

Revista Música Hodie, Goiânia - V.12, 302p., n.2, 2012

ARTIGOS CIENTÍFICOS

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”

Catarina Leite Domenici (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil)
catarina@catarinadomenici.com

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na performance musical a partir da perspectiva do intérprete. Gerados na experiência da criação coletiva do espetáculo “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage”, os questionamentos são discutidos em relação ao paradigma tradicional da performance musical. O relato da experiência e a discussão são fundamentados na pesquisa artística. Com base nos pressupostos desta, a autora descreve os aspectos epistemológico, ecológico e social da sua participação, seguidos de uma reflexão que conduz a autora a reposicionar-se em relação ao paradigma tradicional da performance musical.

Palavras-chave: Performance musical e pesquisa; Construção de sentido e técnica instrumental; Improvisação musical; Pesquisa artística; Piano expandido.

The Performer (Re)Situating: some thoughts on construction of meaning and technique in the creation of “Interventions for Expanded Piano, Interfaces and Images – John Cage Centennial”

Abstract: This article contemplates the issues of construction of meaning and technique in musical performance from the perspective of the performer. Engendered by the collective creation of “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage”, these issues are discussed in relation to the traditional paradigm of musical performance. The description of the experience and the discussion that ensues follow the precepts of artistic research. According to its propositions, the author describes her participation according to the ecological, epistemological and social aspects of “situatedness”. The experience affords the discussion of construction of meaning and technique in musical performance, leading the author to resituate herself in relation to the traditional paradigm of musical performance.

Keywords: Musical performance and research; Construction of meaning and instrumental technique; Musical improvisation; Artistic research; Extended piano.

1. Introdução

Este artigo faz parte do projeto de pesquisa “Interações compositor-intérprete na música contemporânea”. Iniciado em 2008, o projeto nasceu de uma necessidade interna de reflexão sobre a minha prática. Até o momento, a pesquisa produziu estudos inseridos no contexto da música notada, preservando as identidades sociais através da divisão de trabalho – o compositor compõe e o intérprete toca – compreendendo a investigação das relações compositor-intérprete¹, composição-performance² e as práticas de performance³. A participação em “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage” insere-se em um contexto distinto, qual seja, o de criação coletiva mesclando a técnica de *bricolage* à improvisação livre e, portanto, diluindo a tradicional separação entre composição e interpretação. Contudo, longe de tratar dessa questão, a qual será enfocada em outro momento, este artigo relata a minha experiência no processo de criação do espetáculo. A situação inusitada de subir no palco sem um texto e de tocar um instrumento novo (uma interface gestual) foi uma vivência drástica⁴, cujo desnudamento me obrigou a confrontar as questões de construção de sentido e técnica na performance musical. Este artigo se articula com os estudos referidos acima ao se configurar em um empenho para a compreensão da minha prática, visando contribuir para a discussão sobre a performance musical a partir da perspectiva do seu praticante, fundamentado nos pressupostos da pesquisa artística.

A proposta artística de “Intervenções” partiu do compositor Jonatas Manzolli (Nics/UNICAMP), sendo que o espetáculo envolveu um grupo de seis artistas (três pianistas e três compositores) de três instituições brasileiras de ensino superior de música⁵. Produzido pelo Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Federal de Pelotas (NuMC/UFPel), o espetáculo foi apresentado no Conservatório de Música da UFPel no dia 17 de março de 2012 ao final de três dias de residência do grupo naquela instituição.

2. Sobre o paradigma tradicional da performance musical

A criação de um espetáculo baseado em improvisação livre é um desafio para o intérprete formado na tradição da música ocidental de concerto. Tal formação abdicou há alguns séculos das atividades de improvisação e composição, sendo centrada na noção de fidelidade ao texto. Lydia Goehr (2007) identifica a ideologia da obra musical como a fundação sobre a qual se assenta a relação hierárquica entre compositor-partitura-intérprete. Originada no final do século XVIII, período no qual se dá a separação definitiva entre a composição e a interpretação, tal ideologia tem norteado a formação de intérpretes desde o século XIX até os dias de hoje. O abandono dessas atividades na formação do intérprete coincide com a proliferação dos conservatórios de música ao longo dos séculos XIX e XX. Em um artigo no qual defende a retomada da improvisação na interpretação do repertório clássico, o pianista Robert Levin (1992, p. 221, tradução nossa) comenta que “o fato é que todos os músicos hoje [...] são produtos de um sistema de treinamento conservatorial, o qual enfatiza a segurança técnica sobre a imaginação, e o respeito absoluto à santidade do texto impresso sobre a criatividade”.⁶ A crença no texto enquanto reificação das intenções do compositor demanda do intérprete uma atitude submissa tanto em relação ao texto⁷ quanto às tradições de performance a ele associadas.⁸ De acordo com esse paradigma, a performance é considerada reprodução de uma realidade previamente constituída, estando em consonância com a visão de realidade do pensamento Iluminista enquanto apreensão de um mundo fixo e imutável (BRUNER, 1991, p. 1). E mais, a própria existência do performer é atrelada à existência de um texto, ou seja, a sua razão de ser localiza-se fora dele mesmo. O conceito de obra musical acabou por subverter a ordem das coisas - ao reificar “a obra”, concedeu-lhe uma vida autônoma reservando ao performer a condição de autômato. Abbate (2001, p. xiv, tradução nossa) escreve que “a idéia de uma obra musical ou voz do mestre [*master voice*] que anima fisicamente e controla o corpo inerte do performer é tão rica em complicações quanto macabra [...] O efeito da mão-dentro-do-marionete traz à tona o espectro do maquinismo, o performer como um autômato.” Ao destituir o intérprete de sua humanidade, retirou-lhe também o sentido.⁹

A escolha da palavra “sentido” ao invés de “significado” neste trabalho justifica-se pela problemática trazida pela acepção mais comum de “significado”, a qual prevê a correspondência entre significante e significado, e sua relação com a idéia da partitura reificada. O texto tomado como depositário das intenções do compositor implica em um significado pré-constituído localizado na notação, nos remetendo ao paradigma tradicional da performance musical. A diferenciação entre “sentido” e “significado” já recebeu a atenção de vários estudiosos, destacando-se Lev Vygotsky, no campo da psicologia, e José Augusto Mourão, no campo da semiótica. Ambos autores destacam a natureza fluida e dinâmica do sentido e a dependência de um contexto para a sua construção.¹⁰ Dessa maneira, a opção pela palavra “sentido” se traduz também em uma rejeição à distinção entre o “musical” e o “extramusical”. O termo “sentido” é aqui empregado em suas várias

acepções:¹¹ 1) como razão de ser; 2) como forma de receber sensações; 3) como senso e juízo; 4) como intento; 5) como orientação. Essas acepções se configuram em uma cadeia de ações interligadas para o performer, as quais, neste trabalho, subsidiam o processo de construção de sentido na performance musical. O primeiro significado traz em seu bojo a motivação, sem a qual não seria possível subir em um palco. O segundo, remete ao corpo situado na performance interagindo com os materiais e o mundo à sua volta, realizando ajustes e decisões (3) de acordo com uma intenção (4) que se projeta no mundo (5). Cook (2006) aponta que:

...a idéia de que a performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, senão redundante, está inserida na nossa própria linguagem. [...] a gramática básica da performance é que você interpreta *alguma coisa* [*perform something*], você apresenta uma performance ‘de’ alguma coisa (p. 6).

Na citação acima, Cook refere-se à performance de maneira geral a partir da idéia da performance como reprodução de um texto. Mas não seria a improvisação livre também uma performance? Diferenças à parte, o fato é que para o intérprete uma improvisação e uma performance de uma obra do repertório compartilham da mesma essência que é o ato da performance enquanto ato expressivo e ato social de engajamento (GOEHR, 1998, p. 124). Mas se no paradigma tradicional acredita-se que a ação do performer é fundamentada e justificada por um significado pré-existente localizado no texto, o que motiva o performer a agir na improvisação livre? O que norteia a sua ação? Qual a relação entre técnica e intenção? E, por fim, haveria para o performer uma distinção entre uma performance improvisada e a performance de um texto considerando a essência do ato performativo? As “duas” performances não implicariam igualmente em processos de construção de sentido e necessitariam da técnica para a sua realização? Essas são as questões que surgiram durante o processo de criação de “Intervenções” e que serão discutidas aqui.

3. Sobre a Pesquisa Artística: entre a ação e a reflexão, sujeito e objeto, teoria e prática

Artistic practices are reflective practices, and that is what motivates artistic research in the first place.
(BORGDORFF, 2012)

A pesquisa artística é uma nova modalidade de pesquisa em artes que vem sendo discutida, desenvolvida e adotada em várias instituições de ensino superior de música na Europa após o Protocolo de Bologna¹², sendo que em 2010 a Associação Europeia de Conservatórios fundou a Plataforma Europeia para a Pesquisa Artística em Música (EPARM).¹³ Considerando a pesquisa como uma das atividades centrais na universidade, a pesquisa artística, fundamentada no entrelaçamento entre sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática, almeja ao mesmo tempo proporcionar um suporte ao artista engajado no ato de investigação e reflexão sobre a sua prática e contribuir para o conhecimento gerado pelo campo da pesquisa em geral (COESSENS, CRISPIN; DOUGLAS, 2009; BORGDORFF, 2012). Hannula (2004, p. 70, tradução nossa) afirma que “[a pesquisa artística] é uma combinação da prática artística com a abordagem teórica almejando a produção de conhecimento.” Mas que conhecimento viria a ser esse? De acordo com Coessens, Crispin, e Douglas, esse co-

nhecimento consiste em uma primeira instância dos próprios processos de criação do artista, os quais tendem a permanecer restritos à sua esfera privada (COESSENS, CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 79). Contudo, as autoras advertem que a pesquisa artística não pode ser inteiramente justificada pela simples motivação de criar um objeto artístico, necessitando ser uma articulação da experiência com os cânones da prática, com o corpo de conhecimento da área, ou ainda com o sistema de crenças e valores do próprio artista, consistindo de um momento de reavaliação e renovação, uma tomada de consciência e re-orientação do artista (Ibid., p. 92). O entrelaçamento entre a produção de um objeto artístico e a pesquisa¹⁴ demanda que o intérprete pense a prática como uma realidade em construção, aberta e dinâmica, em contraste à estabilidade da prática enquanto reprodução de cânones da tradição (BORGDORFF, 2012).

As pesquisas de cunho teórico (como a análise musical), musicológico ou ainda inseridas na psicologia da cognição continuam trazendo importantes contribuições para a performance, porém, devido à delimitação de seus campos investigativos e de seus procedimentos metodológicos, deixam de contemplar a visão da totalidade que articula os campos físico, afetivo, cognitivo, ecológico e social nos processos criativos do intérprete. Sem tencionar desmerecer tais pesquisas, o ponto é que essa perspectiva só é acessível ao sujeito que realiza tal integração. Desta maneira, a pesquisa artística emerge como uma modalidade de pesquisa que visa contribuir para o conhecimento da área ao revelar o entrelaçamento entre os conhecimentos tácitos e explícitos a partir da ação e da reflexão do performer sobre o processo de criação artística. Considerando que a área da performance ainda carece de paradigmas próprios de investigação que contemplem toda a sua complexidade e, sobretudo, que sejam focados no performer e na sua prática, a pesquisa artística adquire um relevante aspecto político ao propiciar que a área se estabeleça como geradora de um corpo de conhecimento legítimo e digno de respeito frente à outras modalidades de pesquisa.

Outro aspecto importante a ser considerado é o poder que as teorias exercem sobre a prática que elas descrevem (BORGDORFF, 2012, p. 11). Considerando que o paradigma tradicional da performance musical descrito acima foi sendo desenvolvido ao longo dos dois últimos séculos principalmente por filósofos e musicólogos sem a devida contribuição de performers¹⁵, e que a força reguladora desse paradigma ainda se faz presente não apenas no discurso, mas na prática artística e docente, o engajamento do artista com a pesquisa sobre a sua prática adquire um caráter urgente.¹⁶ Exagero? Talvez. O fato é que o livro *The Cambridge History of Western Music Theory*, o qual pretende ser uma história compreensiva da teoria da música ocidental, em meio às suas 998 páginas apresenta um capítulo dedicado à performance, intitulado *Performance Theory*, inserido na parte III, *Regulative Traditions*, na seção B, *Compositional Theory*. O editor do livro, Thomas Christensen (2002, p. 19, tradução nossa), tenta justificar a presença do capítulo afirmando que “apesar do tópico do capítulo 17 (Performance Theory) de Arnold Cohen, parecer deslocado aqui – ele diz respeito aos critérios de improvisação oferecidos aos instrumentistas em vários tratados de música Barroca – ele também se constitui em uma teoria da poética ‘composicional’.” Tal justificativa, contudo, não explica a última seção do capítulo, *Performance theory in later times – a postlude*, onde Cohen, um pesquisador da história da teoria musical, expõe o paradigma tradicional da performance musical (ver Nota 7), seguido, no parágrafo seguinte, pela observação “hoje é geralmente aceito que partituras são apenas ‘receitas’ para produzir música e não a música em si, e que performances individuais são apenas ‘opções’ singulares da música intencionada” (COHEN, 2002, p. 549, tradução nossa). É evidente o vácuo que se apresenta entre a força reguladora do paradigma tradicional e uma espécie de vale-tudo de

“receitas”, o qual, indubitavelmente, sinaliza mudanças na prática. E cabe aos performers esclarecer o que está acontecendo com a prática.

Discutindo a importância da pesquisa artística, Kaila (2004, p. 69, tradução nossa) afirma que “... a tradição de conhecimento e a fala que emerge da pesquisa artística é crucial, pois ficar calado provavelmente leva à exclusão ou até mesmo à invisibilidade.” Considerando-se que a maioria das pesquisas em performance feitas por performers busca se inserir dentro de modelos de pesquisa já estabelecidos, vê-se que a observação de Kaila pode se estender à exclusão e à invisibilidade da área como um todo na produção de conhecimento em música. Tal atitude remete ao paradigma tradicional da performance musical ao buscar justificativas de ordem analítica e/ou musicológica para a tomada de decisões interpretativas, sem considerar a totalidade da integração dos conhecimentos tácitos e explícitos que caracterizam a prática. O discurso que emerge de tais pesquisas é geralmente imbuído de um caráter prescritivo, invocando uma autoridade que se localiza fora do sujeito. Taruskin chama a atenção para a relação entre o paradigma tradicional da performance e a utilização das evidências de pesquisa como forma de controlar a subjetividade do performer (TARUSKIN, 1995, p. 23). O modo de pensar a pesquisa em performance possui uma estreita relação com o modo de pensar a prática. Nicholas Cook (2005) alerta para a necessidade de “ouvirmos a voz do performer”:

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

Carolyn Abbate (2001) vai ainda mais longe em sua crítica aos estudos teóricos e musicológicos da performance musical:

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

Embora o conhecimento teórico e musicológico seja crucial para a construção da performance, este é apenas parte do processo e, sobretudo na ação performática, tal conhecimento jamais é dissociado dos campos físico, afetivo, social e ecológico. Da mesma forma, Coessens et al. (2009, p. 56-57, tradução nossa) salienta que “por um lado, artistas-pesquisadores acolhem as qualidades que a pesquisa formal é capaz de oferecer em termos de estrutura, rigor e até mesmo restrições. Por outro lado, eles buscam ser verdadeiros à criatividade artística e sua visão ampla e experiencial de estar no mundo.” Para as autoras, o artista-pesquisador é um agente situado no mundo - ao invés de agir sequestrado em uma espécie de “laboratório artístico metafórico”, ele/a tem um compromisso cognitivo, perceptivo e corporificado com o mundo exterior. Discutindo a noção de “estar situado”, Coessens

et al. utiliza o conceito de William J. Clancey: “Onde você está quando você faz o que faz tem importância” (CLANCEY apud COESSENS et al., p. 66, tradução nossa). Partindo dessa definição, as autoras identificam três aspectos de estar situado (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 66-67):

1. O aspecto epistemológico, que diz respeito às possibilidades de ações situadas em um contexto do conhecimento de uma determinada prática;
2. O aspecto ecológico, que se refere à inserção física e perceptiva do agente situado no ambiente de ação, onde as interações entre agente e meio são medidas pelo corpo na forma de trocas e influências mútuas entre o biológico (o ator) e o material;
3. O aspecto social, que se refere à inserção do agente no contexto social em forma de interações com outros músicos, com a plateia, com compositores, etc.

4. O Intérprete situado

Partindo do paradigma por Coessens et al., faço um relato da minha experiência na criação de “Intervenções”, seguido de uma discussão sobre construção de sentido e técnica, articulando a experiência ao paradigma tradicional da performance musical. A metodologia empregada neste trabalho compreendeu a coletânea das mensagens eletrônicas trocadas entre os membros do grupo, gravação em áudio/vídeo do ensaio aberto e do espetáculo, entrevista com o compositor Jonatas Manzolli e com um membro da platéia que acompanhou o processo desde os ensaios até a performance, além de anotações pessoais. O material coletado permite uma visão do processo de criação (aspecto epistemológico); da interação com o meio e os materiais (aspecto ecológico) e com outros agentes e o público (aspecto social), onde as anotações pessoais da autora dialogam com outras perspectivas perpassando todos os aspectos da experiência.

5. Aspectos epistemológicos

A gênese de “Intervenções” partiu de um encontro casual no aeroporto de Madrid em Maio de 2011 entre o compositor Jonatas Manzolli, a autora e as pianistas Joana Holanda e Lúcia Cervini, onde surgiu a idéia de criar um espetáculo incluindo pianos, meios eletrônicos e interfaces. Em setembro daquele ano, Manzolli 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”¹⁷ (MANZOLLI, 2011, s/p). 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” (Ibid., s/p). Nas trocas de e-mails que precederam a residência de três dias na Universidade Federal de Pelotas em Março de 2012, o compositor enviou o primeiro esqueleto do espetáculo e propôs que “a ideia é trabalhar intervenções livres entre peças ou trechos de peças que vocês (as pianistas) já tem prontas”¹⁸ (MANZOLLI, 2012^a, s/p). Sugeriu que utilizássemos as peças de John Cage para piano preparado¹⁹, o que motivou Joana Holanda a sugerir que o espetáculo fosse uma homenagem ao centenário de Cage.²⁰ A partir disso, Manzolli enviou o segundo esqueleto, onde incluiu:

No ano de 2012, no qual celebra-se o centenário do nascimento de Cage, “Intervenções” usa o suporte de suas obras para piano preparado como campo sonoro para a ação performática de três pianistas, três pianos e três músicos interagindo com áudio-visual e eletrônicos ao vivo – uma trilogia de campos de Escuta...“Intervenções” é um campo para inter-invenções produzidas por agentes performáticos: intérpretes e processos tecnológicos criados para potencializar as filigranas e os perfis sinuosos da performance. Um ciclo de inter-ações, que busca reciprocidade, reflexão, reciclagem de fragmentos e bricolagem²¹ (MANZOLLI, 2012b, s/p).

As trocas de mensagens eletrônicas foram importantes para o grupo definir um contexto para o espetáculo a partir das bases conceituais propostas pelo compositor. As imagens “centenário John Cage” e “piano preparado” cumpriram a função de traçar um campo semântico para a minha atuação, pois são, para mim, carregadas de conotações históricas, conceituais e sonoras. Discutindo a “retórica das imagens”, Mitchell (1986) propõe que:

Imagens não são apenas um tipo particular de signo, mas algo como um ator num palco histórico, uma presença ou personagem dotado com status legendário, uma história que corresponde e participa nas histórias que contamos a nós mesmos sobre a nossa própria evolução de criaturas ‘feitas à semelhança’ do criador à criaturas que fazem si mesmas e o seu mundo à sua própria imagem. (MITCHELL, 1986, p. 9, tradução nossa).

Seguindo a sugestão de bricolagem do compositor, propus que utilizássemos as *Sonatas and Interludes for prepared piano* de John Cage que já tínhamos apresentado em várias ocasiões.²² A partir desse momento, vislumbrei uma possibilidade de interação entre algumas das sonatas com a estrutura proposta pelo compositor, sugerindo a inserção do trecho inicial da obra *Bacchanale*, seguida da execução da *Sonata I* no espaço denominado “Peça I” no esqueleto (figura 1) e da *Sonata XVI* seguida de improvisações com sonoridades características dos compositores Henry Cowell e George Crumb no espaço denominado “Peça VI”.²³ A motivação para essas escolhas será abordada adiante, em “Discussão”. Com base nessas sugestões, foi elaborado um novo esqueleto, o qual foi tema da conversa entre o compositor e as pianistas no primeiro dia da residência do grupo em Pelotas. Durante a conversa, manifestei a minha preocupação quanto à organização do espetáculo, argumentando que o material deveria levar em consideração o que gostaríamos de criar em termos de tensão, contrastes, texturas, etc. Decidimos que o espaço denominado “Intervenção V” seria uma espécie de clímax das intervenções, onde as pianistas iriam intervir na execução umas das outras dos trechos das peças de Cage.²⁴ Como forma de preparar esse clímax, propus que a *Sonata XII* fosse inserida no espaço “Peça IV”, por cumprir função semelhante na estrutura da obra *Sonatas e Interlúdios*.²⁵ Na preparação para o ensaio aberto, experimentamos a junção entre *Bacchanale* e a *Sonata I*, e decidimos que *Bacchanale* seria executado do início até a segunda fermata, sendo que a *Sonata I* começaria sobre o ostinato da seção *very slow* de *Bacchanale*, criando um efeito de *fade out* da primeira peça. Lúcia e Joana escolheram executar o *Interlúdio IV* e a *Sonata X*, e acordamos que o primeiro movimento da peça *Otherworldly Resonances* de George Crumb para dois pianos seria executado na íntegra.

A Figura 1 mostra a evolução do espetáculo desde o primeiro esqueleto enviado por email pelo compositor (coluna da esquerda) até a versão da performance (coluna da direita), passando pelas decisões tomadas antes do ensaio aberto (coluna do meio). Nesta última coluna, o espaço destinado à “Intervenção VI” encontra-se entre parênteses, pois no decorrer da performance no ensaio aberto optamos por não realizá-la por razões estéticas.²⁶

Intervenção I - Prólogo (1:43:3)	Intervenção I - Prólogo	Intervenção I - Prólogo
Peça I	<i>(Trecho do Cage) Bachanale e Sonata I</i>	<i>Bachanale e Sonata I</i>
Intervenção II	Intervenção II - Imagens Cadência Textural	Intervenção II - Memória Preparada
Peça II	<i>(Trecho do Cage) Sonata X</i>	<i>Sonata X</i>
Intervenção III	Intervenção III - Imagens Curto Circuito	Intervenção III - Rabisco
Peça III	<i>(Trecho do Cage) Interludio IV</i>	<i>Intelúdio IV</i>
Intervenção IV	Intervenção IV - Rabisco	Intervenção IV - Interfaces e Mandalas
Peça IV	<i>(Trecho do Cage) - Sonata XII</i>	<i>Sonata XII</i>
Intervenção V	Intervenção V - Interface gestual e jogo sonoro	Intervenção V - Interface e Pianos
Peça V	<i>Crumb: Otherworldly Resonances (Mov. I)</i>	<i>Diálogos Cage & Crumb Sonata XVI</i>
Intervenção VI	(Intervenção VI - Camuflagem preparada)	
Peça VI	<i>(Trecho do Cage) Sonata XVI</i>	
Intervenção VII - Epílogo (4:33)	Intervenção VII - Epílogo	Intervenção VII - Epílogo

Figura: Três esqueletos de “Intervenções”.

6. Aspectos ecológicos

O espaço para o espetáculo compreendia o palco italiano, as laterais e o fundo da platéia da Sala Milton de Lemos do Conservatório de Música de Pelotas. Sobre o palco estavam três pianos de cauda, sendo um deles sem nenhuma preparação, outro preparado para a execução das *Sonatas e Interlúdios* e o terceiro, para a execução de *Bacchanale*. Outros materiais disponíveis às intérpretes consistiam de controles de Wii (Wiimote), baquetas com ponta de feltro, baquetas de vidro, vassourinha, linha de anzol com breu, placas de metal e de madeira e dedais de plástico. O Wiimote é uma interface gestual que codifica o movimento tridimensional do controle em sequências numéricas que são enviadas para o computador e mapeadas para controlar diferentes parâmetros dos *patches* criados pelo compositor. Após tentativas frustradas de compreender o funcionamento do instrumento e tocá-lo satisfatoriamente, notei, na demonstração do compositor, que o instrumento fora criado a partir da sua corporeidade, gerando seu próprio léxico de correspondência entre som e gesto. O instrumento em questão contém dois tipos de som: o som da voz no registro grave e um som de sinos de timbre metálico com preponderância do registro agudo. A partir da imitação do gestual do compositor, consegui desenvolver um léxico básico utilizando um gesto assertivo para baixo para os ataques da voz grave e gestos em direção ascendente para os sinos. Contudo, durante o ensaio aberto, percebi que o resultado sonoro não correspondia exatamente ao meu gestual, devido ao processamento do som controlado pelo compositor. Ou seja, eu poderia estar fazendo um gesto enérgico e o som resultante poderia não coincidir com a intenção do meu gesto, criando uma situação bastante problemática para o performer, que será discutida a seguir em “Discussão”.

7. Aspectos sociais

A interação com as outras duas pianistas em cena foi facilitada em função de projetos anteriores realizados em conjunto envolvendo o piano preparado, além da afinidade afetiva e intelectual. No tocante à interação com o público, tomei a iniciativa de convidar a platéia a manifestar suas impressões após o ensaio aberto. A discussão revelou vários pontos de coincidência entre as percepções do público e das performers, tais como: 1) a forma recorrente e repetitiva das improvisações, as quais eram sempre organizadas em forma

de arco, iniciando e terminando com uma textura esparsa e dinâmica de baixa intensidade; 2) a performance completa do primeiro movimento da obra *Otherwordly Resonances* de George Crumb ficou deslocada no contexto do espetáculo; 3) questões técnicas na manipulação das interfaces. A dissociação entre o gesto e o resultado sonoro na manipulação da interface gestual foi às vezes recebida com certo fascínio pelo público, devido à estranheza que ela engendrava, e outras vezes como "algo que não vai bem", como no comentário de alguns membros da platéia que perceberam o meu desinteresse em continuar improvisando com o Wiimote na performance do ensaio aberto.²⁷

As observações do público reforçaram a minha percepção sobre a falta de domínio do Wiimote. As demandas de uma "técnica compartilhada" obrigou-nos a um maior contato visual para melhorar a interação para a performance do dia seguinte. Os comentários do público levaram-nos a rever a forma das improvisações e realizar recortes na peça de Crumb, os quais foram intercalados com improvisações no piano preparado criando um diálogo entre compositores, materiais e sonoridades.²⁸

A afinidade entre as performers e a interação com o público contribuiu para a criação de um espetáculo musicalmente coerente. Em entrevista à autora, um membro da platéia que acompanhou o processo do grupo ao longo dos três dias da residência em Pelotas, relatou ter tido dificuldade em determinar se estávamos tocando peças previamente preparadas ou improvisadas. Na sua percepção, o espetáculo apresentado no último dia foi "como uma grande composição com várias seções"²⁹ (SILVEIRA, 2012).

8. Discussão

O entusiasmo em participar de um espetáculo de criação coletiva envolvendo improvisação livre defrontou-se com a angústia do vazio diante do primeiro esqueleto proposto pelo compositor.³⁰ Como seria possível gerar um ato na performance musical a partir do nada, mesmo considerando a improvisação livre? De acordo com Alperson (1984, p. 22, tradução nossa), "...até o mais livre dos improvisadores, longe de criar *ex nihilo*, improvisa diante de algum tipo de contexto musical." Perguntado sobre a sua perspectiva do processo de criação do espetáculo, Manzolli declara que se vê como "um articulador de um encontro entre agentes, onde o espetáculo passa a ser um espaço para que esses agentes possam jogar suas possibilidades e realizar ajustes"³¹ (MANZOLLI, 2012c). O compositor esclarece ainda que, diferentemente de Cage para quem o acaso estava associado à filosofia oriental, o acaso para ele estava relacionado ao encontro desses agentes. Ao possibilitar o encontro, o compositor abriu um espaço que necessitava ser preenchido pelos agentes performáticos. Coerente com a sua visão sobre o acaso e sua condição de agente, Manzolli absteve-se de direcionar ou mediar o processo deflagrado pela necessidade de uma narrativa.

Em sua crítica às teorias da mente baseadas na noção da realidade como a apreensão de um mundo fixo, estável e imutável, Bruner (1991, p. 6, tradução nossa) propõe a narrativa "como um instrumento da mente na construção da realidade." Tal construção nunca é um empreendimento solitário, pois até a inteligência de um único indivíduo não pode ser compreendida sem seus amigos, colegas, mentores, livros etc. (Ibid., p. 3). Dessa maneira, as trocas de e-mails entre os membros do grupo foram pouco a pouco formando um consenso em torno da idéia de um espetáculo centrado no piano preparado homenageando o centenário de John Cage. Tais imagens criaram para mim uma estrutura de suporte para o exercício da imaginação artística, um terreno fértil para inúmeras associações e recombinações de elementos de cunho histórico, sonoro, semântico e corpóreo, permitindo a criação de

uma “narrativa conceitual do piano preparado” a partir das associações entre John Cage e os compositores Henry Cowell e George Crumb. O pioneirismo de Cowell na exploração do interior do piano influenciou tanto Cage quanto Crumb, e ao evocar as obras e sonoridades desses compositores coloca-se o piano preparado em relação retrospectiva à obra de Cowell e em relação prospectiva à obra de Crumb. Ainda segundo Bruner (1990, p. 64, tradução nossa), “...as pessoas não lidam com o mundo evento por evento ou com o texto sentença por sentença. Elas enquadram eventos e sentenças em estruturas maiores [...] Essas estruturas maiores proporcionam um contexto interpretativo para os componentes que eles (eventos e sentenças) englobam.” A proposta para a utilização de um trecho de *Bacchanale*, a primeira obra de Cage para o piano preparado, no início do espetáculo também seguiu uma lógica narrativa que se completa com a performance da última sonata da obra *Sonatas e Interlúdios* no final do espetáculo. A escolha da *Sonata XVI* também foi guiada pela estrutura do segundo esqueleto enviado via email por Manzolli (Figura 2), cuja disposição dos eventos sugere uma forma de arco, considerando que o caráter tranqüilo dessa sonata conduz à resolução do arco dramático do espetáculo. A construção dessas narrativas inter-relacionadas gerou um contexto, excitando a motivação para a ação performática.

BLACK OUT Intervenção I - Prólogo (computador produz som de insetos, pianistas no escuro improvisam som preparados no piano que imitam paisagem dos insetos)
FAD IN DE LUZ EM RESISTÊNCIA GRADUAL Peça I - Trecho do Cage
FAD OUT DE LUZ EM RESISTÊNCIA GRADUAL Intervenção II - Imagens Cadeência Textural (computador só produz imagem)
FAD IN Peça II - Trecho do Cage
FAD OUT Intervenção III - Imagens Curto Circuito (computador só produz imagem)
FAD IN Peça III - Trecho do Cage
FAD OUT Intervenção IV - Rabisco (computador só produz sons)
FAD IN Peça IV - Trecho do Cage
FAD OUT Intervenção V - Interface Gestual e Jogo Sonoro (computador só produz sons)
FAD IN Peça V - Trecho do Cage
FAD OUT Intervenção VI - Interface Preparada (computador só produz sons)
FAD IN Peça VI - Trecho do Cage
FAD OUT - BLACK OUT Intervenção VII - Epílogo (computador produz som de insetos, pianistas no escuro improvisam som preparados no piano que imitam paisagem dos insetos)

Figura 2: Segundo esqueleto enviado por Manzolli.³²

Um som na performance nunca é um gesto gratuito, pois há sempre uma intenção imbuída de sentido. Para eu realizar uma ação na performance, essa precisa primeiramente fazer sentido para mim, a fim de que haja uma intenção na ação expressiva que se projeta no mundo. Nesse processo, o performer realiza inúmeras interpretações da sua história e da história das coisas à luz do contexto presente, criando uma cadeia de significações entre as experiências passadas e a presente através da construção de uma narrativa na qual os aspectos "extramusicais" se entrelaçam aos aspectos "musicais". O sentido é gerado pela interação entre as suas experiências prévias e os aspectos epistemológico, ecológico e social, isto é, o contexto da experiência presente. Em uma improvisação coletiva, a ação intencional do performer lança-se para um território compartilhado onde o seu sentido é negociado com os sentidos dos outros performers. Uma frase musical que eu improviso com uma determinada intenção, poderá, dependendo da maneira como os outros improvisadores irão responder, adquirir outro sentido que não o que motivou a minha ação, gerando uma dinâmica dialógica tanto entre os improvisadores quanto no próprio processo da construção de sentido do performer. Ou seja, o sentido para o indivíduo está em constante processo de construção através das interações com o meio à sua volta.³³ O nível de discrepância ou afinidade entre os diversos sentidos que são negociados em uma improvisação coletiva está diretamente relacionado à familiaridade dos agentes com determinadas práticas de performance, bem como a presença de um senso comum acerca do contexto. Desta maneira, o sentido é construído tanto subjetivamente (no indivíduo) quanto dialogicamente (no coletivo).³⁴

A ideia de um sentido emergente na performance já foi defendida por Cook (2001) ao invocar o trabalho de Melrose sobre performance teatral. Para Cook, o sentido é construído através da interação entre música e intérprete, texto e contexto, onde "a música nunca está 'sozinha'" (COOK, 2001, p. 180, tradução nossa). A distinção entre os aspectos "musicais" e "extramusicais" que tem sustentado a ideologia da obra musical autônoma, pura e livre da contaminação com o mundo, cai por terra.³⁵ Contudo, o dualismo dessas categorias ainda ecoa na prática. A música absoluta, ao se colocar fora do mundo, condenou o performer à uma existência fantasmagórica. A presença de um corpo que pulsa e respira é uma lembrança incômoda da transitoriedade - interessa apenas a sua capacidade de reproduzir uma música idealizada. A performance improvisada devolve o performer ao mundo de maneira drástica ao ancorar a música na presença do corpo. A experiência de tocar uma interface gestual resgata o imediatismo do gesto, antes perdido na separação entre intenção expressiva e técnica, trazendo a presença do corpo ciente e participante para o centro da performance.

O desafio do controle compartilhado da interface gestual (ver "aspectos ecológicos" e "aspectos sociais") gerou uma necessidade concreta de confrontar a relação entre técnica e intenção expressiva. Considerando-se que a narrativa que construí não contemplava a situação de discrepância entre a minha intenção, o gesto e o som resultante e, tampouco havia uma intenção manifesta do grupo em criar tal situação, a hipótese de não haver nenhum tipo de acordo sobre a manipulação desse instrumento, remeteria, ironicamente, ao paradigma tradicional do performer como autômato, o que não era o caso.³⁶ Sendo assim, a manipulação do instrumento para ser considerada satisfatória implicaria necessariamente em uma concordância entre as minhas intenções e as intenções do outro. O ponto aqui não é a possibilidade (ou a impossibilidade) de haver tal concordância, mas sim que para fazer um julgamento sobre a técnica seria necessário levar em consideração o seu entrelaçamento com a intenção e, por conseqüência, com os processos de construção de sentido que subsidiavam o ato expressivo.

Em seu livro *Historia de La técnica pianística*, Chiantore investiga a relação entre a técnica e a obra dos compositores-pianistas do passado, demonstrando a inter-relação entre a corporeidade e o campo das idéias e afirmando que: “A tendência moderna de separar *técnica e arte* denuncia uma das peculiaridades da nossa cultura: a separação entre significado interior e forma exterior de uma ação.” (CHIANTORE, 2001, p. 20, tradução nossa). Para o autor, a técnica desconectada do sentido expressivo torna-se uma “disciplina perversa sem sentido.” (Ibid., p. 723, tradução nossa). A dissociação entre “significado interior” e “forma exterior de uma ação” pode levar o performer à alienação. Durante o ensaio aberto, a falta de entrosamento entre Manzolli e eu foi determinante na utilização da interface gestual por um curto espaço de tempo.³⁷ A sensação de um instrumento que ‘não responde’ (ou corresponde) às intenções expressivas me desestimulou a continuar tocando, ao quebrar o contínuo entre a intenção e o resultado sonoro. Incerta sobre como agir, fui pouco a pouco abandonando o instrumento e me dirigindo ao piano.³⁸ Chiantore (2001, p. 20, tradução nossa) nos lembra que: “No caso da música, a unidade íntima entre intenção e realização é decisiva [...] No momento da performance, tudo o que havíamos aprendido, pensado ou imaginado sobre a obra³⁹ passa por um filtro da ‘materialidade’ da nossa ação e da nossa capacidade de entrar em sintonia com o instrumento.” Dessa maneira, a técnica pode ser concebida como uma interface entre sujeito e instrumento, a qual é construída, tal como o sentido, na complexidade dos processos de construção da performance musical, integrando os campos físico, afetivo, cognitivo e ecológico. Em consonância com essa visão integradora, Davidson (2001) afirma que:

[...] o performer não constrói uma interpretação simplesmente a partir de sua base de conhecimentos musicais e do refinamento das habilidades motoras. Antes, o período de preparação é formado de intenções expressivas, as quais emergem primeiramente de projeções metafóricas unindo a experiência física à produção de sentido (p. 70, tradução nossa).

A performance musical, independentemente de se constituir em improvisação livre ou na interpretação de uma obra do repertório da música ocidental de concerto, é um ato expressivo que se projeta no mundo. Tal ato, forjado na subjetividade e na corporeidade de um sujeito situado em permanente diálogo e interação com o mundo à sua volta, constitui-se em um ato criativo que se enuncia na intenção da ação concretizada através da técnica. A performance como ato expressivo e ato social de engajamento consigo e com os outros (GOEHR, 1998, p. 124) é essencialmente humana, efêmera, drástica. A conotação mecânica e a fantasmagoria imposta ao intérprete é, portanto, artificial – uma tentativa vã de expurgar da música a imperfeição, a transitoriedade e tudo que é humano.

Conclusão

A pesquisa artística como instrumento de reflexão sobre a experiência artística permite ao performer (re)situá-lo em relação aos cânones que regem a sua prática. A escolha de contrapor a minha experiência ao paradigma tradicional da performance musical ocorreu por dois motivos: 1) para manter a minha integridade artística – por que razão eu haveria de me dividir entre intérprete e improvisadora, levando uma “vida dupla”, se o meu corpo, a minha existência é a mesma no ato da performance?; 2) para oferecer a visão do performer sobre a performance musical em contraposição ao discurso instituído sobre a performance. O desafio de articular a experiência na lógica do verbo é por vezes doloroso

e frustrante – a totalidade do vivido tende a escapar na resistência que os conhecimentos tácitos encontram no deslocamento do corpo para a página. A vinculação entre a pesquisa e a produção de um objeto artístico resolve esse impasse: não se pretende reduzir a arte à pesquisa, mas sim, articular a vivência e a prática artística com o conhecimento em geral e dessa maneira contribuir para o conhecimento da área. Assim, tanto arte quanto pesquisa ocupam lugares distintos no mundo, sendo ambos traços do artista. Fazer pesquisa artística implica muitas vezes no risco da exposição – não há como abordar a experiência de maneira removida, tanto quanto não há como fazer arte de uma distância segura. O engajamento com a pesquisa artística implica em abraçar as imperfeições, as idiosincrasias e as limitações de estar situado no mundo. Desta maneira, a validade de tal pesquisa não se encontra na aplicação generalizada do conhecimento produzido, mas na ressonância que este encontra na comunidade. Nesse cenário, os estudos individuais passam a compor um mosaico que nos permite vislumbrar tendências ao invés de uma teoria, posto que teoria e prática estão em constante processo de construção.

Notas

- ¹ DOMENICI; SOH (2009); DOMENICI (2010a).
- ² DOMENICI (2010b), DOMENICI (2012).
- ³ DOMENICI (2011a); DOMENICI (2011b).
- ⁴ A palavra “drástica” é empregada aqui no sentido da essência do ato da performance, seguindo as idéias de Abbate e Jankélévitch discutidas em ABBATE, 2004.
- ⁵ Além da autora, participaram do espetáculo as pianistas Joana Holanda e Lúcia Cervini (NuMC/UFPel) e os compositores Jonatas Manzolli (Nics/UNICAMP), James Correa e Rogério Constante (NuMC/UFPel).
- ⁶ Em consonância com as colocações de Levin, Cecília Cavalieri França (2001) observa que “...esta abordagem [...] tende a enfatizar sobremaneira o desenvolvimento de habilidades técnicas de performance oferecendo pouca oportunidade para a exploração musical criativa e expressiva.” Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/7/files/Franca/>. Acesso em 2/11/2010.
- ⁷ Albert Cohen nota que “By the nineteenth century, a more positivist view of musical performance took hold. Partly due to the philological movement in Germany, the notated score reflecting the ‘intentions’ of the composer became the only acceptable guide for performers.” E, citando Libby, completa: “the performer was made to feel that his highest calling... was to subject himself to the composer’s will as the means by which his masterpieces were communicated to the world.” (In: *The Cambridge History of Western Music Theory*, 2002, p. 549)
- ⁸ José Eduardo Martins (2007) apresenta uma visão estável da tradição alicerçada na relação hierárquica entre compositor-intérprete-professor-discípulo.
- ⁹ Para Georg Lukács, o sentido “É uma necessidade humana elementar e primordial: a necessidade que a existência, o movimento do mundo e até os fatos da vida individual – e estes em primeiro lugar – tenham um sentido.” (LUKÁCS apud NAMURA, 2003, p. 1).
- ¹⁰ Para Vygotsky, “o sentido de uma palavra é a soma de todos os fatos psicológicos que ela desperta em nossa consciência. Assim, o sentido é sempre uma formação dinâmica, fluida, complexa, que tem várias zonas de estabilidade variada. O significado é apenas uma dessas zonas do sentido que a palavra adquire no contexto de algum discurso e, ademais, uma zona mais estável, uniforme e exata.” (VYGOTSKY apud BARROS; PAULA; PASCUAL; COLAÇO; XIMENES, 2009, p. 179). Para José Augusto Mourão, “O sentido existe somente como resultado de uma construção efectuada (sic) pelos sujeitos ‘em situação’.” (MOURÃO, disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Slide=81&Filtro=81&Menu2=Linguagem>. Acesso em 14/07/2012.
- ¹¹ De acordo com o verbete “sentido” do *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999, p. 1838.
- ¹² Dieter Lesage, “Who’s Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output.” *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol. 2 n. 2 (2009) <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>. Acesso em 7/04/2012.
- ¹³ Informação disponível no site da Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC): <http://www.aecinfo.org/Content.aspx?id=2279>. Acesso em 7/04/2012. BORGDORFF (2012, p. 35) identifica o ano de 2011 como ano no qual a EPARM foi lançada na AEC.

- ¹⁴ Esse entrelaçamento é uma das características que distingue a pesquisa artística de outras modalidades de pesquisa, como apontam os vários autores citados nesta seção do artigo.
- ¹⁵ Ver GOEHR (2007) e TARUSKIN (1995).
- ¹⁶ A estreita relação entre teoria e prática foi apontada por Borgdorff (2012, p. 20, tradução nossa): “[...] eu gostaria de enfatizar mais especificamente que a teoria é ela mesma uma prática, e que abordagens teóricas sempre moldam parcialmente as práticas que elas enfocam. [...] o poder performático da teoria não apenas altera a maneira como vemos a arte e o mundo, mas também torna-os (a arte e o mundo) no que eles são.”
- ¹⁷ Correspondência por e-mail enviada por Manzolli à autora, Lúcia Cervini e Joana Holanda em 6 de Setembro de 2011.
- ¹⁸ Correspondência por e-mail enviada por Manzolli ao grupo em 6 de Março de 2012.
- ¹⁹ Correspondência por e-mail enviada pela autora ao grupo em 6 de Março de 2012. A sugestão foi inspirada pela participação da autora no evento “Jornada Cage: Piano Preparado” produzido pelo NuMC/UFPeL. O evento compreendeu palestra, workshop e dois concertos com várias obras de Cage para piano preparado durante os dias 13-15 de Julho de 2010 no Conservatório de Música da UFPeL.
- ²⁰ Correspondência por e-mail enviada por Joana de Holanda ao grupo em 6 de Março de 2012.
- ²¹ Correspondência por e-mail enviada por Manzolli ao grupo em 8 de Março de 2012.
- ²² Durante o evento “Jornada Cage: Piano Preparado”, a autora e as pianistas Joana Holanda e Lúcia Cervini, juntamente com o pianista Luís Guilherme Goldberg apresentaram uma performance completa das Sonatas e Interlúdios para piano preparado. A performance foi depois repetida em temporada no Teatro do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos de Porto Alegre em Setembro de 2010 e apresentada novamente na Universidade de Aveiro (sem a participação de Goldberg) em Maio de 2011.
- ²³ Correspondência por e-mail enviada pela autora ao grupo em 8 de Março de 2012.
- ²⁴ Diário da autora; anotação do dia 15 de Março de 2012.
- ²⁵ Chanto (2007) sugere que a obra chega a um clímax no quarto interlúdio, momento a partir do qual a obra inicia uma curva descendente de tensão.
- ²⁶ No ensaio aberto, a performance completa do primeiro movimento da obra de Crumb se revelou bastante longa e descontextualizada do restante do espetáculo. Com vista a manter o fluxo do espetáculo, decidimos não realizar a Intervenção VI.
- ²⁷ Diário da autora; anotação do dia 16 de Março de 2012 (“ensaio aberto”).
- ²⁸ Correspondente à seção denominada “Diálogos Cage & Crumb” na coluna direita da figura 1.
- ²⁹ Entrevista concedida à autora em 17 de Março de 2012. Gravação em vídeo.
- ³⁰ O primeiro esqueleto está mostrado na figura 1, coluna esquerda.
- ³¹ Entrevista concedida à autora em 17 de Março de 2012. Gravação em vídeo.
- ³² Fonte: correspondência eletrônica enviada ao grupo por Manzolli em 08/03/2012.
- ³³ A natureza processual do sentido é destacada por Mourão, para o qual o sentido “nunca é inteiramente dado previamente, nem terminado de uma vez por todas.” Disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Languagem=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Slide=81&Filtro=81&Menu2=Linguagem>. Acesso em: 14/07/2012.
- ³⁴ Burrows (2004) sugere a ideia de arquétipos musicais para explicar a coerência na improvisação coletiva através de ações-sonoras arquetípicas que possuem um sentido tanto individual quanto coletivo. Para o autor, o sentido coletivo é negociado, enquanto que o individual é construído na mente do indivíduo. Em consonância com a proposição de Burrows, Bruner (1990, p. 13, tradução nossa) afirma que “Não importa o quão ambíguo ou polisêmico nosso discurso possa ser, nós ainda somos capazes de trazer nossos sentidos para o domínio público e negociá-los lá.”
- ³⁵ Abbate (2001) aponta que Goehr (1998) já expôs uma falsa distinção entre essas categorias ao considerar a performance como ato expressivo.
- ³⁶ Para uma visão contrastante sobre a dissociação entre gesto e som, ver IAZZETTA (1997).
- ³⁷ Fato notado e comentado pelos participantes e pelo público na discussão após o ensaio aberto.
- ³⁸ Fato recordado pela autora e registrado na gravação em vídeo do ensaio aberto.
- ³⁹ Ou sobre a ação performática, no caso de *Intervenções*.

Referências bibliográficas

- ABBATE, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- _____. Music: drastic or gnostic? *Critical Inquiry*. Chicago: Univeristy of Chicago, vol. 30, p. 505-536, 2004.

ALPERSON, Philip. On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Criticism*. Blackwell Publishing House, vol. 43, n. 1, p. 17-29, 1984.

BARROS, J. P. P.; Paula L. R. C. de; Pascual, J. G.; Colaço, V. de F. R.; Ximenes, V. M. O conceito de "sentido" em Vygotsky: Considerações epistemológicas e suas implicações para a investigação psicológica. *Psicologia & Sociedade*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Psicologia Social; Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 21, n. 2, p. 174-181, 2009.

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

BRUNER, Jerome. *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, vol. 18, p. 1-21, 1991.

BURROWS, Jared B. Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation. *Critical Studies in Improvisation*. Guelph: University of Guelph, vol. 1, n. 1, p. 1-15, 2004.

CAVALIERI FRANÇA, Cecília. A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular em música. *Revista Opus*, vol. 7, 2001. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/7/files/Franca>>. Acesso: em 02 nov 2010.

CHANTO, Fernando Zúñiga. John Cage: Sonatas e Interludios para piano preparado. *Káñina Revista de Letras e Artes*. San Jose: Universidade da Costa Rica, vol. XXXI, n. 1, p. 199-214, 2007.

CHIANTORE, Luca. *Historia de La Técnica Pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

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

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

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

COOK, Nicholas. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*. University of California Press on behalf of the Music Theory Society, vol. 23, n. 2, p. 170-195, 2001.

_____. Entre o Processo e o Produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006.

_____. Prompting Performance: text, script, and analysis in bryn harrison's être-temps. *Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 11, n. 1, p. 1-10, 2005.

DAVIDSON, Jane W.; Jorge Salgado Correia. Meaningful musical performance: a bodily experience. *Research Studies in Music Education*. London: Sage Publications, vol. 17, p. 70-83, 2001.

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

DOMENICI, Catarina. Além da Notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI (Palestra). CCHLA CONHECIMENTO EM DEBATE, 9., 2010, João Pessoa. *Anais...* Idem: UFPB, 2010a. [DVD, 60 minutos]

_____. O Intérprete em Colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Idem: UDESC, 2010b, p. 1142-1147.

_____. O Pianista Expandido: complexidade técnica e estilística na obra Confini de Paolo Cavallone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* Idem, UFU: 2011a, p. 1197-1203.

_____. Beyond Notation: the oral memory of Confini. In: PERFORMA, ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 5., 2011, Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

_____. *The Quest for Voice: music, politics, and the limits of philosophy*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

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

IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. *Revista Opus*, vol. 4, 1997, p. 27-44.

KAILA, Jan. What is the Point of Research and Doctoral Studies in Art? In: BALKEMA, Annette W., Henk Slager (eds). *Lier in Boog: series of philosophy of art and art theory v.18*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 2004, p. 63-69.

LEVIN, Robert. Improvised embellishments in Mozart's keyboard music. *Early Music*, vol. 20 n. 2, 1992, p. 221-233.

MANZOLLI, Jonatas. Correspondência via correio eletrônico com Catarina Domenici, Lúcia Cervini e Joana Holanda em 06 set 2011.

_____. Correspondência via correio eletrônico com Catarina Domenici, Lúcia Cervini, Joana Holanda, Rogério Constante e James Correa em 6 mar 2012a.

_____. Correspondência via correio eletrônico com Catarina Domenici, Lúcia Cervini, Joana Holanda, Rogério Constante e James Correa em 8 mar 2012b.

_____. Entrevista de Catarina Leite Domenici em 17 de Março de 2012c. Pelotas. Gravação em vídeo. Curi Hotel.

MARTINS, José Eduardo. Interpretação Musical Frente à Tradição: piano como modelo. In: MONTEIRO, F.; MARTINGO, A. (coord.). *Interpretação Musical: teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2007.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MOURÃO, José Augusto. Sentido. In: *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Arte e Cultura*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Slide=81&Filtro=81&Menu2=Linguagem>>. Acessado em: 14 jul 2012.

NAMURA, Maria Regina. *O Sentido do Sentido em Vygotsky: uma aproximação com a estética e a ontologia do ser social de Lukács*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

SILVEIRA, Gustavo. Entrevista de Catarina Leite Domenici em 17 de Março de 2012. Pelotas. Gravação em vídeo. Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: essays on music and performance*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.

Catarina Leite Domenici - Mestre e doutora em performance pela Eastman School of Music, onde foi assistente de Rebecca Penneys e recebeu os prêmios Lizzie Teege Mason e o Performer's Certificate como bolsista do CNPq. Tem estreado centenas de obras de compositores brasileiros e estrangeiros. Possui vários CDs gravados e trabalhos apresentados em congressos nacionais e internacionais. Em 2012 participou do 2º Encontro da Plataforma Européia para Pesquisa Artística em Música. É docente da UFRGS, orientadora do PPG-MUS e Presidente da Associação Brasileira de Performance Musical.
