

A PERFORMANCE MUSICAL E A CRISE DA AUTORIDADE: CORPO E GÊNERO

Catarina Leite Domenici

RESUMO: A derrocada do formalismo na música deflagrou uma crise de autoridade na performance musical. Entretanto, os ecos prolongados do autoritarismo ainda se fazem presentes na prática da performance. A demanda contemporânea da criatividade na performance musical requer uma desconstrução da estrutura normativa que tem regulado a nossa prática por quase dois séculos. Utilizando as definições de Goehr dos dois ideais de performance, examino a relação entre a tradição e o ideal do *Werktreue*, bem como o papel do corpo traçado de acordo com os dois ideais, enfocando a separação mente/corpo e as divisões de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: filosofia da performance musical; corpo; oralidade; performance musical e gênero.

ABSTRACT: *The debunking of musical formalism has created an authority crisis in musical performance. However, the lingering echoes of authoritarianism are still present in musical performance practice. The contemporary demand for creativity in musical performance requires a deconstruction of the normative structure that has regulated our practice for roughly two centuries. Using Goehr's definition of the two ideals of performance practices, I examine the relationship between tradition and the *Werktreue* ideal, as well as the role of the body in each of the practices in relation to the mind/body split and gender divisions.*

KEYWORDS: *philosophy of musical performance; body; orality; musical performance and gender.*

A performance musical é uma arte relacional, definida a partir das relações que o performer estabelece com o texto, a tradição, o compositor e o público. Nos últimos duzentos anos, a performance tem sido vista com ambivalência, resultado das tensões internas de uma prática hierarquicamente regulada que é, ao mesmo tempo, a encarnação mesma daquilo que ela representa: a música. Talvez por isso a performance musical venha recebendo uma atenção sem precedentes nos últimos anos. A guinada da “Nova Musicologia” na década de 1990, somada ao crescente interesse da pesquisa contemporânea pela investigação das práticas¹, fizeram com que a performance musical se tornasse a “bola da vez” na pesquisa em música pelo seu caráter processual, corporificado e social. O que se vê no momento é uma oscilação do pêndulo a favor da música como performance. Os livros de Goehr

1 O lugar privilegiado que as práticas ocupam no pensamento contemporâneo é discutido por Schatzki, 2001. Na área das artes, vemos a emergência da pesquisa artística e de pesquisas baseadas na prática.

(*The Imaginary Museum of Musical Works*) e Taruskin (*Text and Act*) sinalizaram o processo gradual de corrosão da estrutura autoritária que designou à performance sua condição subordinada ao longo dos últimos duzentos anos. Goehr apresentou o conceito de obra musical como construção histórica e expôs a ideologia que o circunda; Taruskin atacou impiedosamente a autoridade, seja esta exercida através da noção de fidelidade ao texto ou das práticas “autênticas” da performance, denunciando os prejuízos que uma prática regulada com mão de ferro acarreta para a própria música. Cook (2005), Taruskin (1995) e Abbate (2001) chamaram a atenção para a aplicação normativa de estudos analíticos e musicológicos na performance com o intento de produzir interpretações corretas, sancionadas por pesquisas acadêmicas.

A crise da autoridade trouxe uma crise para a performance. O performer perdeu a zona de conforto de um agir abonado por outrem. O abalo nas estruturas que sustentavam a ética modernista da performance gerou incertezas sobre as relações compositor-obra-intérprete, notadamente devido aos questionamentos sobre o texto como sinônimo para a obra musical e reificação das intenções do compositor. Com esse respeito, nota-se uma tendência recente em reconhecer a importância de performances e gravações, ainda que sua relação com o que se denomina obra musical permaneça indefinida e não teorizada.

Em meio a esses questionamentos, em outubro de 2009, foi fundado o AHRC *Research Center for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP) na Universidade de Cambridge, dedicado a investigar a performance musical como atividade criativa – repito, criativa! Considerando que até muito recentemente a performance musical era entendida ora como a execução dos parâmetros fixos da notação pautando-se por uma relação isomórfica com o texto musical, ora como interpretação fiel, correta, teoricamente fundamentada, ou ainda unguida pela tradição, a fundação do CMPCP é um claro sinal de uma mudança de paradigma na performance musical. A questão central dessa mudança é menos relacionada ao que é imprescindível ao performer – é claro que o performer na música ocidental de concerto não pode prescindir da partitura, ou de estudos analíticos e musicológicos, ou ainda ignorar a tradição; trata-se de uma questão que demanda a reflexão sobre as normas que nortearam e definiram a nossa prática nos últimos duzentos anos.

Em *Interpreting Music*, Lawrence Kramer utiliza o termo “*conceptual turn to performance*” como antídoto “às práticas mofadas que dão à música clássica uma má reputação – *old-fashioned art-religion, in-group complacency, arrogant connoisseurship*” (KRAMER, 2010, p. 262). Kramer teme que uma guinada muito grande e muito rápida possa ocasionar a perda do equilíbrio, concedendo que a virada em direção à performance é uma indicação de que a cultura da música clássica

perdeu a fé em si mesma e agora desculpa-se por falhas passadas. A questão que Kramer coloca é emblemática do momento atual: “como podemos julgar as reivindicações de obras e performances como fontes de significado e ao mesmo tempo fazer justiça à ambas?” (KRAMER, 2010, p. 262). Ao que eu acrescentaria ainda uma outra questão, inspirada por Goehr: como podemos pensar a criatividade na performance considerando a demanda por uma performance específica posto que uma ideia autorizada da obra já está efetivamente assegurada? E ainda, como responder à provocação de Goehr de que “deveríamos ser primeiramente ‘verdadeiros à nossa voz’ como pré-condição de ‘sermos verdadeiros’ às nossas obras ou textos, pois nossas vozes e performances são os veículos fundamentais da expressão” (GOEHR, 1998, p. 127)?

As respostas a essas perguntas transcendem o esforço contemporâneo em acomodar o valor das performances, numa atitude quasi-condescendente, ao conceito de obra musical, por mais modificado e expandido que este tenha se tornado, e por mais corriqueira e generalizada a utilização do termo. A falência do formalismo diz respeito à performance na medida em que o ideal do *Werktreue/Texttreue*² estabeleceu as normas que ainda regem a nossa prática. A adesão a essas normas permitiu a criação de uma tradição dedicada à preservação das obras musicais que, por essa razão, adquiriu um caráter estável e normativo. A performance concebida sob essa perspectiva estabelece os contornos para corpo com o objetivo de confirmar a ordem estabelecida no ato da performance. O temor que Kramer expressa é plenamente justificado: há que estar atento para não jogar o bebê junto com a água do banho. Contudo, o processo de distinguir entre a água e o bebê não pode prescindir de uma discussão sobre o corpo, posto que a voz do performer, finalidade e meio para uma performance criativa, é sempre corporificada. McClary (2002) alerta para a relação entre aspectos patriarcais da cultura ocidental e a tendência em negar o corpo. Green (1997) identificou na separação mente/corpo os territórios da composição e da performance, com seus respectivos traçados de gênero. Tal divisão tem subsidiado a prática musical nas relações que se estabelecem entre escrita e oralidade, composição e performance, e o corpo do performer.

Conquanto Kramer alerte que a guinada da performance não deva ser confundida com a guinada da *performativity* (KRAMER, 2010, p. 262) – e Kramer não explica qual o seu entendimento do termo *performativity* – penso que temos que refletir sobre a nossa condição de *performed practice* nos últimos duzentos anos, examinando a(s) ideologia(s) que permearam a construção da nossa identidade

2 Os termos vêm sendo utilizados como sinônimo desde o Modernismo. Para uma discussão sobre a origem dos termos e seu impacto na prática musical ver DOMENICI, 2012.

como performers. Só então poderemos nos mover em direção à uma *performative performance*, como forma de repensar e redefinir a nossa prática no século XXI nas relações que esta estabelece com o compositor, o texto, a tradição e o público³. Goehr defende que o desmonte da força de um conceito necessita de uma mudança global de paradigma gerada internamente a partir da própria prática, resultando em “novos desejos, novas crenças, novas teorias, e experimentos inovadores e provocativos que somados manifestam o descontentamento geral com o velho [paradigma]” (GOEHR, 2007, p. 271).

Este artigo pretende dar continuidade às questões levantadas em um artigo anterior de minha autoria, “*His Master’s Voice: a voz do poder e o poder da voz*”. Dois acontecimentos isolados no ano de 2009 servirão de ponto de partida para abordar a relação entre escrita e tradição, bem como as duas práticas da performance como definidas por Goehr em seu livro *The Quest for Voice*. A discussão enfoca a oralidade e o corpo em seu entrelaçamento com as questões de gênero nas visões antagônicas do corpo que as duas práticas preveem.

TRADIÇÃO E *WERKTREUE*

Em junho de 2009, Nobuyuki Tsujii, um pianista cego de nascença que toca de ouvido, ganhou o primeiro prêmio no Concurso Van Cliburn. Aparentemente, o conflito entre o discurso da fidelidade ao texto como critério tácito de avaliação da performance, especialmente em concursos, e o fato de o pianista ter aprendido o repertório de ouvido não causaram espanto nem à comunidade musical, nem aos membros do júri, o qual contou com grandes expoentes das mais renomadas instituições de ensino de música do mundo.⁴ A vitória de Nobuyuki revelou o quanto assumimos tacitamente a oralidade como a música *per se* sem contudo problematizar o seu caráter constituinte do que chamamos obra musical; ao mesmo tempo, apontou a relação paradoxal entre composição e performance sob o ideal da fidelidade. Aprender o repertório de ouvido implica em basear a sua interpretação exclusivamente na tradição. O reconhecimento do mérito de uma performance assim construída expõe o caráter normativo da tradição, em que só foi possível dispensar o texto porque a tradição forneceu a estabilidade necessária para que

3 O meu entendimento do termo *performativity* segue a teoria da construção do gênero de Judith Butler (1988). Butler propõe que o gênero não é dado como um papel pronto e acabado (*performed gender*), mas sim construído através das nossas ações no mundo e de atos produzidos e reproduzidos (*performative gender*).

4 Informação disponível em: <http://www.cliburn.org/cliburn-competition/past-competitions/thirteenth-2009/jury/>

as obras musicais fossem reconhecidas como tal. O mecanismo que permite essa inversão é justamente o “contrato de lealdade” previsto na relação hierárquica entre composição e performance estabelecida pelo ideal do *Werktreue*.

O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e performance bem como entre performer e compositor. Performances e seus performers eram respectivamente subservientes às obras e seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao performer o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e o faziam fornecendo partituras completas. Esse dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever comparável dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem de obras específicas, performers tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura. (GOEHR, 2007, p. 231)⁵

A autoridade do texto foi desestabilizada pelo próprio mecanismo que estabeleceu o vínculo de subordinação da performance, o qual permitiu a construção de uma tradição estável, capaz de atuar como substituto para o texto. De outro lado, a tradição frequentemente utilizou-se do ideal do *Werktreue* para justificar e validar uma interpretação sobre outras possíveis, reivindicando para si a autoridade de uma “verdadeira tradição”, geralmente invocando uma linhagem de mestres que pode ser traçada de volta ao século XIX. O conflito interno da tradição que, de um lado, arroga-se o papel de guardiã de obras sagradas, e, de outro, subverte a autoridade do criador da obra a qual ela subscreve, é evidenciado no texto de Martins:

A traditio representa a conservação viva perpretada pelo executante, à maneira de um atleta de prova de revezamento a passar um bastão ao próximo corredor, sendo a obra de um compositor o princípio primeiro, o maratonista em prova sem final previsto. Na medida em que, através da criação, seja a partir do instante do acontecido criativo reservado ao autor, ou mesmo após a leitura em nível da interpretação inteligente, atenta esta, basicamente, ao que é consagrado, observa-se que a tradição terá trajetória própria, seguirá o seu curso à maneira de um rio, sendo o conjunto de influências, afluentes a desaguar num rio maior.

[...] Se a tradição se forma a partir da primeira transferência da obra ao intérprete, tantas vezes este o próprio autor, considerem-se as palavras de Arthur Honegger, para o qual ‘a primeira qualidade de um compositor é a de estar morto’. Não seria esta afirmação a necessidade de que não haja interferência, do próprio compositor, quanto ao fixado no manuscrito? Não haveria distintas tipificações voltadas ao mesmo propósito relativo à resolução sonora: exprimir o possível contido na partitura e revelar o subjetivo inerente

5 As traduções de textos não editados em português são da responsabilidade do autor.

além da notação? *Mágico, inefável, indizível, enigma insolúvel*, mas como esperança: *princípio da resolução do enigma*, não seriam palavras que se buscam nesse caminho em direção a um desvelamento da obra, sem a atuação do autor, pois a criação já está finda e o *day after* surgiria como o continuar pela vereda? (MARTINS, 2007, p. 179-181)

O discurso de Martins revela que a autoridade do compositor está circunscrita à partitura, porém aquilo que está além da notação constitui-se no território reclamado pela tradição, desde que o vínculo de fidelidade ao compositor seja assegurado através da “presença da leitura exegética frequentada pelo conhecedor do código musical” que se traduz em “interpretação inteligente”, atenta ao que é “consagrado” (MARTINS, 2007, p. 178). O que outrora estava aberto no texto é fechado pela tradição que, assim fazendo, reclama para si o controle sobre os espaços abertos da notação, invocando o compromisso da fidelidade ao compositor/obra. Goehr nos lembra que “assim como as leis são interpretadas na sua aplicação a casos específicos, obras são interpretadas de tal maneira que nós poderíamos dizer que sem as performances a autoridade das obras não teria interesse algum” (GOEHR, 2007, p. xxxix). Desta maneira, a tradição preserva a relação hierárquica entre composição e performance, bem como o status de obras musicais como objetos acabados e ideais.

A performance orientada pelo *Werktreue* é o que Goehr denomina de “a performance perfeita da música” (*the perfect performance of music*), na qual o ato da performance é pautado pelo ideal da invisibilidade. Nela, a dimensão visual da performance deve ser desconsiderada pela plateia e encarada como um mal necessário, devendo-se, performers e público, separar a essência sonora da obra do evento da performance. Entretanto, Goehr aponta que provavelmente o entusiasmo desse grupo de performers não teria sobrevivido caso eles tivessem concordado completamente com a demanda pela invisibilidade, transparência e negação da personalidade.

[No espaço da performance], performers trazem as obras do museu morto e abstrato e as animam com vitalidade dramática. É um espaço onde a semelhança da obra e a diferença de uma performance competem numa tensão excitante. É um espaço onde tradição e cultura informam o ato da performance, e um espaço onde um ambiente acústico único é criado. Com essas asserções, performers sentiram-se confiantes em concluir que sua presença visível, com toda a sua glória e intensidade dramática, era necessária. (GOEHR, 1998, p. 148)

Segundo Goehr, performers resolvem o conflito gerado entre a condição de mediador e a necessidade da autoexpressão invocando a musicalidade (*musicianship*), capturada no amálgama entre técnica e estilo e na sensação de estarem “criando” a música no ato da performance (GOEHR, 1998, p. 148). Goehr

evita entrar na discussão sobre o termo estilo, e utiliza uma ideia de Berlioz para deixar o assunto no ar: “estilo captura a parte da música que é sentimento, não ciência” (GOEHR, 1998, p. 148). Dada a natureza inefável e ao mesmo tempo concreta do estilo na sua manifestação sonora, cabe indagar até que ponto podemos distinguir entre os estilos do compositor/obra e do performer/performance no contexto da obra musical, como já abordei em outro artigo.⁶ Resta aqui investigar a força normativa da tradição ao delinear os limites da expressão, especialmente se levarmos em conta a relação entre a corporeidade e a expressão musical.

A performance no ideal do *Werktreue* é concebida como um ato que parte do abstrato em direção ao concreto. Assenta-se na separação entre mente e corpo e encerra uma relação conflituosa entre o corpo idealizado, concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo real, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal dessa prática. Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. A dissociação entre visão e audição, apesar de contrária ao nível fundamental da percepção humana, fornece a base para a construção de um código de conduta tanto para o público acostumado a frequentar concertos quanto para o performer, em que há uma expectativa tácita de demonstração de controle do performer sobre o seu corpo, coibindo expressões faciais e movimentos espontâneos. A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, onde tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o performer solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na performance desloca a autoridade para fora do corpo, buscando coibir a ameaça que este representa à autoridade do compositor/obra.

Em seu livro *The Sight of Sound*, Richard Leppert examina o corpo como um palimpsesto nas práticas musicais, enfocando a questão do gênero nas representações visuais da sonoridade. A investigação de Leppert é particularmente pertinente considerando que o período histórico pesquisado coincide com a emergência do conceito de obra musical e a estruturação das relações entre compositores

6 No artigo “*His Master’s Voice: a voz do poder e o poder da voz*” (DOMENICI, 2012), propus a entonação como o aspecto sonoro, expressivo e social do enunciado musical que é a um só tempo a marca da corporeidade na performance e o aspecto mais sutil do estilo que escapa à notação musical. Como veículo para o significado, a entonação encerra uma interpretação. Como manifestação da voz do performer, a entonação é o espaço de articulação entre o individual e o coletivo através da tensão dinâmica que se estabelece entre a força centrífuga da tradição e a força centrípeta da expressão individual. As entonações sucessivas de uma obra passam a ser um elemento constitutivo da identidade daquela obra, definindo, através de sucessivas performances, o que é entendido como o estilo daquela obra/compositor.

e intérpretes tal como conhecemos hoje.⁷ Em suas análises iconográficas, Leppert analisa a utilização da música como distinção entre as classes sociais e afirmação do poder sócio-político através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes. A música organizada pela razão cumpre o propósito de dominar a natureza, o som e o desejo. A escrita musical exerce o controle sobre a experiência, tornando-se sinônimo de poder e prestígio desde que mantida em silêncio. A sua realização em som é uma ameaça à ordem e à autoridade patriarcal, sendo consistentemente associada ao gênero feminino, ao Outro, e frequentemente ao inimigo.⁸ Nesse sentido, a performance, enquanto música que soa, pode ser tanto uma Madonna quanto uma prostituta, dependendo do que orienta a sua ação (se há uma partitura a ser seguida) e do que a rege, se a razão ou o desejo – submissão ou autonomia.

O casamento burguês como metáfora para a harmonia social e musical encontra no contrato de fidelidade o mecanismo para controlar e domesticar o apelo sensual do corpo sonoro, ao mesmo tempo som e visão. A sexualidade passiva da esposa é moldada de acordo com o prazer do seu proprietário em detrimento do seu próprio prazer. O ideal do *Werktreue* reflete tal organização, na medida em que a fidelidade do performer e a negação da corporeidade asseguram a respeitabilidade da sua performance e confirmam a autoridade do compositor.

O CORPO

Em agosto de 2009, o mundo testemunhou a estreia nos palcos japoneses de uma cantora holográfica com um estrondoso sucesso de público. Na esteira das vendas do software de síntese vocal *Vocaloid* e da personagem de anime Hatsune Miku, a criação do holograma permitiu que a voz da primeira diva virtual pudesse ser

7 A relação entre música e contexto histórico-social é explicada por DeNora: “o musical e o social não são distintos, a música não possui mais autonomia da ‘sociedade’ do que a ‘sociedade’ da música. De fato, o ‘é’ em ‘música e sociedade’ simplesmente sinaliza um construto que é apenas analítico, mas o qual é inapropriado no sentido naturalístico. Em vez disso, ‘música’ e ‘outra coisa que não música’ são coprodutivas e interpenetram-se; elas fornecem recursos para uma modelagem recíproca” (DeNORA, 2002, p. 25).

8 John Shepherd apresenta uma visão semelhante sobre a relação entre a escrita e o som e a divisão de gêneros: “O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência da centralidade no processo biológico de reprodução, e em lugar algum esse controle é mais eficazmente exercitado do que no mapeamento e procedimentos de notação – entre os quais a música ocupa um lugar de destaque – os quais facilitam e restringem os processos de reprodução cultural” (SHEPHERD, 1996, p. 154-155).

ouvida numa performance “ao vivo” nos palcos.⁹ Todos os seus movimentos, gerados e controlados pelo computador, foram construídos para dar a impressão de uma performance espontânea. A coreografia foi programada seguindo modelos de performances de artistas do mundo pop com o objetivo de provocar a reação do público. Esse evento subverteu o simbolismo do corpo em movimento na música pop como metáfora para a liberdade. Ao mesmo tempo, é um exemplo bastante eloquente da união entre som e visão como incitadora da comunicação humana. Da noção tradicionalmente estabelecida da performance na música pop, restou apenas a participação do público.

Na música ocidental de concerto, o público é tradicionalmente concebido de maneira passiva. Desde o silêncio reverencial à atitude contemplativa, o ritual da performance é uma demonstração de pertencimento à uma determinada cultura através da aderência a um código de comportamento que privilegia tanto o controle sobre o corpo (restringindo manifestações espontâneas) quanto sobre a atenção, a qual deve ser dirigida ao elemento sonoro em um esforço para “ver através do performer”. Em sua análise do quadro *Listening to Schumann*,¹⁰ de Fernand Khnopff, Leppert problematiza a corporeidade do pianista e a sua relação com a ouvinte:

O corpo do músico existe como uma intrusão, uma penetração no espaço do quadro, mas também como uma desculpa – é uma necessidade desafortunada se Schumann é para ser ouvido. Schumann é assim descorporificado, ou quase, e a música é de-socializada – a sociabilidade falha quando as costas estão viradas. [...]

A conexão específica entre ver a música e ouvir a música, estabelecida através da prática corporificada de fazer música com o corpo, é sabotada também. O performer é feito suficientemente presente apenas para nos lembrar da sua ausência, da irrelevância da sua identidade; a ouvinte no quadro recusa-se a reconhecer a corporeidade da música, preferindo a fantasia meditativa da promessa utópica e transcendente da música. Um braço faz a música, uma mecânica acontece. Outro corpo ouve, medita, mas vira-se de costas. A ‘conversação’ musical é a anticonversação. (LEPPERT, 1993, p. 230-232)

Na performance de Hatsune, o holograma torna-se real na interação com o público, ao passo que na performance da música de concerto, o performer torna-se, metaforicamente, uma realidade virtual através da negação da sua presença. Em um momento em que “as barreiras que cercam a música ocidental estão ruindo,

9 A performance de Hatsune Miku pode ser vista neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=DTXO7KGhtJI>.

10 O quadro, capa do livro *The Sight of Sound*, de Richard Leppert, mostra um pianista, ou melhor, o antebraço do pianista ao piano tocando Schumann; a ouvinte, uma senhora vestida de preto, está de costas para o pianista e cobrindo o seu rosto em uma atitude meditativa.

indefesas”, como nos lembra Rink,¹¹ esta é uma das defesas mais sólidas que tem mantido o prestígio e o status da música de concerto como arte para poucos. Gans observa que “a distinção entre alta e baixa cultura [...] não é fundada na oposição sociológica entre massa e elite, mas entre individualidade e participação” (GANS apud GOEHR, 1998, p. 152). Contudo, tal distinção não explica totalmente a resistência que essa barreira ainda oferece. No centro da resistência está o poder do corpo sonoro na performance, como som e visão, o qual desvia a atenção da obra para a performance, deslocando a autoridade do compositor para o performer.¹² Como o catalisador da comunicação musical, sem o corpo sonoro, a comunicação cessa e a música silencia. Na estética do ideal da invisibilidade, composição e performance estabelecem um paralelo com o casamento burguês, onde a esposa burguesa é incapaz de satisfazer as necessidades sexuais do marido pelos próprios termos morais e ideológicos a ela impostos (LEPPERT, 2007, p. 182). A música na visão formalista é, nas palavras de Richard Wagner, uma prática ‘desumana’, ‘sem amor’, ‘defunta’ (GOEHR, 1998, p. 41).

A importância do movimento corporal para a comunicação na performance já foi investigada por vários autores, entre eles Dissanayake (2009), Davidson & Malloch (2009), Rodrigues, Rodrigues & Correia (2009), Davidson (2012), Davidson & Correia (2001). Correia (2007), propõe um modelo teórico para a performance musical baseado no gesto como elemento ativador da comunicação entre performer e ouvinte. Correia explica o mecanismo de coativação da seguinte maneira:

O ritual da comunicação musical parece ser inerentemente kinestético e inter-modal, e portanto intrinsecamente gestual:

- a) Os ouvintes de música parecem reagir mimeticamente às ações ritualizadas dos performers, representando ficcionalmente a partir delas as suas narrativas emocionais e pessoais num processo de introspecção contínua e criativa.
- b) Os performers parecem representar presencialmente as suas coativadas narrativas emocionais, reagindo no momento à atmosfera ritualizada das performances musicais, num processo de improvisação contínua e criativa. (CORREIA, 2007, p. 102)

A proposta de Correia implica em uma relação recíproca entre público e performer, em que o corpo do performer é o catalisador para a comunicação musical. Contudo, o corpo no ideal do *Werktreue* é um corpo disciplinado e domesticado

11 Rink “Sobre a Performance: O ponto de vista da musicologia”, 2012.

12 John Shepherd comenta sobre a ameaça do som e do feminino, através da sociabilidade, à estrutura patriarcal: “A existência da música, assim como a existência das mulheres, é potencialmente ameaçadora aos homens na medida em que ela (sonoramente) insiste na conexão social de mundos humanos e, como consequência, demanda implicitamente que indivíduos respondam. Quando isso ocorre, a música lembra os homens da natureza frágil e atrofiada do seu controle sobre o mundo” (SHEPHERD, 1996, p. 158).

que cumpre o propósito de afirmar as hierarquias estabelecidas, encerrando o discurso oficial de uma cultura. Um corpo assim concebido é o que Bakhtin denomina de “corpo clássico” – o corpo acabado, portador de uma verdade, monológico (RUCK, 2009, p. 11). Bakhtin associa o corpo clássico às festividades oficiais, destinadas a sancionar e reforçar a ordem estabelecida. A descrição de Bakhtin das festividades oficiais encontra um paralelo com o ritual da performance da música ocidental de concerto:

O elo com o tempo tornou-se formal; mudanças e momentos de crise foram relegados ao passado. De fato, a festividade oficial olhava para o passado e utilizava-se do passado para consagrar o presente. Contrária às festividades mais antigas e puras, a oficial afirmava tudo que era estável, imutável, perene: a hierarquia existente, a religião existente, valores morais e políticos, normas e proibições. Era o triunfo de uma verdade já estabelecida, a verdade predominante apresentada como eterna e indisputável. (BAKHTIN, 1984, p. 9)

Em contraste ao ideal do *Werktreue* e sua “performance perfeita da música”, Goehr identifica a “performance musical perfeita” (*the perfect musical performance*), a qual, guiada pelos ideais do virtuosismo, diferencia-se da primeira pela ênfase na comunicação e no aspecto social e humano da performance. A performance é tomada como um evento total, onde o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados. Goehr esclarece que:

Mesmo que o evento sonoro associado à obra permanecesse central, a performance musical perfeita, diferentemente da performance perfeita da música, tomava o evento como inseparável dos performers que produziam os sons, da forma e da coreografia visual dos seus movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam. (GOEHR, 1998, p. 164)

Essas características fizeram com que, no século XIX, esse ideal de performance fosse mais identificado com espetáculos populares do que com a elite, o que levou Goehr a comentar que “pode-se ver a mesma prática da perspectiva de um ‘performing duck’ ou de um ‘performing rabbit’, com a adição de que geralmente os patos mais elevados eram os que tentavam expulsar os coelhos do jogo” (GOEHR, 2007, p. xxxv). A associação entre a performance do *Werktreue* e a elite está em consonância com as ideias de Leppert (1993) sobre a construção da distinção entre as classes sociais, a qual partiu da ideia de prestígio como inação física e contemplação passiva em contraste à natureza corpórea e participativa da música popular. Leppert ainda aponta que a distinção entre público e privado torna-se uma diferença fundamental na história da música ao delimitar um espaço físico, a sala de concertos, para um grupo privilegiado, sua respectiva música e código de

comportamento. A performance fundada no ideal do *Werktreue* é a performance sancionada pela cultura da música ocidental de concerto. A disciplina imposta ao corpo clássico codifica a separação entre classes, entre cultura e natureza, escrita e oralidade, mente e corpo, bem como entre o performer e o público.

A “performance musical perfeita” almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da performance como transfiguração. A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do performer, o qual lança-se para fora dos limites impostos pelo corpo clássico na relação corporal com a música, com o instrumento e com o público. Bakhtin contrapõe ao corpo clássico o corpo grotesco, o corpo da subversão carnavalesca que se opõe ao discurso oficial, à separação mente/corpo e ao conceito abstrato e descorporificado de significado através da valorização do aspecto temporal e efêmero da natureza humana (GLAZENER, 2001, p. 159). De acordo com Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, não acabado, que extrapola seus próprios limites:

O corpo não é separado do mundo por fronteiras claramente definidas; é misturado com o mundo, com animais, com objetos. É cósmico, representa toda a corporeidade do mundo em todos os seus elementos. É a encarnação do mundo no plano inferior absoluto, como princípio sorvedor e gerador, como corporificação do túmulo e do seio, como um campo que foi semeado e do qual novos brotos preparam-se para emergir. (BAKHTIN, 1984, p. 27)

O corpo grotesco de Bakhtin é relacional e transgressor na medida em que estende-se para o mundo desafiando os limites sócio-culturais a ele impostos. A “performance musical perfeita”, com sua ênfase na espontaneidade e na experiência imediata, encontra no corpo grotesco o seu veículo. Goehr associa essa prática aos compositores virtuosos do século XIX – Liszt, Paganini e Chopin. A proeza técnica aliada à presença do corpo sonoro é sexualmente carregada no excesso visual da corporeidade engajada com o instrumento e com a música tornando indissociável não apenas a união entre som e visão, mas entre o performer, a música, o instrumento e o público. Pode-se argumentar que para virtuosos/compositores esse ideal de performance amplificava suas obras ao obliterar a separação mente/corpo, confirmando o seu status de indivíduos com poderes super-humanos. Para Leppert, “esses performers realizaram a união social impossível entre o público e o privado, o poder e o desejo, mas apenas como homens separados (*bracketed*) da vida cotidiana pelo seu status de *entertainers* e aberrações artísticas” (LEPPERT, 1993, p. 227). Na condição de virtuosos/compositores, esses performers tinham um status privilegiado para cruzar os limites entre a escrita e a oralidade, podendo negociá-las horizontalmente em um território ampliado pela dissolução do dua-

lismo mente/corpo. Desta maneira a performance torna-se a manifestação da autonomia do performer.

O contraponto oferecido por Clara Schumann, reconhecida virtuose do século XIX, ilumina a discussão entre as duas práticas em seu entrelaçamento com a questão de gênero. Contrária à noção largamente difundida de que Clara encontrava-se em pé de igualdade com os virtuosos do sexo masculino do seu tempo, Clara declara em uma carta à Schumann, escrita após ver uma performance de Thalberg: “Se eu não fosse uma mulher, eu teria desistido há tempos da vida de virtuose, mas eu posso me acalmar um pouco – eu certamente posso competir com as senhoras” (In: REICH, 2001, p. 278). Reich chama a atenção para o fato de que o uso de pronomes na língua alemã segue a distinção dos gêneros e sugere que a frase “die erste Pianistin” seja ambígua, pois não fica claro se ela é considerada a primeira pianista sobre todos os pianistas ou apenas entre as mulheres. Reich completa afirmando que: “mas não há dúvidas que ela se posiciona junto a Liszt, Thalberg, e Henselt” (REICH, 2001, p. 270). Conquanto ela possa ser considerada no mesmo nível desses virtuosos, o lugar que ela ocupa e a prática à qual ela subscreve são inteiramente distintas. Considerada a “sacerdotisa” do piano pela sua devoção e dignidade silenciosas, suas performances eram reconhecidas pelo respeito ao texto (REICH, 2001, p. 255). A forte associação entre o aspecto intelectual das interpretações de Clara e a austeridade de suas performances era consistentemente enfatizada pela crítica contemporânea, assegurando à Clara uma aura divina – a encarnação do arquétipo da Madonna:

Na Alemanha, as discussões sobre a sua arte vinham invariavelmente acompanhadas pelo termo *werktreu* [sic] (verdadeiro ao texto). Devido à sua severidade, sua lealdade a Schumann e a sua reputação íntegra, é natural assumir que ela jamais adulterava a música, como faziam outros tantos pianistas respeitados do século XIX.

Contudo, mesmo a “sacerdotisa” era reconhecida por tocar rápido demais, dobrar uma oitava, ou acrescentar uma ornamentação ocasionalmente. Todavia, diferentemente de Liszt, ela nunca era culpada por adicionar efeitos para ganhar a atenção (do público). Críticos universalmente apontavam para a sua técnica magistral e seu profundo respeito e compreensão da música. (REICH, 2001, p. 272)

A associação entre Clara e o ideal do *Werktreue* é confirmada pela sua conduta pessoal (severa, íntegra e leal) de respeito à ordem estabelecida (ela jamais adultera a música). Contudo, até mesmo a “sacerdotisa” comete alguns pecadilhos, como tocar muito rápido, ou fazer o dobramento de uma oitava aqui e acolá, ou ainda improvisar alguma ornamentação. Nesse ponto, a distinção para assegurar a submissão de Clara ao *Werktreue* é realizada chamando a atenção ao aspecto visual da performance, no qual sua postura severa, íntegra e modesta é contraposta à

performance visualmente saturada de Liszt. O seguinte excerto de uma crítica de jornal ilustra ainda mais essa distinção:

Em geral, Clara Schumann é mais notável na performance de composições nas quais, do ponto de vista intelectual, há algo que mereça ser trabalhado, do que ela é na execução de peças puramente virtuosísticas [...] apesar que não se possa negar que Frau Dr. Schumann também possa obter o reconhecimento como uma pura virtuose. (In: REICH, 2001, p. 271)

O entrelaçamento das duas práticas com a questão de gênero fica imediatamente claro quando o autor da crítica refere-se à Clara pelo nome – Clara Schumann – ao apontar o aspecto intelectual de suas interpretações (*Werktreue*), ao passo que, ao associar Clara ao virtuosismo, utiliza um substantivo que esclarece a sua situação civil (casada), apontando para a ascendência de um marido, e de um título (Dr) que a distingue como elite intelectual. Em outras palavras, se Clara desejasse cruzar a fronteira para o território dos virtuosos, necessitaria firmar a sua autoridade em outro lugar (no marido e na elite intelectual) que não nela mesma. O uso dessas duas distinções sinaliza que o corpo de Clara não lhe pertence: enquanto força de trabalho, é dirigido à execução de interpretações fiéis intelectualmente concebidas a partir de um texto; enquanto objeto do desejo, pertence ao seu marido, Robert.

As comparações entre o virtuosismo de Clara e Liszt, símbolos de duas práticas distintas, encontra no prazer alocado ao corpo a sua principal diferença. Mesmo que Liszt e Clara por vezes assumissem simultaneamente as funções de compositor e performer na performance de suas próprias obras, a distinção principal entre eles residia na corporeidade de suas performances, nas quais o corpo poderia servir como amplificação da expressão, unindo desejo e poder como afirmação da autonomia, ou como reafirmação da autoridade que lhe subtrai o direito ao próprio prazer reforçando a condição de submissão. Clara, Madonna e sacerdotisa, é a mãe da tradição fundada sobre o ideal do *Werktreue*, a qual normatiza a nossa prática até os dias de hoje.

O corpo que transgride os limites impostos pela tradição desperta sentimentos de ambivalência, em que a oscilação entre amor e ódio depende em grande parte do gênero do performer. Ninguém parece ter tido alguma objeção ao virtuosismo de Mischa Maisky, ao contrário de Jacqueline Du Pré, a qual foi muito criticada pelo que era julgado um excesso de movimentos na sua performance.¹³ Em uma reporta-

13 “(Como era esperado), os movimentos corporais espontâneos de Jackie na sua performance ao cello provocaram comentários; algumas pessoas se opuseram a eles como um maneirismo perturbador. Contudo, a abordagem física da performance era completamente natural para Jackie.

gem sobre virtuosos do piano no jornal *The New York Time*, a virtuosidade de Lang Lang é descrita como “hiperexpressiva”, ao passo que a de Martha Argerich transforma-se em “mulher selvagem ao piano” – quem sabe até correndo com os lobos!¹⁴

Na cena contemporânea, a violinista Nadja Salerno-Sonnenberg ilustra o preço alto que a mulher virtuose paga por transgredir os limites. No documentário de Paola di Florio, *Speaking in Strings* (1999), as frases “Ela era considerada uma menina má” e “Esta é uma mulher no auge da paixão” são ouvidas lado a lado na abertura do documentário, completadas ainda por “Você pode amarrá-la, mas ela iria provavelmente romper as cordas.” Considerada (ou seria rotulada?) como uma mulher de “personalidade forte”, Nadja parece despertar em seu público a mesma intensidade com que vive a sua vida e faz a sua música. Alguns a amam, outros a odeiam pelo fato de que “[ela] não é uma performer passiva das obras dos compositores clássicos. Ela ataca a música com uma intensidade inesquecível”.¹⁵ Severamente criticada pela sua corporeidade na performance, bem como pelo seu vestuário,¹⁶ Nadja teve que enfrentar (e resistir) as pressões da indústria da música, cujo objetivo era domesticar a sua expressão. Mary Lou Falcone, a agente de Nadja, comenta que “pessoas da indústria da música vieram me perguntar: você poderia fazer algo sobre os movimentos [da Nadja], suas expressões faciais e a movimentação do seu corpo na performance?” (In: FLORIO, 1999, 25’30”). A agente diz que pensou e chegou à conclusão que aquilo fazia parte da essência de Nadja e ninguém pode mexer com a essência do artista. A pianista Leslei Stifelman comenta que “o empreendimento da música clássica tem sido controlado por certos tipos

Tal como Casals depois comentou, defendendo Jackie das críticas, “Mas eu gosto. Ela se move com a música” (WILSON, 1999, p. 45).

14 A citação completa: “Martha Argerich pode ser uma mulher selvagem ao piano, mas quem se importa? Ela tem uma técnica estupenda e ideias musicais arrebatadoras.” A reportagem cita vinte e três virtuosos do sexo masculino e apenas três mulheres: Mitsuko Uchida, Martha Argerich e Yuja Wang. Disponível em: http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/music/yuja-wang-and-kirill-gerstein-lead-a-new-piano-generation.html?pagewanted=all&_r=0.

15 Comentário proferido pelo apresentador do programa de televisão norte-americano *60 Minutes*. (In: FLORIO, 1999, 11’30”).

16 A sua preferência por calças-compridas foi duramente criticada. A discriminação também se aplica quando performers violam o código tradicional do vestuário. As meias vermelhas de Jean-Yves Thibaudet transformaram-se em um charme próprio do pianista – a sua *trademark*; já o mini-vestido que Yuja Wang usou no concerto no Hollywood Bowl em agosto de 2011 causou uma comoção na mídia, atingindo proporções de um escândalo nacional. *Good boy; bad girl*. E para quem não acha justa a comparação entre um par de meias e um mini vestido, considere-se então a performance de Friedirch Gulda em Viena completamente nu. O mini vestido custou muito caro à Yuja pela repercussão negativa que causou na mídia. A nudez de Gulda foi recebida como um ato de rebeldia de um intérprete iconoclasta, acostumado a cruzar a fronteira entre o jazz e a música de concerto. Imagine o que aconteceria se Gabriela Monteiro aparecesse nua em um concerto?

de homens. E levará um bom tempo até que mulheres fortes possam assumir esses papéis sem serem tratadas como radicais.” (In: FLORIO, 1999, 12’27”).

O comentário do crítico de música Martin Bernheimer vai direto ao ponto quando localiza a ameaça que Nadja representa à ordem estabelecida: “Ela está lutando contra o compositor ao invés de interpretá-lo. Às vezes dá a impressão que sua enorme personalidade domina o veículo que ela está trabalhando.” (In: FLORIO, 1999, 25’20”). O caráter irrestrito da expressão musical de Nadja é a expressão da sua autonomia. A falta de “freios” culturais, tais como a demonstração do controle sobre o corpo na performance aliado ao envolvimento emocional mantido à uma distancia segura, faz com que Nadja seja percebida como uma antagonista do compositor. A sua “enorme personalidade” exacerba os limites do papel do performer. A sua transgressão consiste em colapsar as barreiras entre o texto e o som em uma performance corporificada – não há como separar Nadja da música; elas tornam-se a mesma coisa. Com isso, ela ameaça a fronteira entre compositor e intérprete e a ordem hierárquica estabelecida. Na cultura da música de concerto, a virtuosidade é ao mesmo tempo objeto do desejo e ameaça. O poder que ela encerra reside em um corpo sem amarras; por isso a advertência para que ela sempre esteja “à *serviço* da obra/compositor”.

OS ECOS PROLONGADOS DO AUTORITARISMO

A voz do performer é uma metáfora contemporânea que sinaliza a mudança paradigmática da área em sua reorientação como prática criativa. No artigo *His Master’s Voice*, chamei a atenção para o aspecto relacional e corporificado da voz, bem como para a importância da tradição oral em sua relação com o texto. Ao propor uma ética dialógica, pretendi reclamar a autonomia do performer sobre o delineamento das relações que este estabelece com o texto, a tradição e com o seu corpo. Entretanto, tal proposta ainda esbarra na condição de *performed practice*, em que a performance ainda reverbera os ecos prolongados de uma estrutura autoritária fundada sobre o dualismo cartesiano e suas divisões de gênero.

O objetivo deste artigo foi expor os ecos do autoritarismo na tradição fundada no ideal do *Werktreue* e nas visões sobre o corpo na performance. O esforço contemporâneo de expandir os limites do conceito de obra musical para incluir as performances possui um caráter ambíguo. Ao mesmo tempo em que reconhece a importância das performances para a formação da identidade das obras musicais, não esclarece os mecanismos que asseguram a repetição, bem como a prevalência e a afirmação de uma determinada ideia da obra musical sobre outras:

A obra é um princípio de repetição exaustiva, mas não absoluta. Ela adquire a sua identidade formando o ponto de ancoragem em um sistema de repetições, incluindo performances (totais ou parciais), adaptações, gravações e interpretações tanto no sentido da performance musical quanto no sentido de uso e comentário. [...] Uma vez que a obra não pode mais ser considerada como uma forma fixa, ou a realização de uma intenção declarativa, (a obra) não tem existência separada do sistema de repetições que a produzem. (KRAMER, 2010, p. 246)

Cook escreve que “o paradigma contemporâneo da performance [...] busca entender o corpo da mesma forma que compreende o som, como um terreno de resistência ao texto” (COOK, 2006, p. 16), esquecendo-se que o som da música ocidental de concerto é sempre um som que já foi vivido e que o corpo já foi moldado seguindo o paradigma estabelecido. Quando a tradição toma para si o papel de guardião das obras do museu, preserva, além das obras, valores, crenças, normas de comportamento e uma visão do corpo do performer. Se o performer encontra na realização sonora dos espaços vazios da notação uma forma de resistência ao texto, a tradição, ao fechar esses espaços, torna-se ainda uma outra fonte de autoridade.¹⁷ A falência em reconhecer que a tradição oral exerce uma autoridade em igual medida à do texto reafirma o paradigma de submissão da performance ao confirmar a ascendência da escrita sobre a oralidade e ao mesmo tempo criar uma ilusão de que as lacunas do texto ainda oferecem um território neutro no qual o performer encontra a liberdade para exercer a sua autonomia criativa. A tradição restringe a criatividade na mesma medida em que confere uma identidade estável às obras musicais.

Quando tradições orais já estão estabelecidas, o som resiste menos ao texto. De fato, o seu caráter mais normativo concretiza-se na transmissão de ensinamentos, valores, ideias e crenças. O corpo moldado pela tradição, o corpo clássico de Bakhtin, carrega consigo os sinais da domesticação e da disciplina que o transformou em um corpo acabado e passivo. Nesse contexto, a autonomia de uma expressão musical criativa encontra no corpo grotesco e na postura dialógica do performer a resistência ao autoritarismo. Ao conceber a performance musical como um diálogo aberto com o(s) texto(s) e a tradição a partir do lugar situado do performer, a busca pelo espaço de ação criativa localiza-se no corpo do performer e na sua postura de engajamento ativo com as tensões dialógicas. Em suma, a criatividade na performance só é possível a partir da autonomia sobre o corpo do performer.

A distinção entre os termos “interpretação” e “performance” denota uma ansiedade contemporânea em desapegar-se de velhos paradigmas, bem como dos

17 Se a tradição reclamou o poder de fechar os espaços abertos da notação, o movimento da performance historicamente informada desafiou essa autoridade apenas para firmar-se como ainda uma outra força de dominação sobre a performance, como bem apontou Taruskin.

ecos prolongados das questões de gênero na performance musical. Para o performer, a insistência na distinção encerra pré-conceitos fundamentados no dualismo mente/corpo, em que a interpretação refere-se ao processo intelectual e a performance ao apelo visual do corpo, ora como mecanismo de realização de um ideal abstrato, ora como objeto do desejo. Como tal, preserva a fronteira entre o texto e sua realização sonora, bem como a relação de ascendência da escrita sobre a oralidade, bem como da composição sobre a performance. Insistir na separação entre interpretação e performance é insistir na ideia da interpretação como trabalho mental de um corpo invisível, dissociado dos processos mentais, e da performance como espetáculo visual desprovido de valor intelectual. A performance como expressão musical criativa e autônoma requer a superação desses dualismos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. (traduzido por Hélène Iswolsky). Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.
- COOK, Nicholas. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps. *Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 11, nº 1, p. 1-10, 2005.
- _____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). *Per Musi*. Belo Horizonte: nº 14, p. 5-22, 2006.
- CORREIA, Jorge Salgado. Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical. In: MONTEIRO, Francisco & MARTINGO, Ângelo (org.). *Interpretação Musical Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 63-107.
- DAVIDSON, Jane W. & CORREIA, Jorge Salgado. Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*. London: Sage Publications, vol. 17, p. 70-83, 2001.
- DAVIDSON, Jane W. Exploring movement and facial actions in expressive musical performances by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, vol. 40, nº 5, p. 595-633, 2012.
- DAVIDSON, Jane & MALLOCH, Stephen. Musical communication: The body movements of performance. In: MALLOCH, Stephen & TREVARTHEN, Colwyn (eds.). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 565-583.
- De NORA, Tia. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810. *Poetics*, vol. 30, p. 19-33, 2002.
- DISSANAYAKE, Ellen. Bodies swayed to music: The temporal arts as integral to ceremonial ritual. In: MALLOCH, Stephen & TREVARTHEN, Colwyn (eds.). *Communicative*

- musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 533-544.
- DOMENICI, Catarina L. His Mater's Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº 5, p. 65-97, 2012.
- FLORIO, Paola di. *Speaking in Strings*. Documentário. 1999. 73 minutos.
- GLAZENER, Nancy: Dialogic subversion: Bakhtin, the novel and Gertrude Stein. In: HISCHKOP, Ken & SHEPHERD, David (Eds.) *Bakhtin and Cultural Theory*. 2ª edição revisada e expandida. Manchester: Manchester University Press, 2001, p. 155-176.
- GOEHR, Lydia. *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- _____. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press, 2007 (edição revisada).
- GREEN, Lucy. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- KRAMER, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 2010. Kindle edition.
- LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.
- 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, p. 177-202, 2007.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- REICH, Nancy B. *Clara Schumann: The Artist and The Woman*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2001 (edição revisada).
- RINK, John. Sobre a performance: O ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, vol. 13, nº 1, p. 32-60, 2012.
- RODRIGUES, Helena Maria, RODRIGUES, Paulo Maria & CORREIA, Jorge Salgado. Communicative musicality as creative participation: From early childhood to advanced performance. In: MALLOCH, Stephen & TREVARTHEN, Colwyn (eds.). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 585-610.
- RUCK, Nora. Some Historical Dimensions of the 'Dialogical Body': From Bakhtin's Dialogical Grotesque Body to the Monological Body of Modernity. *Psychology & Society*, vol. 2, n. 1, p. 8-17, 2009.
- SCHATZKI, CETINA & SAVIGNY. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London, New York: Routledge, 2001.
- SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (Ed.) Tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

- SHEPHERD, John. Music and male hegemony. In: LEPPERT, Richard & McCLARY, Susan (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- WILSON, Elizabeth. *Jacqueline du Pré: Her Life, Her Music, Her Legend*. New York: Arcade Publishing, 1999.

Recebido em 12.12.2012

Aceito em 04.02.2013