

Possibilidades de conceitos-método para o estudo da prática do performer-compositor

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS EM CRIAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL

Rafael Dias Santos Almeida
Universidade Federal da Bahia
dias.flauta@gmail.com

Resumo. Este artigo propõe explorar possíveis abordagens conceituais e metodológicas para investigar as práticas do performer-compositor, um fenômeno incomum no contexto da música de concerto. Para alcançar esse objetivo, são apresentados e discutidos conceitos-chave, incluindo Pesquisa Artística (BORGDORFF, 2012; LÓPEZ-CANO, 2014; CERQUEIRA, 2021), Autoetnografia (ANDERSON, 2006; ELLIS, 2011), Crítica Inferencial (BAXANDALL, 1985) e Interpretação Crítica e Performativa (LEVINSON, 1993). Nota-se que esses conceitos oferecem uma base teórica sólida para a compreensão e análise das práticas do performer-compositor, abrindo caminhos para investigações mais profundas no campo da música de concerto.

Palavras-chave. Pesquisa artística, Autoetnografia, Crítica Inferencial, Levinson, Performance

Title. Possibilities of method-concepts for studying the practice of the performer-composer

Abstract. This paper aims to explore possible conceptual and methodological approaches to investigate the practices of the performer-composer, an uncommon phenomenon in the context of concert music. To achieve this goal, key concepts are presented and discussed, including Artistic Research (BORGDORFF, 2012; LÓPEZ-CANO, 2014; CERQUEIRA, 2021), Autoethnography (ANDERSON, 2006; ELLIS, 2011), Inferential Criticism (BAXANDALL, 1985), and Critical and Performative Interpretation (LEVINSON, 1993). It is noted that these concepts provide a solid theoretical foundation for understanding and analyzing the practices of the performer-composer, paving the way for deeper investigations in the field of concert music.

Keywords. Artistic Research, Autoethnography, Inferential criticism, Levinson, Performance

Introdução

Atualmente, há um interesse crescente pelo estudo da colaboração entre compositor e performer, visando desafiar o paradigma predominante na música de concerto. Este paradigma, que sugere que “[...] o performer é um meio transparente para a voz do compositor”

(DOMENICI, 2012, p. 1), está sendo questionado. Um dos desdobramentos dessa colaboração é a fusão dos papéis de performer e compositor, resultando em um músico que desempenha ambas as funções. Esta evolução desafia as fronteiras tradicionais entre as práticas de performance e composição, tornando-se um objeto de pesquisa valioso para a inovação no campo da música de concerto. A intersecção entre práticas de performance e composição musical abrange técnicas musicais, experiências individuais e interpretações pessoais. Desta maneira, carece-se de possibilidades metodológicas que se tornem lentes de estudo da prática do performer-compositor. Este estudo propõe listar e definir possíveis métodos de investigação de aspectos que permeiam e influenciam a práxis do performer-compositor. Assim, esta pesquisa busca preencher uma lacuna importante no campo da musicologia contemporânea, oferecendo possibilidades de conceitos-método para o estudo da prática do performer-compositor na música de concerto. Dentro das alternativas aqui propostas, a autoetnografia, quando utilizada como método, busca compreender os desdobramentos de vida que contribuem para a formação da identidade artística. Destaca-se a pesquisa artística como centro metodológico do fazer musical, permitindo a análise das relações entre prática e produto artístico. As interpretações crítica e performativa seguem este mesmo caminho, explicitando as relações entre teoria e prática presentes no processo criativo. A crítica inferencial é proposta como ferramenta para decifrar os significados subjacentes aos produtos artísticos. Assim, este estudo visa identificar como as influências criativas se manifestam nas práticas e produtos artísticos do performer-compositor. No entanto, a escassez de músicos que operam nesse contexto torna essencial o desenvolvimento de metodologias adequadas para o estudo dessa prática e desses indivíduos multifacetados. Deste modo, este artigo tem como objetivo expor e propor possibilidades metodológicas para essa linha de pesquisa, fundamentando-as teoricamente como conceitos que, assim como o compositor e o performer na colaboração, transitam em uma fronteira tênue entre método e conceito.

Pesquisa Artística

Dentro dos processos artísticos, há procedimentos prático-criativos que, mesmo estando fora de um ambiente acadêmico teórico, assumem função de pesquisa através de métodos particulares que são similares ou mesmo idênticos a certos processos adotados pela ciência, dada sua execução. A arte é pesquisa, como corrobora Klein (2017): “arte sem pesquisa dispensa sua fundação essencial tal qual ciência sem pesquisa. Como desenvolvimentos

culturais, ambas vivem do equilíbrio entre tradição e inovação”;¹ e continua dizendo que “arte e ciência não são domínios separados e sim duas dimensões de um mesmo espaço cultural”.² Torna-se necessário salientar isto, porque intrínseca ao seu surgimento, a academia dentro do contexto universitário da modernidade tem como *modus operandi* principal a produção de conhecimento gerada somente por bases teóricas, e também gerada pelo esquema hipótese, observação e resultado. Já a arte tem como sua base a construção de conhecimentos práticos ou gerados por uma prática, de forma que, além da transmissão via tradição oral (CERQUEIRA, 2021), há a possibilidade de se estudar aquilo que não é verbalizável: aquilo que se refere à singularidade de cada indivíduo em suas práticas, e aquilo que só é compreensível através da prática artística - o experimentar música. Assim, a necessidade de se falar sobre a relação entre arte e pesquisa neste artigo se insere justamente no ponto de que o mesmo se constrói partindo do pressuposto de que processos artísticos – que através de experiências artísticas e de vida ilustram conhecimento tácito – conseguem contribuir para uma metodologia do estudo do performer-compositor e suas práticas.

Mesmo em estágio embrionário, já existem tentativas de definir o conceito de pesquisa artística.³ O pesquisador João Liberato destrincha em seu trabalho várias abordagens sobre pesquisa artística e afirma que

Apesar dessas dificuldades em definir as pesquisas artísticas, é possível entendê-las como uma série de procedimentos investigatórios de natureza bastante diversa, a respeito da arte do artista, do público, enfim, de uma gama complexa de fenômenos que envolvem os processos artísticos. (LIBERATO, 2017, p. 25)

O pesquisador López-Cano declara que para entender melhor o que seria pesquisa artística, é importante entender o conceito de pesquisa como “uma atividade acadêmica específica, formalizada, com objetivos próprios e distintos aos da docência, da criação e da gestão” (LÓPEZ-CANO, 2014, p.39)⁴. O pesquisador Henk Borgdorff acrescenta muito no debate e conceituação da pesquisa artística, e em um trecho de seu livro *The Conflict of the Faculties*, fala especificamente sobre o produto artístico não ser pesquisa em si, afirmando que “Não somente experimentação na prática, mas também reflexão sobre a prática e interpretação

¹ Art without research just as equally dispenses of its essential foundation as does science without research. As cultural developments, both live from the balance between tradition and innovation.

² Art and science are not separate domains but rather two dimensions in the common cultural space.

³ Ver López-Cano (2014), López-Cano (2015), Liberato (2017) e Cerqueira (2021).

⁴ [...] actividad académica específica, formalizada, con objetivos propios y distintos a los de la docencia, la creación o la gestión.

dela, devem ser parte da pesquisa em artes [...]” (BORG DORFF, 2012, P. 23)⁵. Ou seja, dentro do contexto acadêmico, o produto artístico não fala por si só, já que é fruto (sob perspectiva do criador) e alvo (sob perspectiva do público) de subjetividades, estas as quais estão e são por si só imbricadas no contexto sócio-cultural dos indivíduos que as experienciam.

Debruçando nosso olhar de forma atenta sobre uma perspectiva mais simples e/ou direta, pode-se entender pesquisa artística como “todas as pesquisas realizadas nas Artes e nas diversas áreas que a compõem – Literatura, Artes Visuais, Artes Cênicas, Música, Teatro, Cinema e Arquitetura, entre outras” (CERQUEIRA, 2021, p. 33). Porém, é importante entender que mesmo a pesquisa estando situada na área acadêmica das artes, para ela ser considerada pesquisa artística, necessita ser produzida por aqueles que estão ativos na prática artística. Isto se dá porque a pesquisa artística deve partir sempre da prática; do conhecimento incorporado no, e pelo praticante; das experiências de vida e de prática artística do pesquisador. “E precisamente essas formas de experiência e conhecimento são incorporadas nos produtos artísticos e nas práticas, e desempenham um papel em ambas as partes de suas produções e suas recepções”⁶ (BORG DORFF, 2012, p. 68-69). O papel da pesquisa artística então é elucidar algum aspecto específico relacionado a estas práticas artísticas.

Este trabalho então se situa num local em que as práticas de compor e performar são indispensáveis, e fonte direta de dados para a pesquisa, se encaixando assim no termo pesquisa através das artes elucidado por Borgdorff, López-Cano e Cerqueira, como característica pertencente à pesquisa artística. Dito isto, este trabalho torna-se impossível de se realizar num lugar de cientificidade tradicional, como esperado pelo senso comum e teóricos mais tradicionais. E isto não é uma novidade. Este diálogo vem se estendendo desde as provocações de Frayling (1993), passando por Borgdorff (2012), López-Cano (2014) recentemente e ainda assim é difícil por parte da academia aceitar que a pesquisa artística é uma via válida para se trafegar.

Autoetnografia

É importante ter um método complementar que corrobora com a sustentação de uma das principais características da pesquisa artística: o não distanciamento do pesquisador e seu

⁵ Not only experimentation in practice, but also reflection on practice and interpretation of practice, may be part of research in the arts as defined here. (BORG DORFF, 2012, P. 23)

⁶ And precisely these forms of experience and knowledge are embodied in artworks and practices, and play a part in both their production and their reception. Artistic research is the liberate articulation of such non-discursive forms of experience and knowledge in and through the creation of art.

objeto de pesquisa. Em outras palavras, a possibilidade de amálgama acadêmica do pesquisador com sua prática, trazendo assim para a sociedade inovação que se traduz em agregação de novos conhecimentos. Isto se torna necessário para amparar as circunstâncias criativas do artista. A autoetnografia - assim como a pesquisa artística - está num lugar de alternativa científica para a tradicional pesquisa acadêmica. Carolyn Ellis, pesquisadora referência nessa área, junto a Adams e Bochner, definem autoetnografia como “uma abordagem da pesquisa e da escrita que busca descrever e sistematicamente analisar (grafia) experiências pessoais (auto) a fim de entender experiências culturais (etno)” (ELLIS, 2011, p. 273)⁷. Parafrazeando esta definição em relação ao performer-compositor: busca-se analisar os dados obtidos através de vivências (auto) entendendo o contexto social e cultural onde o artista atua, o qual influencia diretamente a prática performática (etno), e com a fundamentação teórica existente na academia e seus produtos artísticos (grafia) a fim de entender a prática do indivíduo que performa e compõe na música de concerto. Dentro da autoetnografia há várias possibilidades de abordagem, e as propostas por Ellis são todas direcionadas a respostas emocionais, o que, assim como acontece com pesquisa artística, não é bem aceito pela academia tradicional, porém se prova um método funcional.

Para melhor entender o conceito de autoetnografia, proponho considerar ainda uma outra visão sobre Autoetnografia. O sociólogo Leon Anderson sugere aplicar o que ele denomina de Autoetnografia Analítica.⁸ Esta é uma abordagem que ele sugere estar próxima a práticas etnográficas mais tradicionais. Nas palavras dele, a visão de Ellis sobre autoetnografia “pode ter a consequência não intencional de ocultar outras visões do que a autoetnografia pode ser e tornar obductas as maneiras nas quais isso pode encaixar produtivamente em outras tradições de estudos sociais” (ANDERSON, 2006, p. 374)⁹. O pesquisador não nos dá uma definição direta do que é Autoetnografia, porém ele propõe cinco características principais que diz serem necessárias para uma pesquisa Autoetnográfica Analítica se configurar como tal. A primeira delas se chama Membro Completo da Pesquisa,¹⁰ que, como o próprio nome sugere, recomenda que obrigatoriamente o pesquisador seja participante da área que ele deseja estudar. A segunda característica se chama Reflexividade Analítica,¹¹ e sugere que o pesquisador trate

⁷ Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno).

⁸ Analytic Autoethnography (tradução livre)

⁹ [...] may have the unintended consequence of eclipsing other visions of what autoethnography can be and of obscuring the ways in which it may fit productively in other traditions of social inquiry.

¹⁰ Complete Member Research (tradução livre), o qual Anderson abrevia como CMR.

¹¹ Analytic Reflexivity (tradução livre)

seus dados de forma que estes o estejam trazendo reflexões a todo momento: é estar ciente de que esses dados são úteis e necessários para se colocar num “mapa mental” e refletir como eles agem ativamente na vida do pesquisador. É buscar sempre entender a relação entre o “seu eu” como pesquisador, seus dados e o ambiente que está acontecendo a vivência em questão. A terceira característica é o Pesquisador Visível e Ativo no Texto,¹² e, mesmo parecendo óbvio, se trata de um pesquisador que entende estar ativo na pesquisa e demonstra isso no texto que escreve, que pode ocorrer através do engajamento textual de suas experiências no ambiente de estudo. Isso é importante porque no início dos estudos etnográficos, era comum o pesquisador ir a um local de estudo, fazer suas anotações, cumprir sua pesquisa em sua universidade, até mesmo ganhar dinheiro com isso, e este não considerar que foi atuante neste local, como se a comunidade ou local de estudo que este havia escolhido para pesquisar fosse somente uma ferramenta e nada mais – como que ignorando a humanidade daqueles que o rodeavam.¹³ A quarta característica é Dialogar com Informantes além do Próprio Eu.¹⁴ Esta característica sugere que o pesquisador evite cair na “auto absorção”, utilizando da interação com outros indivíduos – sendo seus pares, familiares, amigos, colegas de trabalho – para tornar a pesquisa mais do que um relato egoísta. O importante é ter sua experiência própria validada por meio de informações complementares exteriores, que neste caso, são adquiridas através de contato com outros indivíduos dentro do contexto cultural estudado. Anderson denominou a última característica como Comprometimento com a Análise de Dados.¹⁵ Esta diz que os dados coletados sozinhos, ou, nas palavras de Anderson, que sozinhos fornecem somente “uma ‘perspectiva interna’, ou para evocar empatia emocional com o leitor” (ANDERSON, 2006, p. 386-387), não servem. Estes dados precisam interagir, ou melhor ainda, contribuir para a melhora de um contexto sociocultural.

Dito isto, a utilização de qualquer das correntes deste método visa circunstanciar a performance e composição no fazer musical do performer-compositor, através da coleta e análise de dados de vivências do mesmo, atingindo, assim, um resultado que justifique a forma como ocorre a prática deste nosso objeto de estudo, amparando e sendo amparado pela Pesquisa Artística. Para alcançar este resultado, pode-se utilizar esses caminhos como análise de experiências próprias, com validação dos pares e busca por informações em documentos

¹² Visible and Active Reseracher in the Text (tradução livre)

¹³ Ver Ellis, 2011; Anderson, 2006.

¹⁴ Dialogue with Informantes Beyond the Self (tradução livre)

¹⁵ Commitment to na Analytic Agenda (tradução livre)

relacionados com a pesquisa – principalmente obras musicais – sempre buscando novas perspectivas de acesso a novos conhecimentos.¹⁶

Crítica Inferencial

Na dimensão metodológica, adotaram-se acima os conceitos de Pesquisa Artística e Autoetnografia. A pesquisa artística se refere à possibilidade de se investigar cientificamente as práticas artísticas; a Autoetnografia se refere à possibilidade dessas mesmas práticas artísticas terem amparo de vivências enquanto indivíduo-músico (-performer-compositor). Ainda assim há a necessidade de uma ferramenta metodológica que permita analisar os processos criativos a partir de seus produtos. Em relação a isto, utilizei o conceito de análise de obras de arte chamado Crítica Inferencial, proposto por Michael Baxandall e apresentado em seu livro *Patterns of Intention* (1985). Resumidamente, neste livro ele declara que é possível entender as intenções do autor de uma obra de arte (ele fala especificamente de pintura, mais ainda, renascentista) através da análise de seu produto final. Baxandall afirma que não deseja refazer os processos criativos dos autores, mas sim entender suas possíveis intenções a partir de especificidades presentes nas obras de arte juntamente às circunstâncias que fizeram com que aquela obra viesse a ser o que se tornou. Para isso, ele cruza informações sobre circunstâncias e técnicas utilizadas pelos autores através da “leitura” do quadro finalizado em questão, para assim, inferir criticamente quais as possíveis intenções que o autor tinha ao criar o produto artístico final. O conceito tem seu entendimento atrelado à compreensão de que cada produto artístico é fruto de resoluções de vários problemas, tanto impostos pelo artista em si como pelas circunstâncias que o rodeiam. Esta relação parte do produto artístico e constrói relações de problema-solução, criando uma descrição do produto; observando a cultura, circunstâncias que rodearam o produto em seu processo criativo; e observando os problemas que surgiram, com o intuito de relacioná-los com suas resoluções. A esta relação de produto, descrição, cultura, problemas e soluções se denomina Crítica Inferencial.

Isto posto, dentro da Crítica Inferencial, temos o que Baxandall chama de Encargos e Diretrizes,¹⁷ que são ferramentas para auxiliar o pesquisador na identificação e resolução dos problemas do artista. Para explicar estes conceitos, o autor os coloca primeiramente relacionados à construção de uma ponte, que realmente existiu: a ponte do Rio Forth localizada no Reino Unido. Em sua descrição, ele conceitua Encargo como um objetivo maior que

¹⁶ Assim ocorre um link mais direto com a Pesquisa Artística, por relacionar a Autoetnografia com a música.

¹⁷ Os termos originais respectivamente citando são: *Charge* e *Brief*.

proporciona a resolução principal de um problema proposto. Resumidamente pode-se entender este conceito como aquilo que “deve ser feito” para que exista o produto final. No caso do exemplo oferecido pelo autor, o Encargo seria a própria ponte. Algo como “já que é necessário ligar dois locais separados por água, então precisamos de uma ponte”. Porém, a ponte também se coloca como problema a ser resolvido aqui, que precisa de meios para ser construída. Estes “problemas-meio” que se juntam à demanda do Encargo são chamados por Baxandall de Diretrizes. Ainda no exemplo da ponte, uma Diretriz dela seria que fosse uma ponte que tivesse uma sala de navios. Assim, seria uma ponte (Encargo) que precisaria especialmente de uma formatação específica (Diretrizes). Especificidade esta que adiciona ao Encargo um método; um tópico; uma missão a ser cumprida para que o produto o seja – *sui generis*. A solução principal de um problema geral (Encargo) que precisa passar por algumas especificidades metodológicas (Diretrizes) para ser um produto singular. Um exemplo do próprio autor torna mais claro estes conceitos.

Vamos começar particularizando o Encargo geral - “Ponte!” - em uma diretriz mais específica para o caso de Queensferry. O Encargo “Ponte!” incorpora partes como [lidar com] “o vão” e “prover um caminho” e “permanecer sem cair”. O que eu chamarei de Diretrizes consiste em condições locais nesse caso em especial. Tais como: 7. Uma milha para atravessar, porém com uma ilha no meio do caminho; 8. O assoreamento do solo do local; 9. A demanda por uma sala de navio; 14. Os fortes ventos laterais. (BAXANDALL, 1985, p.30)¹⁸

Importante salientar que isto não se refere à reconstrução do processo criativo, mas sim da construção de inferências que, a partir de materiais artísticos presentes na música associados às circunstâncias do compositor, trazem a possibilidade de descobrir possíveis intenções do mesmo ao compor aquela obra. Sabendo que Baxandall se refere em seus escritos à obras de arte, a ideia aqui é trazer isso para a esfera musical. Isto se faz – como o autor sugere – entendendo os Encargos e Diretrizes do compositor; entendendo que cada construção da música é uma resposta deste a uma resolução de um problema proposto por ele mesmo e/ou pelas circunstâncias que o rodeiam; entendendo que a análise da música e das intenções do compositor devem partir da experiência musical e não de descrições de terceiros, sejam elas

¹⁸ Let us start by particularizing the general charge-'Bridge!'-into a more specific brief for Queensferry. The Charge of 'Bridge!' embodies parts like 'span' and 'provide a way' and 'stand without falling'. What I shall call the Brief consists of local conditions in the special case. Specific items are: 7. A mile-long crossing but a rocky islet in mid-stream 8. The silted bottom of the Forth 9. The demand for shiproom 14. The strength of side winds. (BAXANDALL, 1985, p.30) Tradução Livre.

descrições técnicas ou descrições “individuais”.¹⁹ Não que as palavras sobre o produto artístico não importem ou devam ser excluídas, mas elas devem partir sempre do que o produto e sua experiência artística nos proporcionam.

Interpretação Crítica e Interpretação Performativa

Sabendo que serão abordadas tanto a prática da composição quanto da performance, é preciso também um conceito que permita a análise destas através de suas necessidades interpretativas. Ora, para se entender qualquer coisa, em qualquer âmbito, é necessária interpretação. Na criação musical não é diferente. Na prática performática, se interpreta para construir uma performance. Também na composição, há necessidade de interpretação, primeiramente do material (musical ou não) que o próprio indivíduo compositor se propõe (conscientemente ou não) para construir sua música a partir de sua imaginação; e segundo, desta alegoria para transformá-la em possíveis sons e silêncios, através da criação de uma estrutura musical. Para entender tais aspectos interpretativos, Levinson (1993) apresenta os conceitos de Interpretação Crítica e Interpretação Performativa. O autor discorre que o ato de interpretar em música pode ser utilizado destas duas diferentes formas, com a possibilidade de interdependência em alguns casos. Estas formas de interpretar estão ligadas diretamente à prática e à análise de música, dois tópicos necessários para este trabalho, ao tratar de investigações sobre o performer-compositor.

Primeiramente, Levinson define Interpretação Crítica como “uma questão conceitual e normalmente proposicional”[...]; “um conjunto de observações interrelacionadas” [...] (LEVINSON, 1993, p. 38): isto em relação à música. Ou seja, é aquele ato de criar observações e proposições sobre uma determinada música, que torne possível entender conceitualmente e verbalizar sobre a mesma. Assim, se remete à parte de interpretar o que certa obra musical traz de construtivo-conceitual. Na prática composicional, pode remeter às possibilidades de construção e definição de estruturas, sendo estas verbalizáveis. Entende-se, então, que este tipo de interpretação está próximo do conceito de análise musical (seja poiesis, harmonia, contorno, etc), pois remete ao entendimento teórico, lógico-poético de uma peça - de sua descrição e não de sua experiência. Como o autor diz: “ICs atribuem,²⁰ explicam e relacionam, buscando prover

¹⁹ As aspas são utilizadas aqui para indicar que essa não é uma nomenclatura original, mas uma criada para esclarecer a distinção entre a descrição de técnicas artísticas e a descrição do que uma música parece evocar sob a perspectiva de diferentes indivíduos, sendo, portanto, uma abordagem individual.

²⁰ Em IC, leia-se Interpretação Crítica.

uma consideração sobre o sentido e funcionamento de uma obra [...] (LEVINSON, 1993, p. 34).

Já Interpretação Performativa é definida pelo autor como “uma maneira considerada de se tocar uma música” [...] (LEVINSON, 1993, p.36). Isto é, uma forma específica de se tocar certa obra musical. E esta forma não é a performance em si, podendo conter erros de nota, ritmo, dentre outros percalços, e sim o conjunto de decisões que o performer toma e realiza (às vezes simultaneamente) na e para performance. É importante levar em consideração que o que Levinson traz é a definição de tipos de interpretação. Ou seja, uma IP²¹ é uma forma de interpretação que ocorre através da performance e de suas decisões, de forma que não pode ser entendida senão através da própria performance, porque a mesma é, justamente, a realização das decisões tomadas no âmbito interpretativo performático. Assim, é uma interpretação que só atua e até mesmo só existe no âmbito da experiência: seja como performer experienciando decisões no tocar do instrumento em estudo ou apresentações, seja no ouvinte que vai interpretar tais escolhas contidas na performance que ele presencia.

É importante entender que “[...] as atividades e produtos das interpretações crítica e performativa são, estritamente falando, diferentes, e ao menos a princípio, separáveis” (LEVINSON, 1993, p. 37)²². Este é o motivo principal da utilização destes conceitos de Levinson neste trabalho: assim como composição e performance são atividades diferentes que podem agir nas construções umas das outras, estes tipos interpretativos também o são. A partir disto, sugere-se que IC e IP sejam metodologicamente utilizadas como ferramentas de análise, principalmente para a identificação e reflexão sobre a prática do performer-compositor. Ao fazer isto, buscam-se então possíveis diferenças entre abordagens práticas de criação musical, através primeiramente da identificação de seus resultados - isto é, da identificação de qual tipo interpretativo está sendo utilizado naquela abordagem criativa em específico. Somente a partir disso é possível construir uma análise sobre as práticas e/ou suas descrições. Esta é uma das ferramentas para se pensar teoria e prática em seus respectivos campos, além de seus possíveis cruzamentos.

Conclusão

Quando se aborda as práticas de performance e composição, trata-se simultaneamente de vivências, produtos artísticos, e interpretações que os criaram. Vivências porque somos

²¹ Em IP leia-se Interpretação Performativa.

²² “[...] the activities and products of performative and critical interpretation are, strictly speaking, different, and at least in principle, separable.”

indivíduos fora da pesquisa, e este ser traz a possibilidade de se criar arte. Para investigar isto, a autoetnografia se coloca como possibilidade metodológica, onde o performer-compositor é colocado como agente principal de estudo, viabilizando assim um olhar que permite entender os desdobramentos de vida que levaram o indivíduo a formar esta identidade fora do paradigma atual da música de concerto. A pesquisa artística deve se tornar o centro metodológico de uma investigação do performer-compositor, porque com esta estuda-se arte a partir de suas práticas, e o músico objeto de pesquisa deste artigo se coloca como praticante da performance e da composição. Assim, a flexibilidade metodológica juntamente com o foco nas práticas possibilitam localizar a pesquisa artística como método e conceito aplicáveis no âmbito de pesquisa aqui ressaltado. Além disso, toda prática artística resulta em um produto artístico. Isto faz com que este último possua pistas dos seus processos criativos, que são a prática. Desta forma, a Crítica Inferencial, ao buscar as intenções do performer-compositor em suas práticas, se coloca também como possibilidade conceito-método para investigações sobre o objeto de pesquisa partindo dos produtos artísticos disponíveis. E por último, identificar como atuam as possíveis ICs e IPs da e na prática do performer-compositor através de seus processos criativos e produtos artísticos, assegura o entendimento da mesma. Desta forma, o cruzamento e/ou utilização destes conceitos-método na pesquisa da prática do performer-compositor traz possibilidades de estudos diversos no campo desta práxis. No mais, este é um campo a ser mais profundamente investigado especialmente na música de concerto, onde há certa tensão entre obra e performance.

Referências

ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 35, n. 4, p. 373–395, ago. 2006. Disponível em:

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0891241605280449>. Acesso em: 09 mai 2024.

BAXANDALL, Michael. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Pesquisa Artística: um breve panorama. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 7, n. 1, p. 28–43, jan/jun 2021. Disponível em:

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/17143>. Acesso em: 09 mai 2024.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, n.2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do SIMPOM*.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3096>. Acesso em 09 de mai de 2024.

FRAYLING, Christopher. Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*, Londres, v. 1, n. 1, p. 1-5, 1993/4.

KLEIN, Julian. *What is artistic research?*. 2017. Disponível em: <https://jar-online.net/en/what-artistic-research>. Acesso em 09 mai 2024.

LEVINSON, Jerrold. Performative vs. critical interpretation in music. In: KRAUSZ, Michael. *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press, 1993. Capítulo 1, p. 33-60.

LIBERATO, João. *Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação*. 281f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25373>. Acesso em 09 de mai de 2024.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/7073979/Investigación_artística_en_música_Problemas_experiencias_y_propuestas. Acesso em 09 mai 2024.

LÓPEZ-CANO, R. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, Brasil, v. 2, n. 1, p. 69–94, 30 jun 2015.