

Composição de performances: reflexões sobre música como performance do ponto de vista dos processos criativos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Caio Costa Campos
UFMG
costacaiocampos@gmail.com

José Henrique Padovani¹
UFMG
jhp@ufmg.br

Resumo. Este trabalho, parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, revisita as noções de *música como performance* (AUSLANDER, 2016; COOK, 2011; ALMEIDA, 2011) com o intuito de construir uma outra possível compreensão do termo, articulada também nos processos criativos do autor. Em um primeiro momento apresenta-se uma breve revisão de compreensões da *performance* (CARLSON, 2018; COHEN, 2002; CONQUERGOOD, 1991; CULL, 2020; GOLDBERG, 2011; SALTER, 2010), com o objetivo de ressaltar três escopos possíveis: (1) performance enquanto evento cultural e sua materialidade; (2) performance em suas relações com a performance art; (3) performance enquanto modo de pensamento e visão de mundo. Na seção seguinte, essa revisão é utilizada na discussão do conceito de *música como performance*. Em suma, o texto busca deslocar a performance de suas relações já pré-concebidas de música, direcionando um processo criativo que aproxima música da própria concepção de performance enquanto material de composição: uma música que, enquanto evento, é estritamente indefinível; que difere de suas representações; que não sabe, a priori, o que música é. Por fim, o texto aborda *Toca* (2024), uma peça para violão, mãos e projeção, buscando compreender como tal noção participa do processo criativo da peça.

Palavras-chave. Performance, Composição, Música como performance, Processos criativos, Estudos da performance

Title. Performance composition: reflections over music as performance from the point of view of creative processes

Abstract. This work, part of an ongoing master's research project, revisits the notions of *music as performance* (AUSLANDER, 2016; COOK, 2011; ALMEIDA, 2011) with the aim of constructing another possible understanding of the term, also articulated through the

¹ Financiamento: FAPEMIG / CNPq.



author's creative processes. At first, it presents a brief review of perspectives on *performance* (CARLSON, 2018; COHEN, 2002; CONQUERGOOD, 1991; CULL, 2020; GOLDBERG, 2011; SALTER, 2010), with the objective of highlighting three possible scopes: (1) performance as a cultural event and its materiality; (2) performance in its relations with performance art; and (3) performance as a mode of thought and worldview. In the following section, this review is taken up in the discussion of the concept of *music as performance*. In short, the text seeks to displace performance from its already preconceived relations to music, redirecting a creative process that brings music closer to the very conception of performance as compositional material: a music that, as an event, is strictly indefinable; that differs from its representations; that does not know, a priori, what music is. Finally, the text discusses *Toca* (2024), a piece for guitar, hands, and projection, in an attempt to understand how such a notion participates in the work's creative process.

Keywords. Performance, Composition, Music as Performance, Creative processes, Performance studies

1. Introdução

No livro *Performance Studies: a critical introduction*, Carlson aponta que a rearticulação radical do pensamento na antropologia e etnografia destacada por Conquergood (CONQUERGOOD, 1991) se relaciona diretamente às preocupações principais dos estudos da performance. Tal rearticulação é parte importante da chamada “virada performática” dos anos 1970², podendo ser resumida em quatro principais interesses: (1) o reconhecimento do “caráter forjado” da maior parte das atividades humanas e a implicação disso na retórica e nas codificações sociais e culturais; (2) um interesse particular em territórios liminais; (3) uma prática corporificada, que privilegia o corpo como espaço de conhecimento; e, para Carlson o mais significativo para a performance, (4) um deslocamento de uma compreensão do “mundo enquanto texto” para “mundo como performance” (CARLSON, 2018, p.176).

As concepções de *música como performance* articuladas por Cook (2011) e Auslander (2016), e as articulações do conceito no Brasil, como em Almeida (2011), também vão de

² Tal virada e os impactos dela nas artes e em outras áreas do conhecimento inauguram posteriormente os Estudos da Performance. Esta disciplina acadêmica “se baseia em e sintetiza abordagens de muitas disciplinas, incluindo as artes performáticas, ciências sociais, estudos feministas, estudos de gênero, história, psicanálise, teoria queer, semiótica, estudos de mídia, etologia, cibernética, estudos da cultura popular e estudos culturais. Mas os estudos da performance são mais do que a soma de suas inclusões, [...] examinando eventos e/ou artefatos não apenas em si mesmos, mas como agentes em relações contínuas. Assim, estudiosos dos estudos da performance não ‘leem’ ações, mas investigam o comportamento delas.” (SCHECHNER, 2018, p. 26). Este texto foca nos seus impactos nas artes, mais especificamente, na música.



encontro aos mesmos interesses. Destacando certa divisão hierárquica entre musicologia e performance musical, na qual esta última existe como uma aplicação secundária da primeira (AUSLANDER, 2016, p.349), os três autores criticam a visão da obra de música “enquanto estrutura abstrata, congelada em suposto estado de pureza, fora do tempo e de suas contingências” (ALMEIDA, 2011, p.66). Ainda mais, se apoiando em Charles Rosen (ROSEN, 1994, p.89), Cook aponta tal visão como a premissa básica da arte ocidental:

Os processos em tempo real da performance ao invés de construir rotineiramente algumas poucas memórias fragmentadas (digamos, como um feriado) constroem, ao contrário, uma sensação de que experienciamos uma *peça* de música, um objeto imaginário que de alguma forma continua a existir mesmo muito tempo após os sons terem morrido. “A crença de que os quartetos e sinfonias de Mozart e Beethoven se elevam acima da história nunca poderá ser completamente apagada”, afirma Charles Rosen, porque “a autonomia foi escrita neles.” O tom confiante de Rosen disfarça a fragilidade desse ato de, por assim dizer, arrancar eternidade da boca da efemeridade: a ideia fantástica de que possa existir alguma coisa como música, ao invés de simplesmente ações de construção e recebimento dela, é indiscutivelmente a premissa básica da tradição ocidental da arte (COOK, 2011, p.188)

Enquanto essas noções de *música como performance* questionam limitações de um certo fazer de música, historicamente inscritas na tradição da música ocidental, o presente trabalho tem o objetivo de investigar os limites também inscritos neste conceito, a partir do ponto de vista dos processos criativos. Identificando nesta articulação de *música como performance* uma pré-concepção do que as ações de construção e recebimento de música são — ou seja, uma pré-concepção que objetifica o que música é — se pretende articular aqui uma outra possível compreensão do termo, em direção à um conceito que se distancie das imagens representativas de música e se aproprie da própria performance na sua articulação. Portanto, *performance* aqui, como veremos na seção que segue, não deve ser confundida com a imagem da chamada performance musical em contraponto com a composição, sendo, na verdade, a amálgama material de expressão ao mesmo tempo que os processos de articulação desta amálgama³.

³ Para abordagens de performance que surgem dessa divisão performance-criação, ver Assis (2018) e Bragagnolo (2019).



Em um primeiro momento, o texto apresenta uma breve revisão de compreensões da *performance* (CARLSON, 2018; COHEN, 2002; CONQUERGOOD, 1991; CULL, 2020; GOLDBERG, 2011; SALTER, 2010). Compreendendo a resistência à definição precisa do termo, a intenção é a de demonstrar certa pluralidade de conceitualizações para então traçar possíveis relações entre elas. Tais relações são articuladas em três escopos/aspectos de investigação da *performance* neste texto: (1) *performance* enquanto evento cultural e sua materialidade; (2) *performance* em suas relações com a *performance art*; (3) *performance* enquanto modo de pensamento e visão de mundo.

Na seção seguinte, as conceitualizações de *música como performance* são abordadas. A revisão da seção anterior é utilizada na discussão das relações de tais conceitualizações com certa pré-concepção de música. Ao final da seção, se articula uma outra possível compreensão de *música como performance*.

Na terceira seção, apresenta-se brevemente *Toca* (COSTA CAMPOS, 2024), uma peça para violão, mãos e projeção visual. Se demonstra o quanto tal visão de *música como performance* surge de (e implica em) especificidades expressivas da peça, relacionadas, dentre outros aspectos, à fisicalidade, corporificação e as próprias relações público-*performance*, construídas também em relação dialética com a cristalização de como e quais relações devem ocorrer em certos contextos de música segundo certas tradições.

Concluimos o texto com uma reflexão sobre como *performance*, tanto enquanto visão de mundo como espaço material de composição, pode apontar para outras perspectivas na criação e na pesquisa de música. Com a intenção de articular trabalhos futuros, o texto pergunta: quais seriam os impactos de uma compreensão de *composição como performance*? Como a *performance* pode nos ajudar a articular outras compreensões dos impactos políticos das representações de música?

2. Performance: uma breve revisão

Todas as noções de *performance* abordadas aqui partem do princípio básico de que o termo resiste à definição precisa, de diversas maneiras, se estabelecendo enquanto conceito “essencialmente contestado”:



O reconhecimento de um conceito como essencialmente contestado implica no reconhecimento de seus usos rivais não só como logicamente possíveis e humanamente ‘prováveis’, mas como de valor crítico potencial permanente para o próprio uso ou interpretação do conceito em questão (GALLIE, 1964, p.187-188)

Ainda assim, certas características da performance a distinguem de outras formas de expressão artística e produção de conhecimento. Uma delas, complementando os quatro interesses principais da virada performática apresentados na introdução, é a noção de *processo* de Conquergood:

Processo. Este termo desencadeia uma série de adjetivos que inclui emergente, temporal, contingente, provisório, indeterminado, dinâmico, desestabilizador. [...] Ao invés de estruturas estáticas e sistemas estáveis com variáveis que podem ser medidas, manipuladas e gerenciadas, a cultura é transacionada por meio da performance. Cultura se torna um verbo ativo, e não um substantivo. Trata-se de uma mudança da mimesis [imitação] para a kinesis [movimento] (CONQUERGOOD, 1989, p.83)

Performance compreendida enquanto processo, um evento em constante movimento, articulando a noção de que “humanos, coisas e matéria não estão fixos mas sempre em um processo constante de transformação e devir” (SALTER, 2010, p. xxx), é um aspecto comum de todas as definições de performance articuladas a seguir.

2.1 Performance enquanto evento cultural e sua materialidade

Por sua própria natureza, a performance resiste a definições precisas ou simples, além da declaração básica de que se trata de arte ao vivo realizada por artistas. Qualquer definição mais rígida imediatamente negaria a própria possibilidade da performance, pois ela se apropria livremente de múltiplas disciplinas e mídias como material, [...] dispondo-as em qualquer combinação. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística possui um manifesto tão ilimitado, já que cada performer constrói sua própria definição no próprio processo e modo de execução (GOLDBERG, 2011, p.9)

Goldberg articula performance enquanto forma específica de expressão artística, ao mesmo tempo que seu manifesto a define somente como “arte ao vivo realizada por artistas”, o que aparenta certa contradição já que qualquer prática se enquadra em tal definição. De outro lado, o destaque à agência do performer na própria definição do que é certa performance e a



apropriação de qualquer número de disciplinas e mídias como material apontam para a possibilidade de certa resistência às representações de outras formas artísticas.

A definição de Salter da performance enquanto evento cultural vai de encontro à essa resistência, descrevendo-a como “uma mistura instável amalgamando luz, espaço, sons, imagens, corpos, arquitetura, materiais, máquinas, códigos e um público sensivelmente perceptível em eventos espaciais-temporais únicos” (SALTER, 2010, p. xxiii).

As noções de Cohen, tomando inicialmente representações do teatro e as expandindo para as bordas mais plásticas da performance, também apontam para posições similares (COHEN, 2002, p.24). A partir dessa perspectiva, a performance é, antes de mais nada, *expressão cênica*. Tal expressão em performance é caracterizada por dois aspectos: a tríade atuante-texto-público e suas articulações espaciais-temporais. Dizendo que na performance as noções de espaço e tempo têm de ser levadas aos seus limites mais amplos, ele afirma também a característica única, efêmera, e “ao vivo” da performance: “para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2002, p.28).

O mesmo é válido para a tríade atuante-texto-público. Segundo Cohen, o atuante não precisa ser necessariamente um ser humano: podemos radicalizar o conceito de atuante, “que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata qualquer”. O texto é articulado em seu sentido semiológico, “como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais”. Já o público é dividido em duas categorias: uma em que ele é espectador; outra em que tende a se tornar participante, mesmo que em uma posição de observador (COHEN, 2002, p. 28-29).

Em diferentes níveis e intenções, essas três noções destacam as mesmas características próprias de um fazer da performance. Ao mesmo tempo que o termo *performance* pode ser usado em relação às práticas representativas de expressão artística, ele também remete a uma expressão com certos interesses e métodos próprios. Estes estão ligados a certa materialidade da performance, em que se pretende uma articulação plural e diversa de sua amalgamação, em contraste com as relações já pré-determinadas das representações de expressão artística.

Se as abordagens representacionais privilegiam uma demarcação entre sujeito e objeto, ou entre o eu e o mundo, as performativas pressupõem um mundo no qual sujeitos e objetos ainda não vieram a existir e,



mesmo quando materializados, estão sempre em um estado constante de fluxo e transformação — instáveis e de difícil repetição. (SALTER, 2010, p. xxvii)

2.2 Performance em suas relações com a *performance art*

A subseção anterior já articula interesses específicos da performance enquanto expressão artística. As definições de Carlson, porém, trazem outras contribuições a partir da ideia do “outro elusivo”.

Carlson define três agrupamentos de uso da palavra performance em relação às artes: demonstração de habilidades, comportamento uniformizado, e sustentação de qualidades.

O primeiro, considera a demonstração pública de habilidades como fator principal na caracterização de algo enquanto performance. O segundo, na articulação da distância entre um ser e seu comportamento, análoga àquela entre o ator e a personagem no palco, construída a partir de sua repetição e uniformização (CARLSON, 2018, p.14)⁴. Nestes dois, encontramos não a apreensão específica das ações performadas mas, em processo de espetacularização, as relações destas com certos “outros”: a verificação das habilidades de um performer e o desempenho de um papel. Em contextos musicais, observamos algo semelhante: o comportamento uniformizado não se vincula à personagem, mas aos performers que cumprem o papel de articular aquilo que Cook define como a ideia fantástica de música — um objeto abstrato, separado das ações de produção e recepção que o constituem.

O terceiro agrupamento, a sustentação de qualidades, se aproxima mais da *performance art*. Se afirma que toda performance envolve a consciência de certa duplicidade, “com a qual a execução atual de uma ação é colocada em comparação mental com uma potencial, uma ideal, ou modelo memorizado do original daquela ação” (BAUMAN, 1989, apud CARLSON, 2018, p.15). Sendo tal comparação articulada pelo observador e/ou pelo próprio performer, não importa, a consciência dupla é o centro dela: o entendimento de uma ação carregada para alguém, sendo esse alguém o espectador ou o próprio performer; uma ação

⁴ Carlson ressalta como tais agrupamentos também existem fora do palco. A partir da observação de que todos nós, em algum momento, nos tornamos conscientes de estar desempenhando um papel socialmente, afirma: “O reconhecimento de que nossas vidas são estruturadas segundo modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que toda atividade humana possa, potencialmente, ser considerada como performance” (CARLSON, 2018, p.15)



envolvida na duplicação alcançada pela auto-consciência do próprio performar, “um outro elusivo que a performance não é mas que luta, em vão, para encarnar” (CARLSON, 2018, p.16).

Assim, em relação às expressões artísticas representativas, a *performance art* se distingue não por deixar de reproduzir um “outro”, mas por articular unicamente o “outro elusivo”, trazido pela própria consciência de se estar performando algo. E como sua ênfase expressiva está nesta própria dinâmica, o corpo se mantém em seu centro.

2.3 Performance enquanto modo de pensamento e visão de mundo

Novamente, as construções dos dois escopos anteriores já iniciam a construção deste terceiro. Em especial, o caráter de negação da representação da performance:

Em contraste, o que a performance como método/visão de mundo propõe é que não existe uma realidade pré-dada antes da experiência, que o mundo é articulado por enação ou ativamente performado em renovação (SALTER, 2010, p.xxvi).

Tal noção se aproxima à definição de performance da Performance Philosophy (PP)⁵. Compreendendo tanto a filosofia quanto a performance enquanto conceitos precisamente indefiníveis e interessada nas relações entre os dois conceitos, no texto *Performance Philosophy: an introduction* Laura Cull diz que essa resistência é:

paradoxalmente, o que define a performance como tal. A esse respeito, a falta de identidade ou essência não precisa ser vista como algo negativo — nem para a filosofia, nem para a performance. Articulada positivamente, trata-se simplesmente de outra forma de reconhecer a multiplicidade e a pluralidade desses conceitos, bem como suas transformações em curso enquanto processos, e não objetos; sua constante mutação e auto-diferenciação em relação a outros processos com os quais entram em contato. (CULL, 2020, p.13)

A partir de tal premissa, a não-filosofia de Laruelle é sugerida como um modelo para PP, não enquanto uma teoria abstrata, mas como uma prática enraizada no processo, na experimentação. Definida como a maneira de pensar que não sabe *a priori* o que pensar é, experimentação é a chave da não-filosofia (LARUELLE, 2012, apud CULL, 2020, p.18). Apontando que esta caracteriza o pensamento enquanto um estilo, uma postura, uma atitude

⁵Identificada como uma área do pensamento articulada por uma “virada filosófica” dentro dos Estudos da Performance, a questão principal que articula a PP é “como saberes diversos podem ser colocados em contato um com o outro sem reproduzir velhas hierarquias?”(CULL, 2020, p.9)



corporal de maneira que sugere uma conexão com as artes corporificadas da performance (LARUELLE, 2012, apud CULL, 2020, p.18), o texto sugere um modo de pensar e de performar performance também enquanto algo que não sabe *a priori* o que performar é.

Esse não saber *a priori*, que depende da experiência para articular sua construção, não previne Salter de também articular sete aspectos da performance que a distinguem de outras formas de pensar: (1) um interesse na enação e no fazer; (2) processos dinâmicos e em tempo real no lugar de objetos estáticos ou representações; (3) engajamento com o momento temporal presente; (4) corporificação e materialidade; (5) experiência imanente; (6) efeito da presença humana e não-humana; e (7) transmutação e reconstituição (SALTER, 2010, p. xxiii).

3. Música como performance

Apresenta-se a seguir as noções de *música como performance*. Após uma breve discussão, articula-se também a noção proposta por este texto.

3.1 Música como roteiro

Assim como a mudança de “mundo enquanto texto” para “mundo enquanto performance” da virada performática, *música enquanto texto* é abordada enquanto questão principal para Cook e Almeida. Os dois apontam para diferentes caminhos, porém.

A posição de Almeida é a de compreender a importância da dimensão performativa da música de concerto ocidental, sem com isso trocar a apologia do texto para a apologia do intérprete musical. Ao invés disso, “considerar todos os elementos que proporcionam e participam, de maneira mais ou menos explícita, da performance” (ALMEIDA, 2011, p.64), compreendendo música “enquanto expressão que, em performance, dilui a suposição do dualismo abstrato/concreto e a segregação entre compositor, intérprete e ouvinte, que passam a ser compreendidos como agentes colaboradores e co-criadores” (ALMEIDA, 2011, p.64).

Enquanto as relações compositor-intérprete-ouvinte são articuladas em maior horizontalidade como um fenômeno irredutivelmente social, essa é a única função de sua crítica à música enquanto texto. A performance não é vista como o processo de articulação da música, mas como parte de seu fazer, ou seja, como apresentação de um certo “outro”.

Almeida articula também esta performance musical como “fricção de épocas”, articulando a obra como um organismo vivo, tendo a interpretação da obra a missão de realizar



a historicidade imanente da composição contra a tradição que a oculta (ALMEIDA, 2011, p.70-71). Isto caminha em direção à ideia de uma música em constante processo e cria certa distância da estaticidade da reprodução de um texto, mas o faz em um processo bastante recluso, relacionado diretamente à representação do que a música ocidental é.

Cook também trata tal relação histórica da performance, mas em sua visão de *música como roteiro*.

Em vez de vermos as obras musicais enquanto textos nos quais estruturas sociais estão codificadas, passamos a vê-las como roteiros a partir dos quais relações sociais são ativadas por enação [...] Chamar a música de arte performática, então, não é apenas afirmar que a performamos; é dizer que, por meio dela, performamos significados sociais. (COOK, 2011, p.193)

Música enquanto atos de fazê-la e recebê-la, que articulam significados sociais por *enação* dessa performance caracteriza uma diferença em relação a Almeida. Com a *música como roteiro*, não existe obra musical separada da construção histórica dos significados sociais de suas performances. Este roteiro não só permite diferentes interpretações e se percebe enquanto parte de um fenômeno social: ele também se permite ser alterado por estes. As relações entre diferentes realizações de uma determinada música moldam a forma como seu roteiro é abordado futuramente e modificam os vestígios de sua produção tanto enquanto roteiro quanto como conjunto de interações sociais.

A performance musical deixa de ser apenas um momento em que ocorre uma comunicação intencional e passa a ser um processo social contínuo — uma construção histórica em constante transformação. Ou seja, Cook transforma o objeto imaginário da obra musical em *processo* articulado historicamente por relações sociais inscritas na performance de música.

3.2 Música como o que músicos fazem

Cook também aponta para uma outra perspectiva possível da música como performance: “focar no corpo em performance, tanto por ele mesmo quanto em suas relações com o evento performance” (COOK, 2011, p.189). Com este foco, Auslander diz que privilegiar a noção idealizada de obra musical é ir contra a virada performática em que a música se encontra hoje (AUSLANDER, 2016, p.350).



A música não está dissociada do ser físico da pessoa que a faz [...] os sons que ouço resultam diretamente de todos os aspectos do engajamento físico da pessoa no ato de fazer música — de todos os sons e gestos que constituem a performance — e não apenas do leque limitado de ações convencionalmente incluídas sob a palavra “técnica”. Música é o que os músicos fazem. (AUSLANDER, 2016, p. 355)

Para Auslander, “ouvir o corpo do músico, em vez de descartar gestos não técnicos como produtores de ruído, é essencial para uma apreciação plena da música como um fenômeno fisicamente ativado em enação — ou, em resumo, como performance” (AUSLANDER, 2016, p. 353). Essa escuta aponta para uma percepção plena das ações performadas pelo músico, se aproximando da articulação do “outro elusivo” da *performance art*.

3.3 Música como performance que não sabe *a priori* o que música é

Estas concepções de música como performance indiscutivelmente expandem os limites de compreensão da música em direção à performance. Este texto não pretende negá-las, ao contrário, ao abordá-las pelo ponto de vista da criação pretende radicalizar suas intenções.

Almeida, Auslander e Cook, ao partir do ponto de vista da análise de práticas e performances musicais já estabelecidas, recaem em imagens representativas do que música é, relacionadas quase exclusivamente à tradições da música ocidental. Ou seja, sendo uma certa organização da amalgamação de uma performance identificada enquanto música, se articulam as perguntas de Schechner na sua articulação de “como performance”:

Segundo os estudos da performance, qualquer coisa pode ser estudada “como” performance. Isso significa fazer perguntas performáticas sobre o que está sendo analisado. O que acontece? Onde acontece? Como se apresenta, como se comporta, como muda ao longo do tempo? Que efeitos o evento ou objeto produz em participantes e observadores? Como o evento é encenado ou exibido? Como é recebido por críticos e estudiosos? (SCHECHNER; LUCIE, 2019, p. 12)

Isso possibilita entender as características *dessa* música enquanto performance, o que seria texto/roteiro nesse contexto, o que seria um músico nesse contexto.

Pretende-se, porém, articular uma noção de *música como performance* que, ao invés disso, tem a intenção de imbuir na música as características da performance, na direção de um processo criativo que trabalha com a performance enquanto seu material de composição — o



que, de certa maneira, é verdadeiro para toda composição de música — incluindo como parte importante desse processo as potenciais relações da música com a performance.

Assim, compor música se torna um processo experimental, em que não se sabe *a priori* o que música é. Com isso, surgem outras questões, por exemplo: Não sabendo o que música é, o que seriam os músicos? O que é o fazer desse músico? Que outras coisas e práticas podem tomar o lugar desses “músicos” e seu fazer? Podem essas coisas ainda articular a amálgama da performance em relações que a faça ser relacionada à práticas representativas de música? De que formas?

Essa outra possível noção de *música como performance*, então, pode ser relacionada às noções de performance revisadas nesse texto, articulando uma prática de música que: (1) enquanto processo, resiste a definição estrita; (2) se percebe enquanto uma contínua e infinita atividade ou conjunto de atividades; (3) não sabe *a priori* o que música é; (4) assim, também não sabe o que é um músico e qual é o seu fazer - o mesmo sendo válido para o texto/roteiro; (5) articula qualquer componente da amálgama da performance como seu material; (6) se difere radicalmente de visões representativas de música.

4. Performance em *Toca*

Toca (COSTA CAMPOS, 2024) é uma peça para violão, mãos e projeção⁶. Acontecendo em blackout, o público vê exclusivamente o que é iluminado por *spotlights*, projetados no performer e seu instrumento. A intenção expressiva base da peça é a de composições de arranjos entre as mãos do performer, as partes do instrumento, os sons produzidos, o espaço não visível da performance, e suas relações. Nessa articulação, a peça explora a possibilidade de “automação do pensamento e percepção do espectador”⁷ (KOCZY, 2018, p.166).

Figura 1 – Quatro frames retirados da gravação de *Toca*

⁶ A partitura, uma vídeo-performance e os códigos de controle da projeção da peça podem ser acessados em eucaio.art.

⁷ Tal processo é comentado por Koczy na peça *Play* (1962), de Samuel Beckett, especificamente em montagens como a de Gaburo (1974), que seguem mais fielmente os pontos articulados no script da peça. *Toca* explora um mecanismo similar, ativando qualidades expressivas próprias da performance de violão.

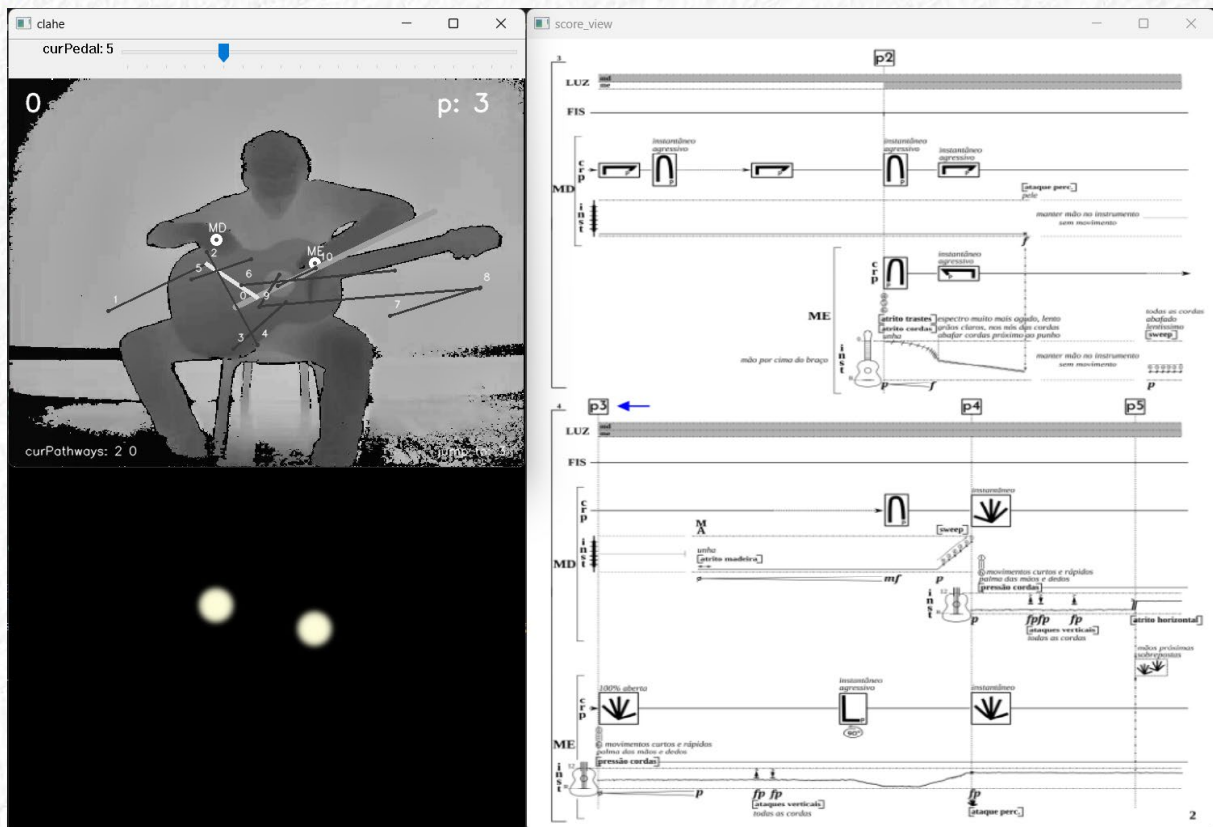




Fonte: acervo do autor

Para além disso, os componentes/a amálgama dessa performance escapam os da imagem representativa de música. Eles incluem, por exemplo: a fisicalidade das mãos do performer, sua pele, carne e unhas, sendo articulada em relação ao violão, com suas cordas e madeiras do tampo; a relação corporificada do performer com seu instrumento; a interação da movimentação e peso do instrumento com o espaço; a transformação dessas variáveis através da projeção; um código que controla a projeção; e as relações de todas essas com as articuladas nas performances representativas de peças de violão.

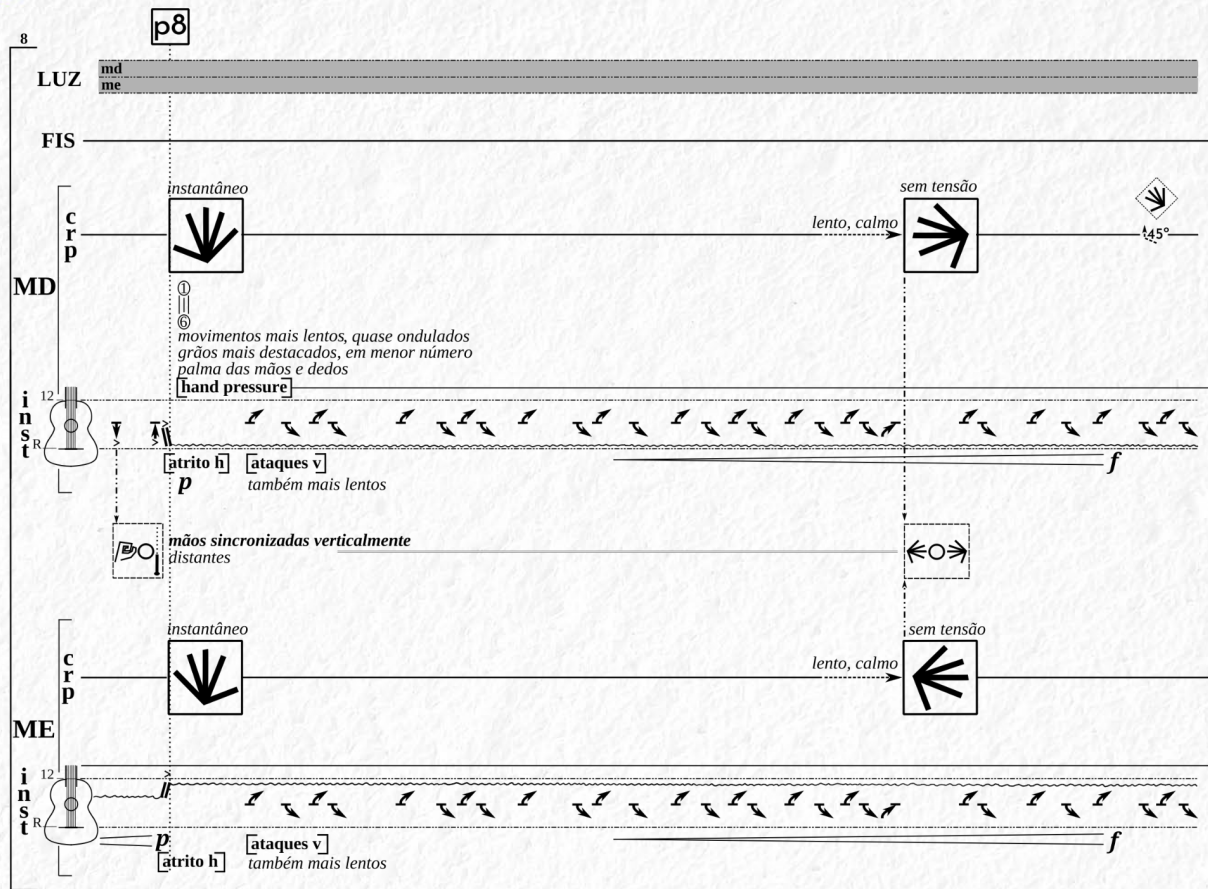
Figura 2 – Print da interface gráfica do código de controle da projeção, demonstrando a posição das luzes no corpo do instrumentista, as formas de *spotlights* que são enviadas para a projeção e uma página da partitura da peça



Fonte: acervo do autor

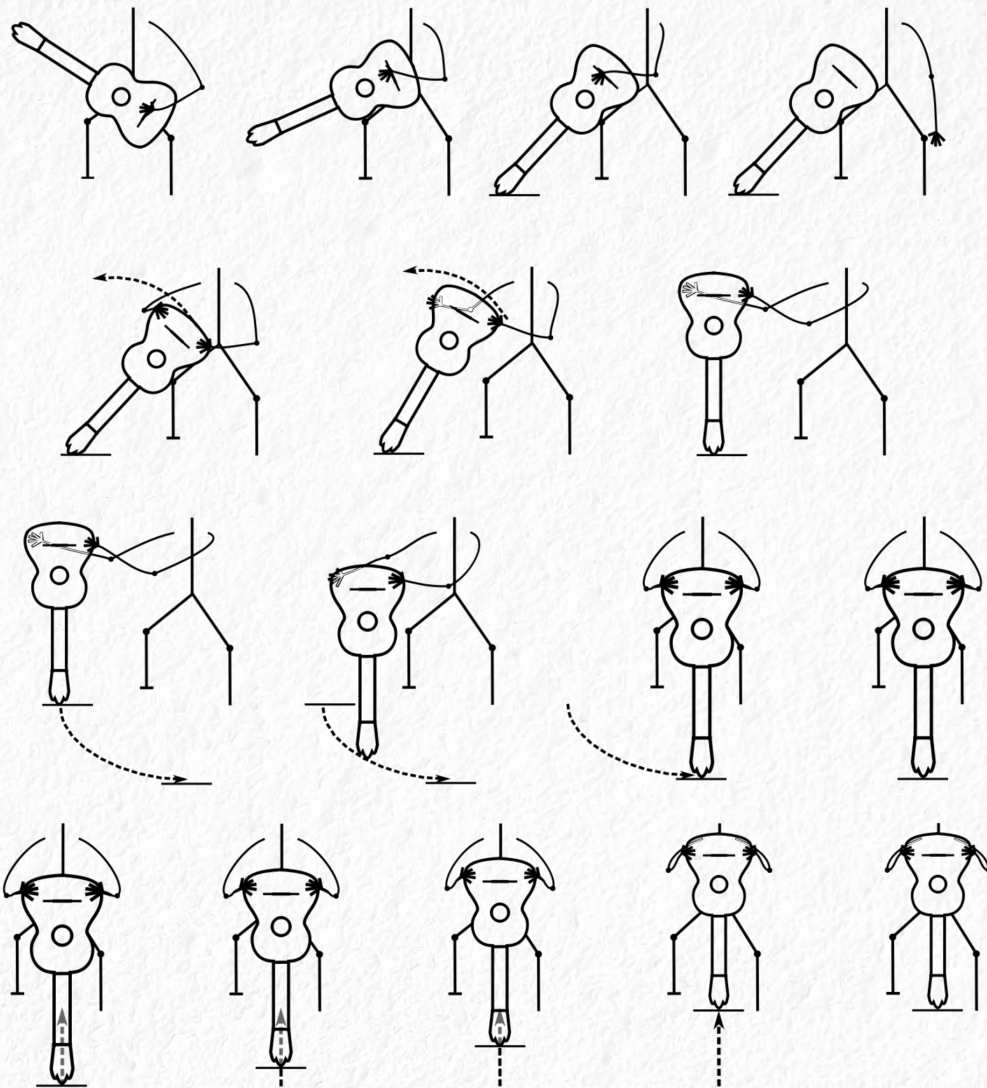
A peça utiliza de notação gráfica na articulação de algo que lembra uma tablatura, e pede ao performer para memorizá-la. Para além de notas sobre a execução dos sons pretendidos, a partitura indica também: o posicionamento das mãos, quais mãos ou partes do instrumento estão iluminadas a cada momento, o formato de cada mão. Em momentos específicos, *mini storyboards* são adicionados para a descrição mais precisa de certos movimentos (Figura 4). Estas informações são dispostas em sistemas de duração aproximada, com o maior número de informações possível, transparecendo como um nível de liberdade tanto temporal quanto de apropriação das intenções da peça, ao mesmo tempo que articula certas imagens precisas em diversos momentos da performance.

Figura 3 – Trecho da partitura



Fonte: acervo do autor

Figura 4 – Mini storyboards



Fonte: acervo do autor

5. Conclusão

As noções de performance em suas relações com a criação musical podem oferecer um amplo espectro de reflexões e espaços de exploração expressiva. As noções de Almeida, Auslander e Cook, de diferentes maneiras, articulam música enquanto evento, destacando uma série de contextos e processos sociais e culturais que fazem parte da sua articulação enquanto performance.

Já a noção de *música como performance* articulada neste texto iguala música à definição de performance, com a intenção de articular todo e qualquer componente da amálgama da performance enquanto potencial material composicional, destacando em suas



potenciais relações aquelas que as conectam, de uma maneira ou de outra, à outras noções de música, como na peça citada.

Uma questão em especial surge neste texto, para articulações futuras: a conceitualização de *composição como performance*. Seguindo a lógica do texto, para além da compreensão do ato de composição enquanto performance, quais seriam as implicações de se pensar o compor que não sabe *a priori* o que compor é? Quais podem ser as implicações disso para a própria composição de performances?

Outra questão para futuros desdobramentos é o impacto político das noções de *música como performance*, sobretudo quando se identificam nas imagens representativas de música expressões político-sociais e culturais específicas, vinculadas a um modelo moderno, liberal e globalizante de mundo (HUI, 2021). A virada performática, assim como a *performance* em si, não implica automaticamente em potenciais políticos determinados; muitas vezes, inclusive, se associa a leituras pós-modernas que podem ser vistas como a celebração de uma estética universal de cultura desenraizada, em oposição dialética interna ao próprio modernismo (HUI, 2021, p. 27). Apesar disso, na resistência às representações e pela ênfase na processualidade do mundo, a *performance* também pode escancarar a dimensão performática do projeto liberal que pretende reger, universalizar e controlar nossa sensibilidade, sociabilidade e vida política. Nesse sentido, compreender como isso se manifesta a partir das tradições da música dita erudita — reconhecendo a não-neutralidade e a processualidade inscritas nos movimentos musicais, da música antiga à contemporânea e experimental — pode constituir um movimento nessa direção.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, v. 17, p. 63–74, 2011.
- ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuven: Leuven University Press, 2018. (Orpheus Institute Series).
- AUSLANDER, Philip. Music As Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited. *Em*: COOK, Nicholas; PETTENGUILL, Richard. *Taking it to the Bridge: Music As Performance*. 4. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 2016. p. 404.
- BECKETT, Samuel. Play [1962]. *PLAY and two other short pieces for radio*. 4. ed. Londres: Faber and Faber Limited, 1976.
- BECKETT, Samuel. *Play* (NMCE IV, dir. Kenneth Gaburo). [Vídeo]. La Jolla, CA: NMCE, 1974. Disponível em:



https://web.archive.org/web/20241204185956/https://www.youtube.com/watch?v=y_3qwBdNQE. Acesso em: 15 set. 2025.

BRAGAGNOLO, Bibiana. *A inclusão da performance na análise musical: uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano*. 2019. 308 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

COSTA CAMPOS, Caio. *Toca; violão, mãos e projeção*. 2024. Partitura manuscrita. 16 p. Disponível em: <https://eucaio.art/comps.html?s?#activateContentToca&0> Acesso em: 15 set. 2025.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 3. ed. Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. 219 p.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, 176 p.

CONQUERGOOD, Dwight. Poetics, play, process, and power: The performative turn in anthropology. *Text and Performance Quarterly*, v. 9, n. 1, p. 82–88, 1989.

CONQUERGOOD, Dwight. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. *Communication Monographs*, v. 58, p. 179–194, 1991.

COOK, Nicholas. Music as Performance. *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, p. 184–194, 2011.

CULL, Laura. Performance Philosophy: an introduction. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, n. 1, p. 1-31, 2020.

GALLIE, W. B. *Philosophy and the Historical Understanding*, Nova York: Schocken Books, 1964, 260 p.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, 312 p.

HUI, Yuk. *Art and cosmotechnics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2021.

KOCZY, D. *Beckett, Deleuze and Performance: A Thousand Failures, A Thousand Inventions*. Londres: Macmillan Education UK, 2018, 224 p.

ROSEN, Charles. *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1994. 145 p.

SALTER, Chris. *Entangled: technology and the transformation of performance*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, 492 p.

SCHECHNER, R.; LUCIE, S. *Performance Studies*. 4. ed. Nova York, Routledge, 2019, 397 p.

