

## Compondo performances: explorando outras expressividades em performances musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1 Composição e Sonologia

Caio Costa Campos  
UFMG  
costacaiocampos@gmail.com

José Henrique Padovani  
UFMG  
jhp@ufmg.br

**Resumo.** O presente trabalho parte de uma experiência de criação e pesquisa relacionada ao compor em suas possíveis relações com a *performance*. Após uma discussão de possíveis compreensões da *performance*, reflete-se aqui sobre processos composicionais voltados à *performance* como fonte de materiais expressivos, buscando relacionar características e processos dessa experiência de criação à: (1) noção de música como *performance* e suas relações com performances teatrais; (2) *musicalidade* e *teatralidade* como dispositivos de exploração expressiva; (3) *fisicalidade* e *corporificação* como fontes de expressão da *teatralidade* em performances musicais. Tais reflexões são então articuladas com materiais da peça *estante em posição ordinária* (Caio Costa Campos, 2023), para violonista solo, que utiliza, para além da produção de sonoridades, da exploração de aspectos físico-espaciais na relação entre violonista e violão e de possíveis relações performáticas com as tradicionais práticas de *performance* violonística na construção expressiva da peça.

**Palavras-chave.** Performance, Composição, Corporificação, Fisicalidade, Teatralidade

**Title.** Composing performances: searching for other expressiveness in musical performances

**Abstract.** This present work originates from the process of creation and research related to composition in its potential connections with performance. Following a discussion of potential understandings of performance, this paper reflects on compositional processes oriented towards performance as a source of expressive materials, seeking to establish connections between characteristics and processes of this creative experience and: (1) the concept of music as performance and its relationships with theatrical performances; (2) musicality and theatricality as devices for expressive exploration; (3) physicality and embodiment as sources of theatrical expression in musical performances. These reflections are then integrated with materials from the piece 'estante em posição ordinária' (Caio Costa Campos, 2023), for solo guitarist, which extends beyond the production of sounds, encompassing the exploration of physical-spatial aspects in the relationship between guitarist and guitar, and potential performative relationships with traditional practices of guitar performance in the expressive construction of the piece.

**Keywords.** Performance, Composition, Embodiment, Physicality, Theatricality

## Introdução

A peça *estante em posição ordinária* (2023), para violonista solo, apresenta um discurso expressivo que explora construções de sentido nas relações entre instrumentista e instrumento, bem como em seu diálogo com a tradição da performance de música no violão. De forma prática, tem um enfoque na *fisicalidade* de uma performance no violão e nas relações de *corporificação* do instrumentista com o seu instrumento, espaço, e o próprio *ato performático*<sup>1</sup>. Essa abordagem visou deslocar a performance musical de sua padronização habitual e permitir sua exploração como elemento constitutivo na construção expressiva da composição.

Partindo desta experiência de criação e da possibilidade de pesquisa relacionada ao compor em suas possíveis relações com o *ato performático*, este texto pretende refletir sobre processos composicionais que voltam-se à *performance* como fonte de materiais expressivos, buscando articular temas atuais relacionados a este tipo de prática. Mais especificamente, relacionamos aqui aspectos da peça (1) à noção de música como *performance* e suas relações com outras artes performáticas, em especial, o teatro (CULL, 2020; KOCZY, 2015) (2) à *musicalidade* e à *teatralidade* como *dispositivos* de exploração expressiva (KOCZY, 2015, ROESNER, 2014) e (3) ao estudo da *fisicalidade* e da *corporificação* presentes nas performances musicais como fontes de expressão (CRAENEN, 2007; DEL NUNZIO, 2011; MAGNUSSON, 2019).

Em um primeiro momento, traçamos aproximações entre construções expressivas do teatro e da música a partir da perspectiva da performance. Na seção seguinte, abordamos então o conceito de *musicalidade* em performances teatrais para, em seguida, realizar um paralelo de tal conceito com a *teatralidade* em performances musicais. Por fim, a *fisicalidade* e a *corporificação* são apontadas como explorações possíveis de *teatralidade* nas performances musicais. Voltamos então à *estante em posição ordinária*, articulando reflexões sobre intenções expressivas do performer a partir da *fisicalidade* e a *corporificação* com materiais da peça.

---

<sup>1</sup> Na seção seguinte, apresentamos a compreensão de *performance* utilizada ao longo do texto. Aqui, para além do tocar uma peça com seu instrumento, *ato performático* e *performance* também se referem ao contexto em que a peça e performance estão inseridas e as relações do performer com tal contexto, por exemplo.

## Aproximações entre teatro e música como *performance*

O conto de Kierkegaard nos oferece uma caricatura da *teatralidade*. Seguindo a divisão de *palco* e *auditório*, chegamos a uma caravana de *binários familiares*: o real e o imaginário; o espectador e o espetáculo; os consumidores passivos de imagens e a atividade de criação delas. (KOCZY, 2015, p. 207, t.n, grifo nosso)

Nesse excerto, Koczy aborda a teatralidade, utilizando um aforisma de Kierkegaard<sup>2</sup>, a partir de oposições. Tais binários estão presentes também em *performances musicais*. A todo momento, temos uma dualidade temporal: aquela, dita *real*, e aquela expressa pela performance musical realizada. Tal dualidade só é possível a partir dessa divisão de palco e auditório, consumidores passivos de um discurso musical e a *performance* deste discurso sendo realizada em frente a estes por um determinado número de músicos.

Esta divisão está relacionada a uma série de fatores, comuns também às *performances teatrais*, tais como: escolha do espaço onde a performance será realizada; iluminação deste espaço; disposição dos objetos que constituem a performance neste espaço; comportamento dos performers na relação com os outros performers; etc.

A partir dessas semelhanças entre performances *teatrais* e *musicais*, define-se aqui a utilização dos termos relacionados à *performance* neste trabalho. Sendo estes termos historicamente utilizados também com outras intenções em áreas correlatas de pesquisa em música, ao longo deste texto eles compreendem duas diferentes esferas.

A primeira é voltada à prática da *performance musical*. Ela engloba o corpo do sujeito performer, o objeto-instrumento a ser tocado, os outros objetos utilizados para tal performance (cadeiras, estantes, partituras, apoios de pé, etc.), o local onde tais objetos e sujeito estão situados e sua disposição no espaço, a iluminação deste local, o contexto em que a performance é realizada e as relações com as tradições de performances de música carregadas por este contexto, dentre outras características, e a forma de interação entre cada uma dessas variáveis durante o *performar*.

---

<sup>2</sup> “Um fogo se inicia nos bastidores de um teatro. O palhaço sai para alertar o público; eles pensam que é uma piada e aplaudem. Ele repete o aviso; aplaudem-no ainda mais. Eu penso que é exatamente assim que o mundo chegará ao seu fim: com um aplauso generalizado daqueles que acreditam que o fim é uma piada.” (KIERKEGAARD, 2004, p. 17, t.n)

Já a segunda relaciona-se a uma abordagem *filosófico performática*<sup>3</sup>. Esta compreende a *performance* (bem como a *filosofia*) como algo com um modo próprio de articulação de pensamento e expressão, mas que não pode ser definida:

Por sua própria natureza, a *performance* desafia qualquer definição fácil ou precisa além da simples declaração de que é arte feita viva por artistas. Qualquer definição mais estrita negaria imediatamente a possibilidade da própria *performance*. Porque ela apropria-se livremente de qualquer número de disciplinas e mídia como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, bem como vídeo, filme, slides e narrativa – dispondo-as em qualquer combinação. (GOLDBERG, 2011, p. 9, t.n)

Em outras palavras, é exatamente essa natureza indefinível ou, ao menos, uma certa resistência à definição que, paradoxalmente, define uma *performance* (CULL, 2020, p. 13). Dessa forma, apesar de ser possível identificar algo como *performance* e descrever certas características de uma *performance* específica, não existe limite algum que separa o que é *performance* do que não é. Neste trabalho, adotamos também tal perspectiva para o entendimento de *performances musicais e teatrais*.

Assim, podemos nos perguntar: com tal caricatura de *teatralidade* apontando também para a importância da *teatralidade* na expressão de *performance musicais*, o que separaria nossa compreensão de *teatralidade* e de *musicalidade* nestas *performances*? De que maneira aquilo que ocorre dentro dessa dualidade espetáculo-espectador pode ser compreendido ora como *teatral*, ora como *musical*?

Tendo em vista as compreensões de *performance* apresentadas aqui, uma possível resposta para a primeira pergunta seria: “Nada.”. A *teatralidade* e a *musicalidade* se apresentariam como uma construção expressiva única dentro de uma *performance musical*. O mesmo é válido, também, para *performances teatrais*.

---

<sup>3</sup> Tal abordagem se relaciona às definições da *Performance Philosophy*, uma área do conhecimento e prática criativa emergente e interdisciplinar, focada na relação entre *performance* e *filosofia* de forma ampla (CULL, 2020, p. 2). A área interpreta o *performar* e o *filosofar* como atividades com muitas diferenças entre si e com relações de poder não equivalentes, mas que se assemelham à medida que são compreendidas como precisamente indefiníveis e possuindo um modo próprio de articulação de pensamento. Propõe-se então um questionamento sobre o próprio ato de pensar sob domínio da *filosofia* e as relações de poder que tal domínio tende a trazer, tentando articular tanto formas de se *filosofar* *performances*, destacando a potência do pensar próprio da *performance*, quanto de *performar* *filosofia*, procurando outras formas de se expressar filosoficamente.

## Exploração de *musicalidade* em performances teatrais

Em sua tese e livro *Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making*, Roesner aborda a musicalidade no teatro como um conjunto variado de movimentos interartes, neste caso entre teatro e música, cobrindo uma série de aspirações de uma forma de arte - teatro - direcionadas à outra - música (ROESNER, 2014, p. 9).

Tal abordagem não trata somente de explorações de música e sonoridades em espetáculos teatrais, de um direcionamento a uma tradição da história da música e sua relação com a atuação, texto e intenção narrativa (óperas ou teatro musical), ou de algum foco específico em explorações sonoras no teatro:

Musicalidade, então, ultrapassa a apreciação de todos os sons como (potencialmente) musicais – ela também chama a atenção para qualidades musicais ou relações de eventos não audíveis, como movimentos silenciosos, gestos, iluminação e até esquemas de cor (ROESNER, 2014, p.14, t.n, grifo nosso)

Assim, tal olhar para performances teatrais joga com a construção expressiva de *musicalidade* nos componentes dessas performances, sendo a música e os sons apenas alguns deles.<sup>4</sup>

Para sistematizar o uso deste termo, Roesner relaciona a musicalidade no teatro como *dispositivo estético*, utilizando o conceito de *dispositivo* de Foucault, citando-o:

O que estou tentando caracterizar com esse nome é, primeiramente, um arranjo absolutamente heterogêneo que envolve discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas, enunciações científicas, proposições filosóficas, morais e filantrópicas; de forma rápida: tanto o dito quanto o não dito, estes são os elementos do dispositivo. (BUSSOLINI, 2010, p. 85-107)

Roesner, então, justifica tal relação, dizendo

...eu não estou sugerindo isso [musicalidade no teatro] como uma abordagem compreensiva ou generalizada para todo tipo de forma de teatro, mas como uma iluminação significativa dentre várias a serem feitas nessa esfera opaca que é o teatro. (...) Eu não estou sugerindo um dispositivo musical baseado em uma única definição do que música é,

---

<sup>4</sup> Nota-se aqui, novamente, um certo borrão na possibilidade de separação de *teatralidade* e *musicalidade* em performances. De novo, poderíamos perguntar: sendo possivelmente a musicalidade o foco expressivo de tais eventos não audíveis do teatro, o que separaria a musicalidade da teatralidade nesses casos? Não poderíamos, dentro de um determinado contexto contemporâneo de arte, identificar a construção expressiva com tais eventos como uma *performance musical*?

mas como uma estrutura para analisar como música – contingente historicamente e culturalmente – tem sido entendida e levada adiante em cada contexto. (ROESNER, 2014, p. 11-12, t.n)

Assim, abordar a musicalidade como dispositivo no teatro permite relacioná-la a um grande âmbito de aspectos, englobando qualquer número de discursos, processos e arranjos de conhecimento, expressividade e poder, bem como a todos os componentes de uma performance.

### **Fisicalidade e Corporificação: fatores performáticos de expressão de *teatralidade* em performances musicais**

As relações e semelhanças entre performances musicais e teatrais apontam também, para uma reflexão sobre uma possível exploração da *teatralidade como dispositivo* na construção expressiva de performances musicais.

Em seu texto *Why theater?*, Takasugi reflete sobre uma sala de concerto com música apenas para alto-falantes:

...um ser humano ao vivo, sentado ao teclado, embora nunca pressionando uma única tecla, durante toda a reprodução de uma "peça em fita" difundida inteiramente por alto-falantes. [...] A plateia sabe desde o início que não há uma apresentação ao vivo genuína, ou será que sabem? Talvez a metade do lado esquerdo da plateia saiba – aqueles capazes de distinguir o teclado e os dedos – enquanto a outra metade do lado direito fica apenas na conjectura. Ainda assim, com a presença de um ser humano no palco, o ritual de um concerto ao vivo, com toda sua etiqueta e deferência ao intérprete, ressurgiu. O teatro de um tipo exterior renasce, mesmo que em sua forma mais reduzida e conceitual. (TAKASUGI, 2016, p. 3, t.n)

É de se questionar se, como defende Takasugi, não haveria uma “performance ao vivo genuína” e se esta performance seria, de fato, “mais reduzida conceitualmente”. De todo modo, o contexto explorado por Takasugi chama atenção para a expressividade trazida pela presença física dos corpos do performer e do instrumento.

Apenas a criação da dualidade espetáculo-espectador de uma *performance*, acompanhada de todos seus outros binários, é suficiente para trazer à tona cargas expressivas relativas à *teatralidade* de uma performance musical. Tal performance continua sendo identificada como *musical* mesmo quando a música é reproduzida completamente em alto-falantes – como, por vezes, ocorre em performances teatrais – e quando o performer não produz nenhum tipo de sonoridade ou realiza qualquer movimento corporal na relação com seu

instrumento<sup>5</sup>. Ainda assim, os movimentos que estruturam relações interartes, que acontecem aqui da música em direção ao teatro, são inevitáveis. A expressividade de tal performance seria notadamente diferente sem a presença física do performer e/ou sem o piano como parte do espetáculo, sendo a ausência de movimento físico do performer algo que aponta exatamente para isto.

A exploração composicional de aspectos físicos do performer e do seu instrumento é uma possível forma de abordar tal *teatralidade* e não é nova na história da música. Utilizando conceitos criados por Craenen<sup>6</sup> (CRAENEN, 2007), a partir da determinação de um tipo de música que não se preocupa com tais aspectos como a *música de algum lugar*, uma música que utiliza uma “elevada importância do corpo padronizado nas situações de execução clássicas: o corpo do executante não conta como material composicional, mas apenas sob uma ótica de permissão e disciplina” (DEL NUNZIO, 2011, p. 37), Del Nunzio aponta para uma possível tipificação de performances musicais em que o físico é sim parte de construção expressiva:

...a música que ele [Craenen] trata como *música do lá* (especialização, propriedades específicas de um lugar, disposição de instrumentos de modo a ressaltar sua presença física em determinada posição); e a *música do aqui* [...]: uma música que tem na explicitação da fonte física do som (o instrumento, suas propriedades materiais) sua característica principal. (DEL NUNZIO, 2011, p. 38)

Del Nunzio parte então para uma análise da exploração da *fisicalidade* em composições de música, apontando explorações relacionadas a ela em peças de Lachenmann, Xenakis, Aaron Cassidy, Franck Bedrossian, entre outros, definindo-a como “o que se relaciona aos aspectos físicos do fazer musical: a relação do intérprete com seu instrumento, a corporalidade do intérprete ao executar um instrumento, bem como as propriedades materiais deste instrumento” (DEL NUNZIO, 2011, p. 16).

---

<sup>5</sup> Aqui, de maneira inversa, nota-se que a depender do contexto tal *performance* poderia ser também identificada como teatral.

<sup>6</sup> Em seu texto, Craenen (CRAENEN, 2007) define três tipos de música: (1) música de algum lugar; (2) música do lá; e (3) música do agora. O primeiro tipo busca expressividade trazendo características abstratas para o primeiro plano, tendendo a desconsiderar a proximidade com as propriedades físicas e espaciais do som e dos produtores de som (performer, instrumentos, salas de concerto), não estando nem *aqui* nem *lá*, sendo onipresente a partir do momento que começa a soar (DEL NUNZIO, 2011, p.37). O segundo teria seu foco expressivo na exploração das características físicas de um determinado espaço ou lugar. Já o terceiro, *música do agora*, na exploração expressiva do ato performático em curso e seus componentes físicos, trazendo tais componentes para o primeiro plano de expressão.

Sendo assim, a *teatralidade* contida na *fisicalidade* do ato de tocar um instrumento está relacionada ao corpo do performer, ao corpo do objeto instrumento, e nas relações entre estes dois corpos. Tais relações são *corporificadas*<sup>7</sup> pelo performer e requeridas pela peça sendo tocada, que leva em conta não só as sonoridades a serem produzidas mas, também, a expressividade física de tais relações entre estes corpos.

A *corporificação*, por sua vez, pode ser vista como:

...uma postura enativa em direção ao mundo na qual criamos o nosso (e não “o”) mundo através de engajamento ativo. O enativismo é útil nas explicações da corporeidade, algo que devemos ter em mente ao analisar como os músicos incorporam o conhecimento de seus instrumentos por meio de práticas repetidas. (MAGNUSSON, 2019, p.169.170)

Apesar disso, em uma performance musical, a *corporificação* não acontece unicamente na relação performer-instrumento, e tal postura enativa permite exatamente esta extensão da corporificação para qualquer outra possível criação do “nosso mundo” em uma performance.

Além da relação corporificada do performer com seu instrumento (o posicionamento do instrumento em relação ao corpo do performer, as formas de se apoiar ou segurar tal instrumento, a maneira como pode se tocá-lo com as mãos ou com outros objetos, por exemplo), podemos considerar corporificado, em relação às tradicionais práticas musicais, também o comportamento do performer: em relação ao público; ao espaço, ao seu posicionamento nele, à sua locomoção dentro dele (mesmo o simples entrar e sair do palco); aos outros objetos posicionados no “palco”; em relação às peças sendo performadas; ao contexto em que tal performance é apresentada; além das relações também corporificadas do público para com a performance musical.

A *fisicalidade* e a *corporificação* em performances musicais podem ser vistas como conjuntos de movimentos interartes em direção ao teatro, sendo, portanto, inevitáveis. Uma abordagem da *teatralidade como dispositivo* permite, assim como a *musicalidade* no teatro, explorar quaisquer aspectos, discursos e processos que as dualidades da divisão “palco e auditório” trazem para as performances musicais, incluindo tais concepções de *fisicalidade* e *corporificação*. Sendo vistos como parte importante da carga expressiva dessas performances,

---

<sup>7</sup> Corporificação foi utilizada como tradução de *embodiment*, termo já estabelecido na língua inglesa.



tais movimentos interartes e a *teatralidade* deles podem assim ser transformados em possíveis materiais de composição.

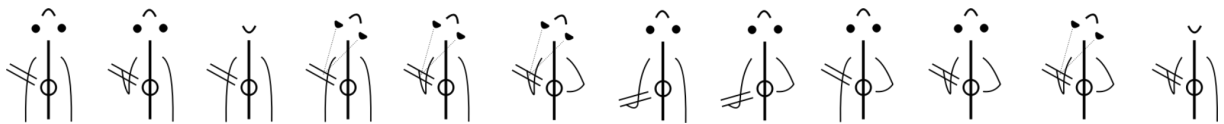
## Performance para violonista solo: explorações de *fisicalidade e corporificação* na peça *estante em posição ordinária*

A ideia central na qual a peça *estante em posição ordinária* (2023) se baseia é uma exploração da *fisicalidade* do violonista. Durante toda sua duração, temos a divisão do corpo do performer em três componentes: cabeça (mais focado no direcionamento e expressividade do olhar), braço direito e braço esquerdo.

Para a cabeça, existem três possibilidades de direcionamento do olhar: para frente (direcionado ao público), para o chão, e para a mão esquerda. Para os braços, duas: posicionados ao lado do corpo, fora do instrumento, com as mãos direcionadas ao chão; e posicionados no instrumento conforme técnica e exploração sonora indicada na partitura.

Tais posicionamentos são indicados na partitura em uma pauta intitulada FIS, de fisicalidade:

Figura 1 – Possibilidades de posicionamento do corpo do performer



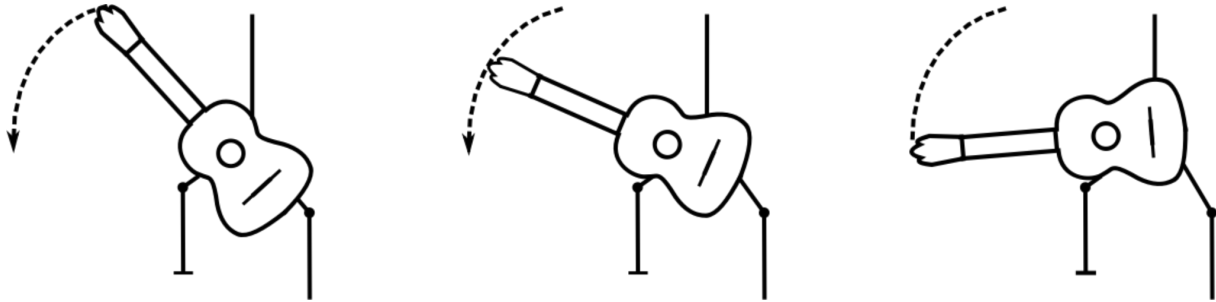
Fonte: página 1 das notas de performance da partitura da peça *estante em posição ordinária* (2023), a partir de combinações dos posicionamentos descritos acima, bem como de resultantes da queda do instrumento, descrita logo abaixo.

Além da produção de sonoridades em “duas vozes”, a separação dos braços permite outras configurações físicas expressivas. De uma forma geral, ela permite a multiplicação de posicionamentos possíveis dos membros do corpo a partir da permutação. Além disso, contudo, permite também a construção expressiva na relação de *corporificação* do performer com o violão: ao contrário da tradicional prática em que o violão sempre está apoiado com ao menos uma das mãos, quando com os dois braços soltos ao lado do corpo do instrumentista, o violão permanece apoiado apenas nas pernas do violonista, o que gera certa instabilidade de posicionamento do instrumento.

Tal instabilidade é explorada em diferentes momentos da peça em uma pauta intitulada INST, sendo uma exploração também da *fisicalidade* do violão. Em determinados momentos e

de diferentes maneiras, por exemplo, é pedido ao instrumentista deixar a mão do violão pesar o instrumento e colocá-lo em queda para a esquerda.

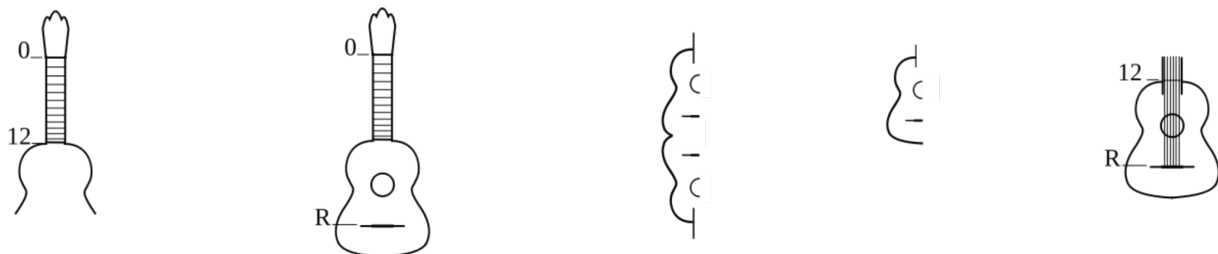
Figura 2 – Notação do instrumento em queda



Fonte: página 4 das notas de performance da partitura da peça.

No plano sonoro, a peça apresenta uma exploração do violão também *física*, buscando técnicas e sonoridades no instrumento que reflitam sua constituição material e os impactos disso no ato performático, pensando também na expressão corporal gerada na exploração dos timbres escolhidos. Utiliza-se, para tanto, uma série de claves, criadas para indicar explorações das mãos em partes e de formas específicas no instrumento.

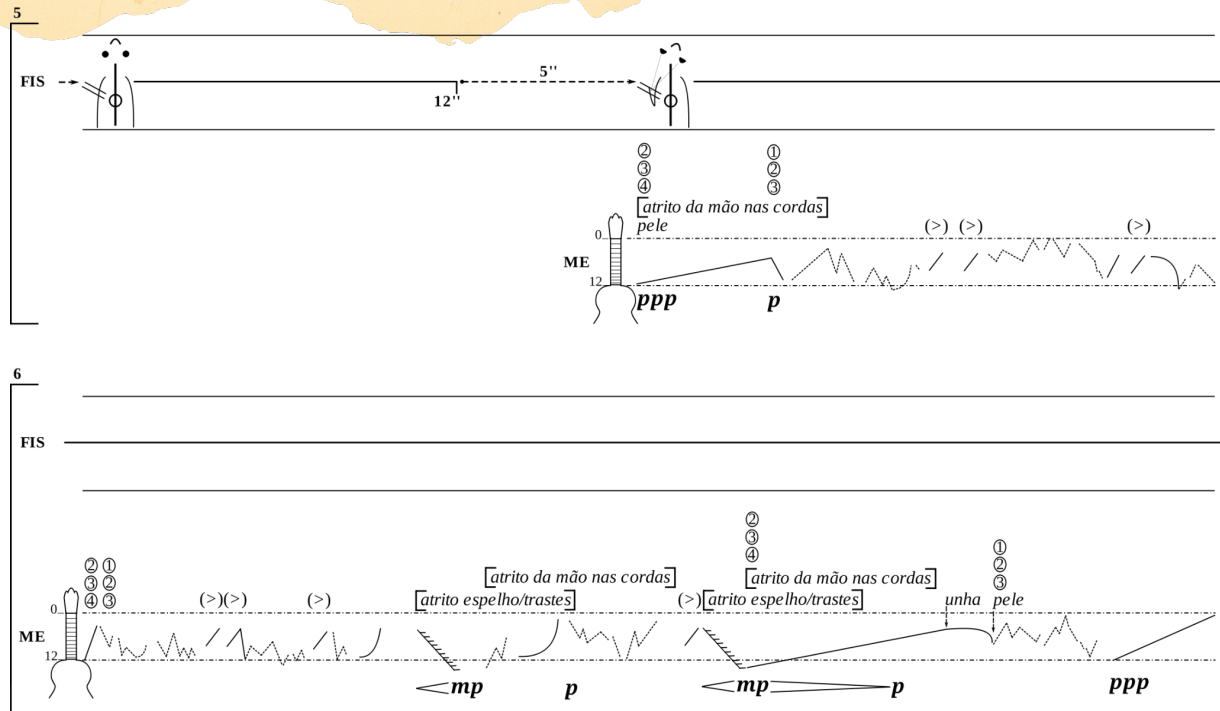
Figura 3 – Claves criadas para explorações percussivas



Fonte: página 3 das notas de performance da partitura da peça.

Optou-se também por uma notação mais gráfica e minimamente aberta. Porém, tal notação é descritiva, detalhista e precisa, não com a intenção de que o instrumentista execute exatamente o que está notado dentro da exata extensão temporal demarcada, mas de demonstrar as intenções de cada trecho da peça com um número suficiente de informações para o performer explorar em sua performance, com liberdade para interpretação e improvisação.

Figura 4 – Sistemas 5 e 6

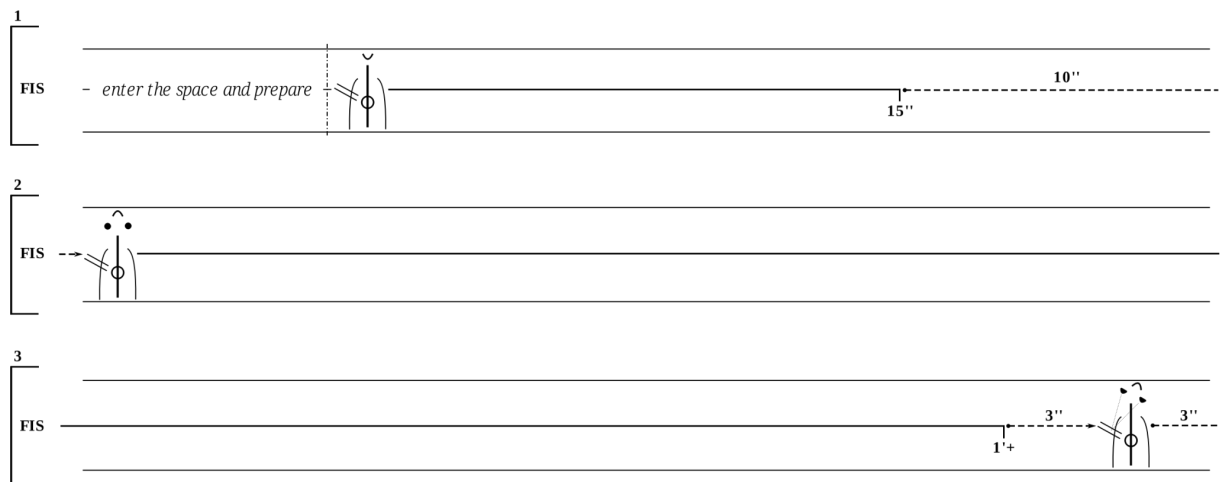


Fonte: página 1 da partitura da peça. As mudanças de FIS são indicadas com linhas tracejadas e a continuidade de uma FIS com linhas completas. A extensão temporal de cada trecho também é indicada na pauta FIS

Tais intenções expressivas são então combinadas e articuladas temporalmente na peça.

Vale aqui ainda ressaltar alguns trechos.

Figura 5 – Primeiros três sistemas da peça

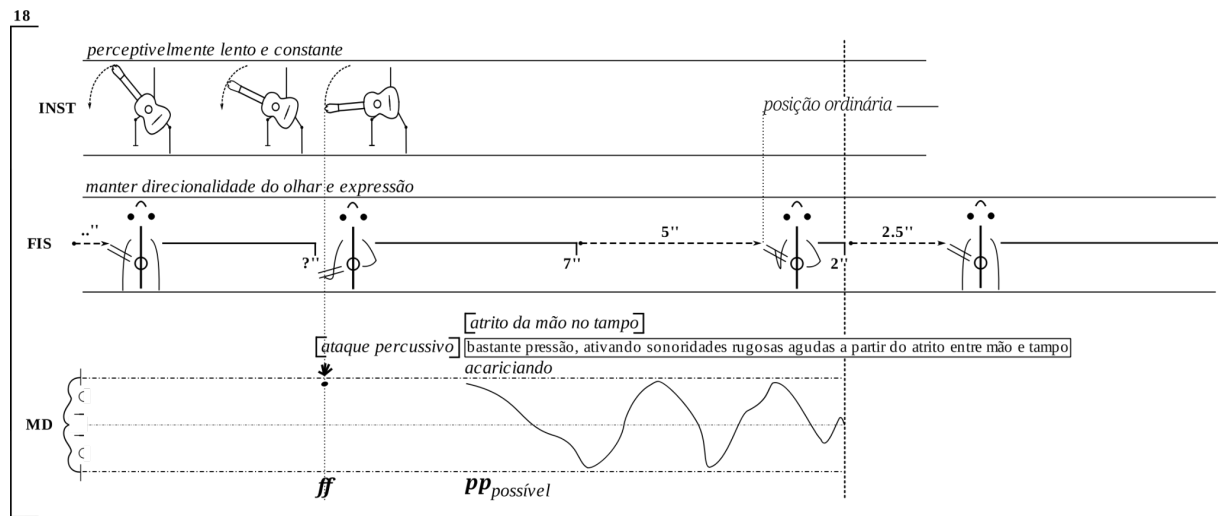


Fonte: página 1 da partitura da peça.

Longos trechos de pausa com o instrumentista apenas olhando para frente foram utilizados em momentos estratégicos da peça, trabalhando com as relações de *corporificação* do performer com o próprio ato performático.

Em outros momentos, o olhar para frente foi articulado com a queda do instrumento e explorações percussivas que geram certa tensão sendo realizadas sem olhar para o instrumento:

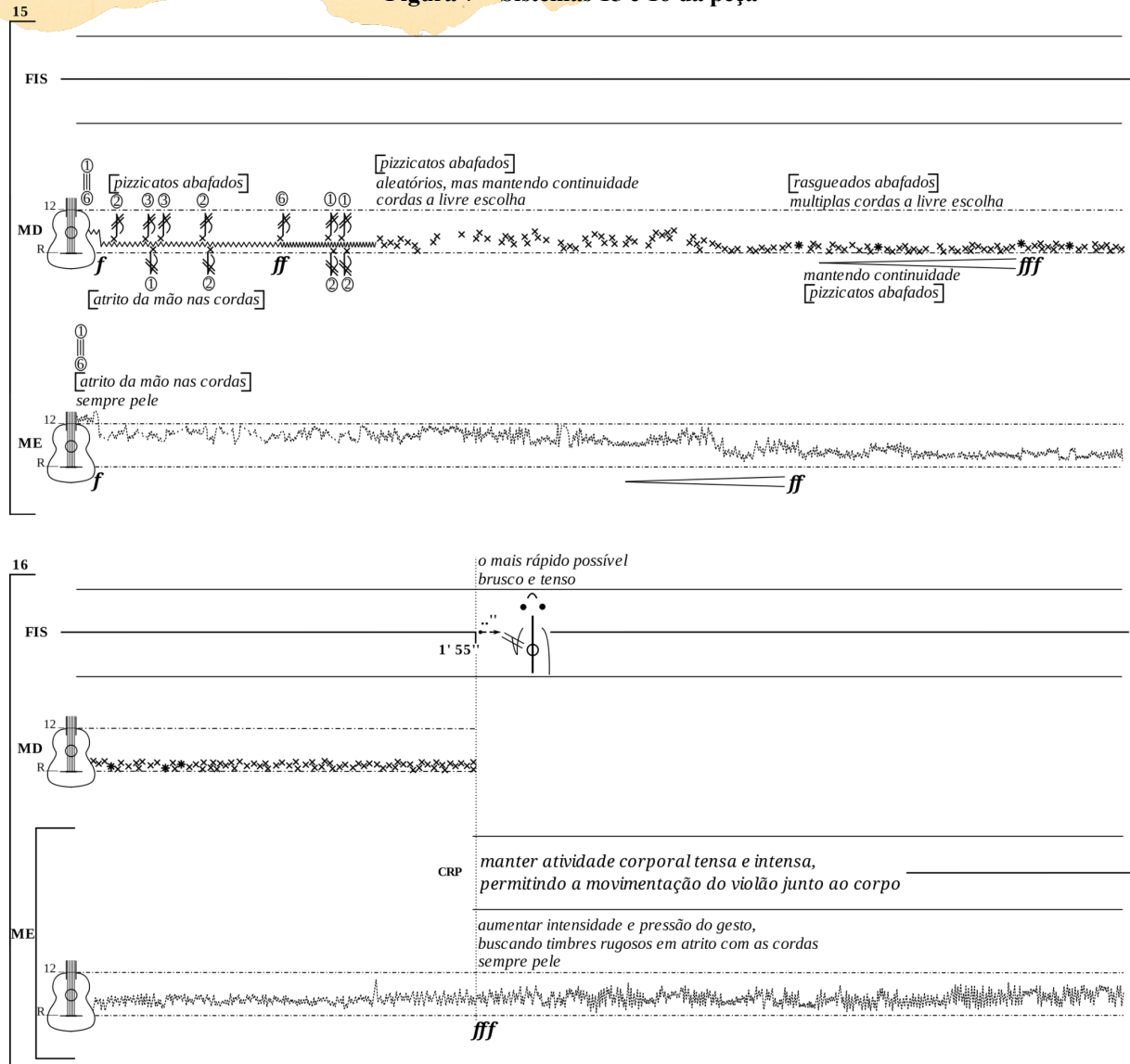
**Figura 6 – Décimo oitavo sistema**



Fonte: página 6 da partitura da peça. O ataque em fortíssimo realizado na parte superior do tampo do instrumento com a mão direita é feito bruscamente assim que a queda lenta do instrumento é interrompida com a mão esquerda, com o olhar ainda direcionado para frente.

A instabilidade do violão também foi utilizada de outras formas além da queda. No segundo sistema do trecho a seguir (Figura 7), o instrumentista retira bruscamente a mão direita do instrumento, posicionando-a ao lado do corpo sem contato com o violão, passando a utilizar apenas a mão esquerda na exploração do atrito da mão com as cordas na região próxima à boca do instrumento, na dinâmica mais forte possível (e por tanto expressando corporalmente também a exigência de uma carga energética desgastante). Tal exploração sem o apoio da mão direita (o que gera a instabilidade) resulta na movimentação do instrumento a partir do atrito seguindo os gestos corporais realizados pelo instrumentista, além da sonoridade produzida pelos mesmos gestos.

Figura 7 – Sistemas 15 e 16 da peça



**15**

FIS

MD R

[pizzicatos abafados] *f*

[pizzicatos abafados] aleatórios, mas mantendo continuidade cordas a livre escolha

[rasgueados abafados] múltiplas cordas a livre escolha

[atrito da mão nas cordas] *ff*

[atrito da mão nas cordas] sempre pele

ME R

*ff*

**16**

FIS

MD R

o mais rápido possível brusco e tenso

1' 55"

CRP

manter atividade corporal tensa e intensa, permitindo a movimentação do violão junto ao corpo

aumentar intensidade e pressão do gesto, buscando timbres rugosos em atrito com as cordas sempre pele

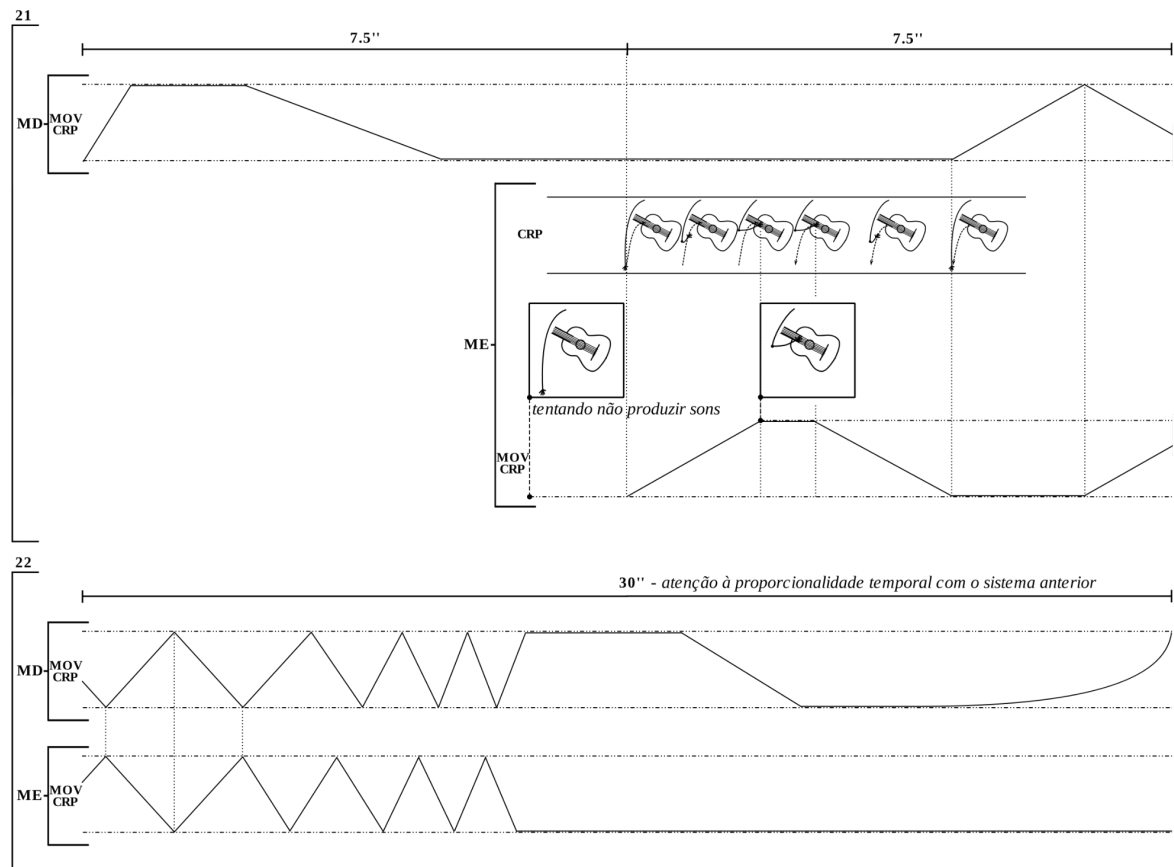
*fff*

Fonte: página 5 da partitura da peça. A exploração de atrito da mão esquerda, em um primeiro executada junto com os pizzicatos abafados da mão direita, passa a ser realizada sozinha, com o braço direito sem contato com o instrumento posicionado ao lado do corpo. Tal exploração movimenta o instrumento juntamente com a produção das sonoridades do atrito.

Na última seção, as relações do instrumentista com o instrumento e com o próprio *ato performático* são colocadas em um lugar mais próximo à dança. Os movimentos dos braços do instrumentista continuam a se direcionar ao instrumento, mas param de produzir sonoridades. Esta seção, então, trabalha com a gestualidade de movimentar os braços da posição de repouso ao lado do corpo para a posição de contato com o instrumento, e vice-versa, realizando explorações sonoras no violão somente pontualmente.

Durante toda a seção, o instrumento tem diversos momentos de instabilidade nas pernas do performer, sem nenhuma mão apoiando-o. É pedido que o performer deixe o posicionamento do violão livre, permitindo que o instrumento se movimente a partir dos gestos realizados com os braços, procurando alguma expressividade na lenta e não controlada mudança de posição do violão (e sua possível queda) no corpo do violonista.

**Figura 8 – Seção Dança, sistemas 21 e 22**



Fonte: página 7 da partitura da peça. As linhas indicam as movimentações entre repouso, ao lado do corpo, e junto ao instrumento, na posição indicada na figura.

## Conclusões e próximos passos

Com a concepção de *teatralidade como dispositivo* em performances musicais, diversas outras explorações expressivas das performances como materiais composicionais vêm à tona.

A *fisicalidade* e a *corporificação* são fatores importantes e sempre presentes nessas explorações, mas outros contextos de composição e performance musical (que não de uma peça para um único instrumentista e instrumento) trazem também outros potenciais para a exploração

expressiva nas performances: como e quais outros aspectos da performance musical podem ser abordados como material composicional? Como tratar da *fisicalidade e corporificação* em contextos de música interativa, com projeções de vídeo, instrumentos aumentados e eletrônica ao vivo?

A pesquisa em andamento pretende relacionar, futuramente, tal concepção de *teatralidade* também à explorações tecnológicas na performance musical.

Para além disto, tal olhar para a *performance* também traz outras reflexões que podem ser abordadas tanto expressivamente quanto como material de pesquisa em trabalhos futuros: Quais podem ser os papéis da notação musical dentro deste tipo de prática composicional? Quais são as diferenças nas relações entre compositor e performer quando a composição passa também a levar tais parâmetros em consideração, que, nas tradicionais práticas musicais, são parte das escolhas de interpretação do performer? Poderia, a partir das compreensões de performance trazidas neste texto, a composição ser também um ato performático, e, se sim, seria o compor uma performance musical? Quais podem ser os impactos dessa perspectiva no fazer composicional?

## Referências

- BUSSOLINI, Jeffrey. What is a Dispositive?. *Foucault Studies*, Nova York, 10 (v.), 85 - 107 (p.), 2010.
- CRAENEN, Paul. Music from Some(no)where, Here and There Reflections: over the Space of Sounding Compositions. *Dutch Journal of music Theory*, Amsterdam, 12 (v.), 122-135 (p.), 2007. Disponível em: <https://lup.be/pages/archief-tijdschrift-voor-muziektheorie-2007-volume-12>. Acesso em: 02/04/2023.
- CULL, Laura. Performance Philosophy: an introduction. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 10 (v.), 1-31 (p.), 2020.
- DEL NUNZIO, Mario Augusto Ossent. *Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. 211 p. Dissertação (Mestrado em em Processos de Criação Musical). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13032013-112135/> Acesso em: 20/03/2023.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Terceira edição. Nova York, EUA: Thames & Hudson Inc., 2011. 256 p.
- KIERKEGAARD, Søren. *Either/Or A Fragment of life*. Londres, Inglaterra: Penguin Books Ltd., 2004. 156 p.
- KOCZY, Daniel. A Crystal-Theatre: Beckett, Deleuze and Theatre's Crystalline Potential.
- MAGNUSSON, Thor. *Sonic Writing: Technologies of Material, Symbolic, and Signal Inscriptions*. Nova York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. 305.

ROESNER, David; *Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014. 305.

TAKASUGI, Steven Kazuo. Why Theater? or A Series of Uninvited Guest. *MusikTexte*, Berlin, 149 (v.), 13-15 (p.), 2016.