pelo contrário, ocorre um reestabelecimento dessas categorias como elementos centrais para fundamentação e entendimento dessa prática.

A obra continua funcionando como um conceito regulador que deve orientar as ações dos sujeitos envolvidos e estabelecer as identidades e funções encontradas de modo explícito nos enunciados e experiências artísticas propostas por Assis e D'Errico. Podemos ilustrá-las, em primeiro lugar, na proposição do termo experimental vinculada ao ME21. Assis enfatiza uma diferença entre a noção de experimental articulada por ele e aquela proposta pelos compositores experimentais da Escola de Nova York. Essa diferença se resume a uma característica única: o objetivo do autor não é propor 'novas obras musicais', mas performar, de uma maneira 'original' e 'inédita', obras associadas a autoria de compositores relativamente definidos que podem, a partir de tal conceito, ser reconfiguradas por meio de elementos materiais escolhidos pelo performer - função assumida por Assis no eixo do processo. Verifica-se aqui uma distinção entre processo de criação no ato composicional e no ato performático como centro do argumento. Essa mesma distinção é encontrada nos comentários de D'errico quando a autora sugere que sua prática não é voltada para a constituição de um novo repertório, mas para uma reformulação das obras que, embora abandone a fidelidade a elementos notacionais, não ultrapassaria um certo limite. Se a descrição do *Diabelli Machines* reivindica um distanciamento de uma interpretação convencional das peças de Beethoven, a diferença entre o papel de compositor e performer se mantém assim determinante na descrição do subprojeto. De fato, há uma transformação evidente de sonoridade em âmbito geral entre a versão da Variação 8 de D'errico e outras interpretações da peça. Nesse sentido, em termos empíricos, as Variações Diabelli no contexto do *Diabelli Machines* não possui mais o papel de um texto que deva ser seguido de modo estrito pelos performers. No entanto, se ainda verificamos tal obra com um elemento presente e central do subprojeto, ela assume um papel mais amplo: atua, de modo geral, como uma proposição formal e lógica que orienta todo o processo criativo dos membros envolvidos. A criação dos performers continuaria assim sendo norteadas em termos conceituais por meio de uma obra criada *a priori*, associada à autoria de um compositor, que será, desta vez, atualizada por meio das escolhas materiais e formais feitas pelos primeiros. O entendimento e classificação dos processos deriva da mesma cadeia compositor-obra-intérprete que, embora

sutilmente modificada em termos práticos, se mantém como elemento estruturante na formulação das experiências.

4.5 Reflexões finais: normal, biopoder e relações compositor/performer

O resultado das análises de experiências artísticas associadas às três abordagens estudadas nos possibilita compreender os papéis de compositor e performer a partir de atributos do biopoder, conforme elaborados por Foucault. Não localizamos nessas propostas uma divisão de funções e ações rígidas semelhante aquela encontrada no conceito de interpretação: não há mais a presença de uma composição que visa controlar todos os gestos e ações individuais dos performers e nem uma ética performática pautada exclusivamente na ideia de fidelidade ao texto e às premissas composicionais. O argumento compartilhado, que conecta indeterminação, colaboração e proposta de emancipação do intérprete, sugere o esvaziamento da importância da figura do compositor uma vez que aparentemente haveria um esforço por integrar as escolhas do instrumentista/performer no processo de elaboração de elementos gestuais, formais, técnicos ou sonoros vinculados a determinada obra. Se podemos verificar o abandono de uma normatividade que pretende prescrever os comportamentos individuais dos sujeitos envolvidos, isso não implica necessariamente um desaparecimento das identidades de compositor e de performer neste contexto, na medida em que os dados advindos dos relatos e das análises apontam ainda para uma certa normalização de ações relacionada à tal nomeação. Essas proposições artísticas apresentam assim semelhanças com a transição da norma, típica do poder disciplinar, para o estabelecimento do normal, vinculado ao biopoder (FOUCAULT, 2008, p.75-76; CASTRO, 2009, p.331).

Podemos entender os atributos do biopoder, comparando-os com os mecanismos disciplinares estudados na sessão anterior¹³⁶. A emergência de estratégias associadas ao primeiro não implica necessariamente num desaparecimento dos últimos. A partir da metade do século XVIII verifica-se a sobreposição desses dois tipos de poder nas sociedades ocidentais, atuando em níveis distintos de intervenção e utilizando estratégias diferentes de regulação (FOUCAULT, 1999, p.102). Enquanto a disciplina opera no nível do corpo individual, por meio de técnicas de individualização, de exercício e de treinamento corporal garantidas por procedimentos de vigilância, controle e punição, o biopoder pretende agir em

¹³⁶ Ver 2º seção do capítulo 2 - Das relações de poder: soberano e disciplinar.

um nível mais amplo de regulação do corpo social; no nível das populações e do homem como espécie biológica. Segundo Foucault, biopoder pode ser entendido como:

(...) O conjunto de mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder. Em outras palavras, como a sociedade, as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVIII, voltaram a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana (FOUCAULT, 2008, p.3).

Comparando os mecanismos do biopoder com os das técnicas disciplinares, Foucault sugere que estas buscam reger os comportamentos dos homens focando principalmente nos corpos individuais que podem ser treinados, utilizados e punidos; de modo distinto, os primeiros se dirigem à multiplicidade humana não enquanto corpos, mas considerando-a uma massa global que pode ser afetada por processos próprios à vida, como processos de nascimento, de morte e de doença. Enquanto os procedimentos disciplinares seriam individualizantes, os procedimentos de biopoder seriam singularmente massificantes:

Ao que essa nova técnica de poder não disciplinar se aplica e - diferentemente da disciplina, que se dirige ao corpo - a vida dos homens, ou ainda, se vocês preferirem, ela se dirige não ao homem-corpo, mas ao homem vivo, ao homem ser vivo; no limite, se vocês quiserem, ao homem-espécie (FOUCAULT, 2005, p.289).

As técnicas do biopoder atuam no nível de regulamentação das populações por meio de estratégias específicas como medições globais, noções de previsão e estimativa estatística, visando regular e equilibrar os processos biológicos. Tais técnicas teriam como alvo amplos fenômenos coletivos com longas durações, como a proporção de nascimentos, os óbitos, as taxas de reprodução e natalidade, a medicalização da população, as enfermidades endêmicas, a higiene pública, a velhice, a seguridade, as poupanças individual e coletiva, as relações com o meio ambiente, o urbanismo, etc (CASTRO, 2009, p.331-332; FOUCAULT, 2005, p.289-291). Biopoder utilizaria assim estratégias mais racionais e sutis de controle populacional, comparadas àquelas características dos mecanismos disciplinares.

De acordo com Castro, Biopolítica pode ser entendida como: “(...) A maneira pela qual, a partir do século XVIII, se buscou racionalizar os problemas colocados para a prática governamental, pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes enquanto população” (2009, p.59). O autor resume algumas diferenças significativas entre os mecanismos aplicados e os objetivos principais do biopoder e do poder disciplinar (CASTRO, 2009, p.60): enquanto a disciplina aplicaria práticas de vigilância, exames individuais e exercícios, o biopoder utiliza métodos e técnicas de previsão e estatística. A primeira tem como propósito

maximizar as forças dos corpos, a segunda opera no nível de regulação biológica da população. Segundo Foucault, tanto os mecanismos disciplinares quanto os mecanismos do biopoder foram elementos indispensáveis ao desenvolvimento do capitalismo, uma vez que tal sistema só pode ser consolidado a custa de controles individuais e regulação dos fenômenos intrínsecos à população:

Se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado, como instituições de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de biopolítica, inventados no século XVIII como técnicas de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou administração das coletividades), agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam; operaram, também, como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia (FOUCAULT, 1999, p.103-104).

A fim de ilustrar estratégias vinculadas à noção de biopoder, Foucault aborda os mecanismos de segurança empregados na inoculação da varíola no século XVIII, comparando-os com outros utilizados no combate à epidemias de períodos históricos anteriores, como a lepra, ocorrida no fim da Idade Média, e a peste, ocorrida nos séculos XVI e XVII (FOUCAULT, 2008, p.13-14). Verifica-se na prática de exclusão dos leprosos na Idade Média um tipo de poder de caráter soberano pautado na noção de lei. O conjunto jurídico de regulamentos instituídos no período propunha uma divisão dos indivíduos através de um tipo binário: entre os que eram leprosos e os que não eram. A fim de enfatizar tal divisão, haveria também uma série de mecanismos religiosos, de tipo ritual, que a promoviam. Já os mecanismos relativos ao combate da peste dos séculos XVI e XVII são bastante distintos: busca-se identificar e enquadrar as regiões e as cidades das quais foram localizadas a doença, determinando às pessoas quando podem sair de casa, a que horas, que tipo de alimentação devem consumir, proibindo qualquer tipo de contato com outras populações. Verificamos neste contexto as ferramentas associadas ao poder disciplinar que visa a regulação dos corpos a partir de uma dimensão individual. Por fim, nas práticas de inoculação da varíola do século XVIII, os mecanismos utilizados não tinham como objetivo final verificar quais indivíduos estavam ou não com a doença e nem proibi-los de terem contato com outros não infectados; a questão era saber quantas pessoas estavam doentes, qual é a faixa etária frequente de infectados, quais seriam os efeitos e sintomas, qual a taxa de mortalidade e os riscos na prática da inoculação. Trata-se de um poder que atua na ordem estatística sobre a população em geral: “Todo um problema que já não é o da exclusão, como

na lepra, que já não é o da quarentena, como na peste, que vai ser o problema das epidemias e das campanhas médicas por meio das quais se tentam jugular os fenômenos (...) (FOUCAULT, 2008, p.14).

Em termos de objetivos e modos de funcionamento, esse tipo de biopoder é particularmente distinto das ferramentas disciplinares: substitui-se a relação ‘permitido e proibido’ e a demarcação entre indivíduos doentes e não doentes, instituindo a noção de ‘média’ que estabelece os limites do aceitável. Os cálculos de probabilidades garantidos por instrumentos estatísticos não propunham eliminar o vírus do indivíduo, ou eliminar um indivíduo doente de um grupo ainda não contaminado, mas sim calcular as mortes e taxas de transmissão da varíola, qualificando e racionalizando o fenômeno coletivo da doença (FOUCAULT, 2008, p.79). A prática da variolização e vacinação não procurava excluir o vírus, mas provocá-lo de modo artificial com objetivo de prevenir outros eventuais ataques:

Primeiramente, claro, essa característica certa, generalizável, da vacinação e da variolização permitia pensar o fenômeno em termos de cálculo das probabilidades, graças aos instrumentos estatísticos que se dispunha. Nessa medida, pode-se dizer que a variolização e a vacinação beneficiaram-se de um suporte matemático que foi ao mesmo tempo uma espécie de agente de integração no interior dos campos de racionalidade aceitáveis e aceitos na época (FOUCAULT, 2008, p.77).

A diferença entre os mecanismos disciplinares pautados na classificação binária dos indivíduos e os mecanismos do biopoder associados aos controles estatísticos é entendida por Foucault a partir da distinção entre as noções de norma e normal. Enquanto a norma disciplinar visa classificar os sujeitos, dividir suas funções, seus lugares e prescrever ações, condutas, gestos e atos, o normal do biopoder busca identificar e analisar estatisticamente as probabilidades associadas a um fenômeno social coletivo de ampla duração, estabelecendo distribuições de grupos ou populações a partir de curvas de normalidade. Determinando as curvas consideradas normais, procura-se reduzir as normalidades desviantes:

Temos portanto um sistema que é, creio, exatamente o inverso do que podíamos observar a propósito das disciplinas. Nas disciplinas, partia-se de uma norma e era em relação ao adestramento efetuado pela norma que era possível distinguir depois o normal e o anormal. Aqui, ao contrário, vamos ter uma identificação do normal e do anormal, vamos ter uma identificação das diferentes curvas de normalidade, e a operação de normalização vai consistir em fazer essas diferentes distribuições de normalidade funcionarem umas em relação às outras e (em fazer) de sorte que as mais desfavoráveis sejam trazidas às que são mais favoráveis (FOUCAULT, 2008, p.82-83).

O normal vinculado ao biopoder pode ser compreendido a partir das noções de risco e de perigo. Uma vez que não seria o propósito fazer a demarcação de doentes e não-doentes, a questão passa a ser determinar formas de intervenção para estabelecer e localizar qual o risco de cada população e faixa etária morrer ou ser infectada pela doença. Cada cálculo feito, baseado no critério do risco, mostra que os resultados não são semelhantes para diferentes indivíduos, idades, lugares, condições ou meios. Os riscos diferenciais referente a distintos grupos e circunstâncias permite identificar quais são as zonas de perigo ou não daquela doença:

Se alguém pegar Varíola, será possível determinar qual o risco de morrer dessa varíola conforme a faixa etária, se for moço, velho, se pertencer a determinado meio, se tiver determinada profissão, etc. Será possível estabelecer também se alguém foi variolizado, qual o risco de que essa vacinação ou essa variolização provoque a doença e qual o risco de, apesar dessa variolização, pegá-la mais tarde (FOUCAULT, 2008, p.80).

A partir dessas reflexões podemos sintetizar a distinção entre norma e normal de acordo com os textos de Foucault para os propósitos de nosso trabalho. Enquanto a norma visa essencialmente afetar todas as condutas individuais a partir da ordem do permitido-proibido, o normal abandona tal premissa e atua estabelecendo determinadas faixas de variação, constituindo uma linha de normalidade que visa como objetivo final fundar um campo de diferenciação e comparação por meio de um certo grau de flexibilidade. O normal, vinculado ao biopoder, diz respeito ao modo como se gerencia a vida estatisticamente nas suas posições de poder. É a partir dessa diferença que podemos estabelecer um vínculo com nossos objetos de estudo.

Não verificamos nas abordagens analisadas uma demarcação estrita a respeito dos limites de atuação e ação dos compositores e performers que atuam em tais propostas. Não há nesse contexto uma distinção binária de papéis de modo explícito como este é encontrado no conceito de interpretação, por exemplo. Se ainda podemos localizar a diferença de nomeações como um mecanismo estruturante nos enunciados e classificações das experiências empíricas, essa diferença não tem como propósito final prescrever de modo rígido as ações dos compositores e intérpretes, mas sim estabelecer e segurar, a partir de um grau flexível de comportamentos e diretrizes, as probabilidades de ações e escolhas que serão tomadas por cada um desses indivíduos. Propomos agora algumas aproximações entre as relações compositor-intérprete na indeterminação, colaboração e na proposta do intérprete emancipado e a noção de normal.

Verificamos como fundamento geral da crítica cageana em relação às performances de Moorman analisadas em sessão anterior não um critério explícito de proibição ou demarcação a respeito dos gestos e ações da celista. O que observamos nos frequentes comentários de Cage, pautados nas ideias de ‘renúncia pessoal’, ‘dissolução do ego’ ou ‘ações em defesa de eventos sonoros no tempo’ é o estabelecimento de uma margem bastante explícita sobre a normalidade de condutas possíveis dos performers que lidassem com suas propostas. O estabelecimento deste normal mostra-se explícito quando o compositor instaura um campo de comparação fundamentado em performances consideradas mais condizentes com seu projeto composicional; tal campo é frequentemente estabelecido e ilustrado de modo empírico pelas performances de David Tudor. A ideia de invariância sonora associada aos pressupostos morfológicos é bastante importante na identificação do normal ligado à indeterminação cageana, uma vez que não verificamos mais aqui uma notação de caráter prescritivo que visa definir ações e resultados sonoros de modo explícito por parte do performer. O que podemos localizar a partir das sonoridades invariantes e das condutas performáticas consideradas exemplares em tais propostas não é um vínculo direto com a noção de fidelidade à ideia composicional, mas o estabelecimento de uma linha de normalidade que garante um campo de comparação entre performances adequadas e não adequadas.

Podemos apontar também a ideia de normal presente nos processos colaborativos. Não haveria nesse contexto o estabelecimento *a priori* de uma regra estrita a respeito de quais deveriam ser as ações e condutas corretas dos intérpretes envolvidos nas experiências empíricas. No entanto, o que notamos em grande parte dos relatos de casos colaborativos no contexto da pesquisa em música no Brasil é uma disposição bastante explícita a respeito das ações e escolhas representativas das figuras do performer e do compositor. Frequentemente o primeiro se responsabiliza por questões técnicas e gestuais da obra, sugerindo ao último maneiras mais apropriadas de realizar suas ideias composicionais no instrumento. Sendo o performer incluído no desenvolvimento do processo composicional como um tipo de auxiliar, é possível evitar na partitura vários problemas referentes às intenções composicionais, uma vez que serão resolvidos elementos eventualmente ambíguos, como dedilhados, articulações, gestos interpretativos, fraseados e sonoridade em âmbito geral. Quanto maior a intervenção do performer no nível técnico, desde que esta não ultrapasse um certo limite, maior a probabilidade daquela peça ser bem compreendida por outros instrumentistas que forem executá-la, considerando que tais questões serão melhor esclarecidas em termos notacionais. Incluir o performer com papel de facilitador trata-se de uma estratégia eficiente no processo de elaboração de uma composição, uma vez que esta passa a ter maior probabilidade de ser

entendida de forma adequada por outros performers que se relacionam com a proposta. A intervenção direta do intérprete diminuiria assim a chance de riscos, imprecisões e desentendimentos do ponto de vista do projeto composicional em relação a futuras execuções.

O que podemos constatar nas experiências artísticas associadas à indeterminação e à colaboração não é uma demarcação dualista entre um sujeito responsável por definir todos os parâmetros da obra e outro responsável por executá-lo, mas o estabelecimento de uma faixa de normalidade a respeito de quais seriam as escolhas e ações prováveis de serem realizadas pelos performers em função de uma determinada proposta composicional. Trata-se, desta vez, não de uma prescrição rígida de condutas, mas de um mecanismo estatístico a respeito de possíveis atuações normais. Esse mecanismo induz, ou eventualmente garante, que possam ocorrer escolhas específicas vinculadas às respectivas nomeações de papéis no desenvolvimento do processo.

Na proposta de emancipação do intérprete, verificamos que o princípio do normal funciona de modo um pouco distinto das duas primeiras abordagens. A normalização nesse contexto não diz respeito a prováveis ações de compositores e performers, mas sim as conexões estabelecidas e indispensáveis entre proposta artística/perfomática e obra. O que notamos na nova concepção de obra musical proposta por Assis é a reformulação de ações musicais e reorganização de materiais associados a um projeto composicional anterior. Encontramos na Variação 8 de D'Errico a proposição de novos aspectos performáticos, gestuais, sonoros e formais ligados à oitava variação das Variações Diabelli. Tal proposta pode ser entendida como uma composição que apresenta uma regra performática bastante explícita cumprida em diferentes performances pelos músicos do *Ensemble Interface*. No entanto, o que chama atenção nesse contexto, é o fato de que os propositores de tal regra (a própria D'Errico neste caso) não se assumem enquanto compositores no processo. Tal questão está implícita na própria definição de experimental utilizada: seria o performer desta vez o responsável por definir todas as ações performáticas e materiais musicais usados em sua práxis. Ao mesmo tempo que essa figura de intérprete emancipado assume semelhanças com àquela do compositor, ela sugere, de modo distinto, uma regular normalidade vinculada ao nome. Normalidade que aponta para uma ligação fundamental entre proposta artística/perfomática e uma composição de autoria definida. Mesmo que a última seja reformulada em termos de aspectos gestuais, sonoros e formais, o processo criativo associado ao papel do performer não pode ser entendido como algo autônomo, desvinculado de uma obra *a priori*. Embora a Variação 8 de D'Errico modifique quase integralmente a peça

original, podendo assim ser encarada como uma nova composição explícita, ela precisa estar associada a um nome, no caso, a oitava variação que compõe o grupo de peças de autoria beethoveniana. Há uma linha, uma borda ou um limite do aceitável do performer nesse contexto, uma vez que tal identidade deve vincular suas decisões criativas com um projeto anterior. Esta linha atua em um nível mais amplo do que a indeterminação e a colaboração; a normalidade diz respeito, desta vez, ao nexos indispensável entre proposição artística/perfomática e obra musical.

5 CONCLUSÃO

A partir das reflexões propostas na sessão final do último capítulo, é possível sintetizar o arco feito ao longo deste trabalho. No capítulo 2 “Compositor-intérprete” propomos uma revisão histórica a respeito do surgimento dessas categorias e papéis musicais no cenário da música de concerto europeia do século XIX. A decadência da figura do instrumentista virtuoso/improvisador a partir da emergência dos princípios avaliativos associados à *Werktreue*, aponta para o advento de uma conduta performática pautada na ideia de fidelidade às premissas composicionais e para o estabelecimento de uma cadeia específica de organização dos fenômenos: a premissa de uma relação unívoca entre intenção composicional, obra/texto, ação performática e resultado sonoro. Contextualizamos tal divisão de papéis a partir de características representativas do poder soberano e do poder disciplinar, conforme apontadas por Foucault. A relação compositor/intérprete nesse contexto pode ser entendida como instância de poder disciplinar, uma vez que a figura do compositor atuaria em dimensão normalizadora e individualizante da performance, visando os gestos, nos corpos e nas ações específicas dos intérpretes. A norma performática pautada na noção de interpretação reforça tais mecanismos disciplinares, reproduzindo a lógica do permitido/proibido. No entanto, podemos identificar também nesse contexto características do poder soberano por meio do estabelecimento das diretrizes avaliativas específicas voltadas às ações performáticas: qualquer desvio ao projeto composicional seria compreendido como ruptura da lealdade ao compositor e a obra.

No capítulo 3 “O deslocamento para a performance” verificamos nos trabalhos de Cook (2006, 2007, 2013, 2015) e Fabian (2001, 2006) uma problematização do entendimento dos fenômenos musicais pautado no texto. O trabalho de Goehr (1992) fundamenta tal crítica, uma vez que a autora substitui as condições de identidade das abordagens ontológicas para uma proposição de obra musical como um conceito aberto, histórico, regulador, projetivo e emergente. Uma vez que o conceito-obra goehriano introduz uma visão mais abrangente sobre obra musical, oferece subsídios conceituais às abordagens analíticas caracterizadas pela inclusão de aspectos da dimensão performativa (gravações, atributos etnográficos, interações sociais, etc.). Embora possamos encontrar nessa literatura uma compreensão mais ampla dos fenômenos musicais, argumentamos ao longo do texto que tais autores continuam eventualmente utilizando algumas categorias binárias instauradas a partir da noção de obra.

Na segunda seção do capítulo 3 abordamos os trabalhos de Dogatan-Dack (2015), Leech-Wilkinson (2016) e Chiantore (2017), voltados a um exame do impacto de conceitos

regulativos no âmbito das diretrizes de performance. A crítica compartilhada entre os autores diz respeito ao modo como conceitos de interpretação, autenticidade ou estilo implicaram numa limitação das ações performáticas na prática instrumental, demarcando a margem de conduta dos instrumentistas e regulando de forma estrita suas decisões frente ao projeto composicional. Trata-se de uma problematização voltada à questão ética da *praxis*. Identificando empiricamente o impacto desses conceitos, os autores argumentam, por meio de distintas perspectivas metodológicas, em favor de uma desclassificação da performance, propondo novas relações artísticas com diferentes obras da tradição. Se a crítica sugerida foca na questão ética, do ponto de vista da identificação dos papéis, apresenta limitações. Os autores assumem uma “identidade de performer” ao produzir seus enunciados. Pensamos que, ainda que essa identidade tenha sido atualizada e ampliada, abandonando uma conduta pautada na fidelidade às premissas composicionais, ela continua funcionando por meio de uma distinção da figura do compositor.

É devido a essa dimensão normativa pouco explorada pela crítica que optamos em analisar as abordagens escolhidas no capítulo 4. Por meio de uma revisão bibliográfica propomos, como primeira etapa metodológica, identificar as diferenças e as possíveis aproximações entre os enunciados da indeterminação, da colaboração e da proposta do intérprete emancipado. As três abordagens emergem em períodos históricos distintos, se distanciam em termos metodológicos e comumente servem para propósitos artísticos diferentes. Enquanto a indeterminação surge como termo que abarca uma determinada prática artística de um grupo de compositores estadunidenses do período pós-guerra ligados à Escola de Nova Iorque, as outras duas abordagens emergem em âmbito acadêmico como objeto e vertente de estudo no campo da performance a partir do início do século XXI. Ainda que possuam finalidades distintas, localizamos um argumento compartilhado nos discursos: uma reivindicação do processo criativo ligado à figura do intérprete como fator relevante na constituição da obra e no entendimento do fenômeno artístico. Como segunda etapa de análise, buscando compreender o modo como esses discursos se relacionam com uma prática, optamos por observar os comportamentos dos sujeitos identificados nos relatos artísticos a partir da noção de invariância, segundo o referencial da morfologia (FIEL DA COSTA, 2016; 2018). Nossos objetivos foram mapear a relação compositor/intérprete nas três abordagens e compreender de que maneira as formulações artísticas apontavam para uma manutenção das posições de poder entre os indivíduos envolvidos. A abordagem morfológica nos possibilitou assim encaminhar a questão do ponto de vista empírico, oferecendo subsídios metodológicos para entendermos o vínculo dessas posições de poder com os códigos, regras e condutas

relacionadas às práticas artísticas. Os enunciados da indeterminação, da colaboração e da proposta de emancipação do intérprete são respectivamente marcados por argumentos de ‘liberdade’, ‘horizontalidade’ e ‘emancipação’. São proposições que, de diferentes modos, buscaram operar uma crítica a conceitos e/ou normas vigentes em uma práxis musical. Embora fundamentadas de forma crítica, o que notamos nas experiências e relatos analisados é a continuidade de uma diferença de papéis atualizados em níveis mais flexíveis de condutas ético/musicais. Aqui os comportamentos associados às funções substituiriam a norma estrita, por uma normalidade de ações caracterizadas por um maior grau de flexibilidade, possibilitando assim serem entendidos como uma instância de biopoder (FOUCAULT, 1999, 2005, 2008). Se as funções de compositor e intérprete se mantêm estruturantes nas descrições dos casos, como postulamos, não haveria então um abandono da dicotomia entre as identidades musicais, mas uma nova margem de ação designada à elas determinada por um contorno estatístico.

Tal conclusão nos leva a divergir enfaticamente da ideia de protagonismo do intérprete que marca grande parte dos enunciados das abordagens analisadas neste trabalho. O normal foucaultiano nos sugere que as experiências artísticas das três vertentes não apontam fundamentalmente para uma problematização da relação binária compositor/intérprete, mas manifestam, cada uma à sua maneira, uma relativa ampliação de espaço de atuação designada a eles. A nova demarcação desse espaço não se trata, em primeiro lugar, de uma crítica à distinção das funções, mas sim de uma manutenção do jogo entre os papéis que, agora atualizados em termos de condutas, continua garantindo que os sujeitos envolvidos na prática artística se mantenham em suas respectivas posições de poder.

Propomos como hipótese no capítulo introdutório que as abordagens manteriam determinadas categorias centrais de entendimento e classificação dos fenômenos musicais. Concluímos agora então, por meio dos resultados das análises, que tais categorias são via de regra atualizadas em um novo âmbito de condutas. No entanto, como reflexão final para conclusão desta pesquisa, gostaríamos de apontar um problema conceitual mais amplo referente à temática do trabalho. Esse problema diz respeito à relação compositor-intérprete e seu vínculo com as atualizações da noção de obra musical. Podemos resumir-lo em dois questionamentos: uma vez que as abordagens apontam enfaticamente para uma ampla crítica a conceitos secundários associados à noção de obra, ao mesmo tempo que não abandonam a diferença de identidade imposta por ela, qual seria o impacto desse conceito na formulação dos enunciados? Se é a própria noção de obra que instaura os papéis localizados nos processos criativos, como a atualização desses papéis permanece garantindo posições de

poder? Embora não pretendamos esgotar ambas as questões nessa breve conclusão, podemos sugerir alguns caminhos metodológicos para enfrentá-las.

Nos casos das três abordagens artísticas analisadas no último capítulo identificamos um vínculo frequente entre as escolhas e ações dos performers/intérpretes e a constituição da obra musical, a presença de enunciados que enfatizam o estabelecimento de um nexo entre a identidade (vinculada ao indivíduo) e uma coisa (a obra) que permanece fundamental nos argumentos propostos. Se a obra era anteriormente associada à figura do compositor, desta vez vai ser reivindicada como objeto resultante das idiossincrasias e decisões dos performers. Se antes a busca de um significado da obra demandaria uma associação imediata com a identidade dos compositores (seus dados biográficos, seu estilo composicional, seu contexto histórico/social), desta vez, a experiência vai ser descrita a partir das escolhas do intérprete (suas decisões, suas rupturas e suas particularidades). Ao invés de transcender as regras composicionais, algo buscado pelos compositores românticos, temos intérpretes que sugerem uma problematização das normas performáticas e propõem modos originais e alternativos de lidar com notações e materiais. Trata-se de uma disputa de papéis que equivale a própria posição de escritor conforme apontada por Foucault (2014a, p.38): um sujeito que afirma a dissimetria entre sua criação e qualquer outra prática. O debate sobre obra permanece estabelecendo uma relação de identidade entre um indivíduo e a constituição de um objeto, um eixo de coerência entre a obra e o sujeito criativo:

O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Vemos a dificuldade surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (...) A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado (FOUCAULT, 2009, p.269-270).

A crítica sobre a teoria da obra proposta por Foucault opera em um âmbito bastante distinto daquela comumente encontrada no debate sobre música. No debate analítico/ontológico da obra musical, o conceito era comumente abordado como sinônimo de notação: a instância que permitiria localizar as condições de identidade para definir o que era ou não uma obra. Tal definição estrita do objeto seria caracterizada por um entendimento específico a respeito de um texto único de autoridade e, no âmbito das diretrizes performáticas, determinaria as condutas consideradas aceitáveis, permitidas e possíveis por parte do performer (ASSIS, 2018a, p.43-44). A crítica elaborada por Assis é fundamentada

no conceito-obra de Goehr, compreendendo-a desta vez como um mecanismo regulativo de padrões de comportamento (1992, p.285). Olhando o problema da obra do ponto de vista de uma ética da performance, o autor sugere uma expansão do conceito motivado por propósitos artísticos específicos. Com objetivo de incorporar materiais e objetos possíveis de serem utilizados no processo criativo da performance, há uma substituição da definição de obra como equivalente a um texto, propondo-a como um campo material não definido *a priori* (ASSIS, 2018a, p.62-63).

Quando observamos a formulação dos processos criativos da abordagem de Assis identificamos uma reivindicação por parte do performer a respeito das suas escolhas e decisões em relação a um determinado projeto composicional. Segundo o autor, deveríamos expandir a noção de obra visando incluir os indivíduos concretos e históricos (compositores, intérpretes, ouvintes, analistas, musicólogos, etc) na definição da mesma, considerando-a desta vez uma entidade aberta e flexível, a ser sempre atualizada conforme as ações e decisões dos sujeitos. A relação escritor-obra apontada por Foucault parece se manter operante na definição de Assis, uma vez que essa ampliação do conceito sugere a continuidade de um vínculo entre o sentido da obra e uma identidade. Obra musical, dentro desse contexto, continua sendo abordada como um objeto resultante de um processo de criação relativo a alguém; um mecanismo que associa o ato criativo à identidade de um ou vários sujeitos. Entender os fenômenos artísticos em termos de obras musicais requer a figura de um indivíduo criador semelhante ao escritor:

A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certo “sociedade do discurso” (FOUCAULT, 2014a, p.38).

Obra musical poderia ser assim encarada não como sinônimo de texto, segundo as abordagens ontológicas, e nem como equivalente a um conceito, de acordo a proposição de Goehr, mas como um procedimento interno de controle do discurso, um mecanismo que funciona sobretudo, visando a classificação, a ordenação e a distribuição dos fenômenos discursivos (FOUCAULT, 2014a, p.20). Entender a obra musical nessa perspectiva nos permite encarar a questão de um ponto de vista distinto dos métodos propostos nas abordagens analisadas neste trabalho. Se frequentemente verificamos nos casos analisados uma crítica à ética da prática performática, tais abordagens acabam resultando, por uma via

empírica, em uma reatualização da relação compositor/intérprete e numa pretensa expansão do conceito de obra musical, mantendo porém, os mesmos procedimentos que abordam o discurso a partir de categorias conceituais e lugares pré-definidos. Preserva-se dessa maneira os mecanismos que encaram o fenômeno musical enquanto coisa, resultante e pertencente ao processo criativo de um sujeito. Em nenhum momento tal debate musicológico questiona a utilidade e os limites de entender os fenômenos a partir desse aparato conceitual. Essa ausência de problematização tem como consequência uma continuidade das identidades e a manutenção das posições de poder.

Observar as soluções artísticas das três abordagens analisadas neste trabalho a partir da crítica à noção de obra apontada por Foucault nos possibilita identificar limites conceituais e empíricos pertinentes: toda a crítica proposta foca na redistribuição dos poderes, no entanto, não problematiza o eixo do sistema e do contexto social/musical ao qual estão inseridas, uma vez que estão apoiadas em noções distintas de obra musical. Há uma visão de obra e uma consequente diferença de papéis que, embora implícitas, permanecem internas aos discursos. Mesmo que haja uma tentativa de esvaziamento do protagonismo do compositor, as abordagens continuam se utilizando do jogo de identidade e individualidade para compreender os fenômenos artísticos. Nesse sentido, o problema central que propomos identificar na finalização deste trabalho se distancia dos problemas empíricos e conceituais que pretendem ser enfrentados pelas abordagens. Se os discursos frequentemente denunciam a hierarquia entre compositor e intérprete na ética musical, apontam para uma crítica ao vínculo entre texto, obra e fenômeno sonoro ou sugerem novas concepções de protagonismo do performer, tais pareceres e soluções não identificam um problema mais amplo: o uso da noção de individualidade/identidade para conceber a prática artística e a consequente permanência na distribuição das posições de poder.

Se podemos esboçar um encaminhamento metodológico para enfrentar tal problema, é por meio de uma análise crítica segundo as instâncias de controle do discurso (FOUCAULT, 2014a). Podemos apresentar de forma breve dois procedimentos representativos dessa análise: a função-autor e a noção de comentário. O princípio do autor funciona através de um jogo de identidade e individualidade. O nome do autor não é um elemento complementar ao discurso, ele exerce uma função classificatória, permitindo reagrupar um número de textos, delimitá-los, opô-los uns aos outros ou excluí-los (FOUCAULT, 2009, p.273). Não se trata fundamentalmente da atribuição de um discurso a um sujeito, mas da construção de uma individualidade chamada autor que opera no âmbito dos tratamentos, das aproximações, das exclusões e das continuidades que se estabelecem entre os objetos (FOUCAULT, 2009,

p.276-277). O autor seria aquilo que insere a unidade e a coerência do texto no real, o que permite seu entendimento a partir da figura de um indivíduo, vinculado-o a sua vida pessoal, suas experiências e sua história - o que, enfim, conecta uma identidade específica ao sentido do objeto artístico.

A noção de comentário refere-se a um outro procedimento de controle do discurso que permite compreender especialmente o jogo da relação compositor/intérprete. Haveria um desnivelamento entre os discursos a partir de duas posições: aqueles que estão na origem, considerados discursos fundamentais, originais ou criadores, e aqueles que, em sua formulação, se caracterizam pela lógica da repetição e do mesmo: “um comentário que não será outra coisa senão a reapariação, palavra por palavra (...), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe” (FOUCAULT, 2014a, p.22). Embora a distinção entre essas duas posições não seja rígida e estrita, a lógica do comentário aponta ainda para um desnível entre primeiro e segundo texto: um discurso inicial que permanece acima do discurso secundário, uma vez que o último depende que o primeiro seja novamente articulado: “O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado” (FOUCAULT, 2014a, p.24). É possível verificar, após os dados encontrados nas análises de nosso trabalho, que o intérprete sempre opera no nível do comentário. Independentemente de quais sejam suas escolhas frente à proposta do compositor e de que maneira suas ações reformulam o projeto composicional em termos empíricos/performativos, essa identidade só pode ser estabelecida na medida que paire acima dela uma suposta obra, um texto e um discurso anteriores. A distinção entre o papel de compositor e de intérprete equivale à diferença entre texto primeiro e texto segundo.

Considero que os procedimentos de controle possam ser um caminho possível e viável para compreendermos o funcionamento dos discursos artísticos e seu nexos com as identidades, funções e papéis musicais. As noções de comentário e autor fazem parte de um conjunto de procedimentos que apontam para um princípio de inversão como critério analítico (FOUCAULT, 2014a, p.49). Fundamental para os objetos de estudo abordados neste trabalho, é a inversão proposta por Foucault da noção de criação para a noção de acontecimento. Evitar procurar o ponto da criação, a unidade de uma obra, a marca da originalidade dos indivíduos. Problematizar as noções de autor, obra e significação como critérios positivos de análise e reconhecer o caráter negativo desse grupo de conceitos, assim como seu impacto no recorte e rarefação dos discursos. Uma análise crítica visa identificar o

jogo de rarefação, os princípios de ordenamento, de limitação e de exclusão das formações discursivas (FOUCAULT, 2014a, p.57).

Reconhecemos que tal via metodológica permite abranger objetos e questionamentos mais amplos do que aqueles selecionados para esta pesquisa, uma vez que nos limitamos a investigar apenas a relação compositor/performer em três tipos de enunciados. Ao mesmo tempo, a abordagem nos ofereceu subsídios para localizarmos os problemas dos enunciados críticos e das formulações artísticas apresentadas como ‘soluções’ aos impasses do campo. Nesse sentido, discordamos do caminho tomado por diferentes autores que sugerem um simples deslocamento da análise do texto para a performance e defendem enfaticamente o papel do performer como agente fundamental na definição do objeto artístico, argumentos atualmente comuns no discurso musicológico. Tais deslocamentos dissimulam uma premissa mais ampla, que nos parece urgentemente necessária de ser enfrentada: a insistência no tratamento do fenômeno musical enquanto coisa, enquanto um objeto, vinculado a identidade de um sujeito, que atravessaria uma linha de continuidade entre os indivíduos e as identidades. Se é a partir desse pressuposto que tem se estabelecido os papéis de artista, compositor, performer, analista e ouvinte, é devido a ele que continuamos utilizando os mesmos mecanismos que garantem as posições na rede das relações de poder. É esse pressuposto que está em jogo no debate sobre o conceito de obra musical, mas, simultaneamente, é ele que nos impossibilita de assumirmos a complexidade intrínseca aos fenômenos artísticos. Se o fenômeno pode ser encarado desta vez como um processo que se ramifica infinitamente, é inerente que tal processo se estabeleça também como campo de negociação e disputa entre os sujeitos.

6 REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Drake R. *The Limits of Indeterminacy: The Performance and Analysis of Selected Indeterminate Compositions by John Cage and Earle Brown*. 259f. Tese (Doutorado em filosofia). University of New York, New York, 2020.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance in and through Artistic Research*. Ghent: Orpheus Institute, 2018a.

_____. *Diabelli Machines8: after Ludwig van Beethoven's Diabelli Variations, op.120*. Ghent: Orpheus Institute, 2018b. Interpretes: ME21 Collective. 1 CD (63:03 min) e 1 DVD (87:00 min). Encarte em digital. Disponível em: <https://www.academia.edu/37373201/Diabelli_Machines_8_CD_and_DVD_>.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

BARRETT, Margaret S. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. Surrey: Ashgate, 2014.

BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.

BORÉM, Fausto. *Lucípherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo*. *OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM*, v.5, p.48-75, 1998.

_____. *Duo Concertant - Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo*. *Per Musi - Revista acadêmica de Música (UFMG)*, v.2, p.89-103, 2000.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press, 1995.

BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*, v.3, n.1, p.42-53, 1964.

BOWEN, Joseph A. Tempo, duration, and flexibility: techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, v.16, n.2, p.115-156, 1996.

BROWN, Earle. The notation and Performance of New Music. *The Musical Quarterly*, v.72, n.2, p.180-201, 1986.

CAGE, John. *Silence: Lecture and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University press, 1973. 312p.

_____. *Empty words: Writings '73-'78 by John Cage*. Middletown: Wesleyan University press, 1981.

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.47, n.1, p.17-43, 2016.

CARDASSI, Luciane. Time and Place within a performer-composer collaboration. In: MENDES, J. NODA, L (org.). *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016, p.76-100.

_____. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. *Anais...* p.1-8, 2019.

_____. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Vórtex*, Curitiba, v.8, n.1, p.1-19, 2020.

CARON, Jean-Pierre. *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da Obra musical*. Rio de Janeiro, 2011, 97f. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2011.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHIANTORE, Luca. Undiscipling Music: Artistic Research and historiographic activism. *IMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music*. v. 1, n. 2, p.3-21, 2017.

CLARKE, Eric; DOFFMAN, Mark. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary music*. Oxford University Press, 2017.

COESSENS, Kathleen; DOUGLAS, Anne; CRISPIM, Darla. *The Artistic Turn: a manifesto*. Ghent: Leuven University Press, 2009.

COOK, Nicholas. Prompting Performance: text, script, and analysis in Bryn Harrison's être-temps. *Music Theory Online: Society for Music Theory*, v.11, n.1, p.1-10, 2005.

_____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi - Revista acadêmica de Música (UFMG)*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

_____. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da Música. Trad. Beatriz Magalhães Castro. *Música em Contexto* - Revista do PPG-MUS (UNB), Brasília, v.1, n.1, p.07-32, 2007.

_____. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____. Performing Research: Some Institutional Perspectives. In: DOGANTAN-DACK, Mine (ed.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate, 2015, p.11-32.

CORBETT, John. Experimental Oriental: New Music and Other Others. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Ed.). *Western music and Its Others Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000. p.163-186.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano; BENETTI, Alfonso; MONTEIRO, Francisco. When is Research Artistic Research? In: *Cahiers of Artistic Research 1*. Aveiro: UA Editora, 2018.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. Premises for Artistic Research. In: *Cahiers of Artistic Research 2*. Aveiro: UA Editora, 2019.

_____. A Model for Artistic Research. In: *Cahiers of Artistic Research 3*. Aveiro: UA Editora, 2020.

D'ERRICO, Lúcia. *Powers of Divergence: an experimental approach to music performance*. Ghent: Orpheus Institute, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELIÈGE, Célestin. Indétermination et improvisation. *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, v.2, n.2, p.155-191, 1971.

DOGANTAN-DACK, Mine. Artistic Research in classical music performance: truth and politics. *Parse Journal*, n. 1, p.27-40, 2015.

DOMENICI, Catarina. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. XX Congresso da Anppom-Florianópolis/SC. *Anais...* p.1142-1147, 2010.

_____. Beyond Notation: the oral memory of Confini. Performa'11 - Encontros de Investigação em Performance. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 1-14, 2011.

_____. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, p.65-97, 2012a.

_____. 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”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12, n.2, 2012b.

_____. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n.6, p.1-14, 2013.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. *Journal of musicological research*, v.39, p.1-26, 2020.

ESPINHEIRA, A. M; CARDASSI, L. Berimbau: instâncias de decisão compartilhada em uma composição colaborativa. *Orfeu*, Florianópolis, v.5, n.1, p.106-129, 2020.

FABIAN, Dorottya. The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.32, n.2, p.153-167, 2001.

_____. Is Diversity in Musical Performance Truly in Decline? The Evidence of Sound Recordings. *Context: A Journal of Music Research*, v.31, p.165-180, 2006.

FIEL DA COSTA, Valério. *Morfologia da Obra Aberta*: Esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Editora Prismas, 2016, 230p.

_____. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.17, n.1, p.07-18, 2017.

_____. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. *DEBATES | UNIRIO*, n.21, p.155-178, 2018.

_____. Análise morfológica a partir da performance no projeto Artesanato Furioso (UFPB). In: NOGUEIRA, I (org.). *A experiência Musical-Perspectivas teóricas: teoria e práxis*. Salvador: TeMA. v.3, 2019, p.110-121.

FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. ‘Ricerca’ – The Collaborative Process as Invention. *Twentieth-century music*, v.4, n.1, p.71-95, 2007.

FOSS, L. The changing composer-performer Relationship: A monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, v.1, n.2, p.45-53, 1963.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. 13ª edição. Edições Graal Ltda., 1999.

_____. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O poder psiquiátrico*: curso no Collège de France (1973-1974). São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *Poder-Saber*. In: MOTTA, Manuel B. (org.). *Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. 2º edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p.223-240.

_____. *Segurança, Território, População*: curso no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O que é um autor?* In: MOTTA, Manuel B. (org.). *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2º edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014b.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

_____. The Perfect Performance of Music and The Perfect Musical Performance. *New Formation: performance matters*, v.27, p.1-22, 1995.

_____. Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. In: ASSIS, Paulo de; (ed.). *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press, 2015, p.15-41.

GOMES, S; WINTER, L. A Colaboração compositor-interprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão, *Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 2-34, 2020.

GOOLEY, Dana. The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century. In: GOOLEY, Dana; GIBBS, Christopher H. (ed.). *Franz Liszt and His World*. Princeton University Press, 2006, p.75-111.

GIOVANNINI, S. R. *Colaboração compositor/performer na preparação de obras para percussão*. Aveiro, 2013, 56f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons. Covilhã: LusoSofia, 2011.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, Cambridge, v.61, n.240, p.28-39, 2007.

HINES, Thomas. "Then Not Yet 'Cage'": The Los Angeles Years, 1912-1938. In: PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles; (ed.). *John Cage: Composed In America*. The University of Chicago Press, 1994, p.65-99.

HOOGERWERF, Frank W. Cage Contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.7, n.2, p.235-247, 1976.

ISHISAKI, B.; MACHADO, M. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n.6, p.71-102, 2013.

JOHN-STEINER, Vera. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press, 2000.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with CAGE*. 2º edição. New York: Routledge, 2003, 352p.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at – Language in 1960s Art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

KRAMER, Lawrence. The Musicology of the Future. *Repercussions*. v.1, n.1, 1992.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, Scores, Performances, Meanings. *Journal of the Society for Music Theory*, v.18, n.1, 2012.

LEISTRA-JONES, Karen. Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of *Werktreue* Performance. *Journal of the American Musicological Society*, v.66, n.2, p.397-436, 2013.

LÔBO, Rodrigo A. E. *Compositor e Intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II - Quasi-Vanitas* de Marcílio Onofre. João Pessoa, 2016, 83f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

LÓPEZ CANO, Rubén; CRISTÓBAL, Úrsula San. *El dilema de la investigación artística*. III Simpósio Brasileiro de pós-graduandos em música, 2014.

LÓPEZ CANO, Rubén. Pesquisa Artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, v.2, n.1, p.69-94, 2015.

_____. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, n.74, p.87-116, 2020.

METZGER, Heinz-Klaus; PEPPER, Ian. John Cage, or Liberated Music. *October*, v.82, p.48-61, 1997.

MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 23, n. 1, p. 61-84, 1992.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v.13, p.1-21, 1981.

NEWLIN, Dika. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press, 1980.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2º edição. Cambridge University Press, 1981. 218p.

NOOSHIN, Laudan. Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power: The Case of Iranian Classical Music. *Journal of the Royal Musical Association*, v.128, n.2, p.242-296, 2003.

OLIVEIRA, H; SILVA, D. Experimentação como interseção entre composição e performance na criação musical: uma experiência de colaboração. *Orfeu*, Florianópolis, v.5, n.1, p.177-208, 2020.

PACE, Ian. O Novo Estado da Arte dos Estudos em Performance. Trad. Vitória Liz P. Louveira e William Teixeira. *Vórtex*, Curitiba, v.8, n.2, p.1-22, 2020.

PHILIP, Robert. *Early Recording and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge University Press, 1992.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.

_____. Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature. *Cultural Critique*, v.84, p.134-163, 2013.

_____. Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975. *Journal of the American Musicological Society*, v.67, n.3, p.769-824, 2014.

PIOTROWSKA, Anna G. Expressing the Inexpressible: The Issue of Improvisation and the European Fascination with Gypsy Music in the 19th Century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.43, n.2, p.325-341, 2012.

PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge University Press, 1996, 237p.

_____. David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II. *Leonardo Music Journal*, v.14, Composer inside Electronics: Music after David Tudor, p.11-16, 2004.

RAMOS, P. D. *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2013. 150f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: MENDES, J. NODA, L (org.). *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016, p.123-132.

ROSA, A; TOFFOLO, R.. *O resto no copo: colaboração compositor-intérprete*. XXI Congresso da Anppom-Uberlândia/MG. *Anais...* p.1139-1144, 2011.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (ed.). Tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SILVA, Dario Rodrigues. *A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora*. Porto Alegre, 2015. 191f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

_____. *Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso*. Porto Alegre, 2019. 377f. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SFOGGIA, L. BERTISSOLO G. Estado de Prontidão: pesquisa performativa e colaboração nos processos de criação interartísticas em “Converse”. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*. v.7, n.2, 2020.

SMALLEY, Roger. Some Aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer in Contemporary Music. *Royal Musical Association*, v. 96, p. 73-84, 1970.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Oxford University Press, 1947.

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

TAYLOR, Alan. ‘Collaboration’ in Contemporary Music: A Theoretical View. *Contemporary Music Review*, v.35, p.1-17, 2017.

VIEIRA, Márlou P. Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process. *OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM*, v.22, n.2, p.471-492, 2016.

VIEIRA, Márlou P; PERUZZOLO-VIEIRA, S. Colaboração, composição e preparação para a performance de “For guitar” para violão solo. *Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p.1-23, 2020.

WHITTALL, Arnold. Composer-performer collaborations in the long twentieth century. In: CLARKE, E. DOFFMAN, M. (org). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary music*. New York: Oxford University Press, 2017, p.21-36.