

## Potências de uma per-formação: o que faz um intérprete musical?

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Luigi Brandão  
UEMG  
guitar.luigi@gmail.com

Flavio Barbeitas  
UFMG  
flateb@gmail.com

**Resumo.** Apresenta-se uma reflexão sobre os sentidos do termo *performance*, dialogando com outros autores que também o fizeram. Chega-se à compreensão de que o campo semântico de maior interesse para o entendimento da *performance* musical como um fazer artístico é aquele ligado à etimologia latina do termo *performance*, a despeito dos sentidos que ele adquiriu em sua importação para a língua inglesa e seu consequente uso enquanto anglicismo em outras línguas. Enuncia-se um certo número de proposições sobre os sentidos da performance em música a partir da decomposição da palavra em seus étimos latinos.

**Palavras-chave.** *Performance* musical, Interpretação musical, Estética musical.

### Potentialities of Per-form-ance,

**Abstract.** A reflection on the meaning of the term *performance* is presented, in conversation with other authors which have already endeavored to do so. It is concluded that the semantic field of highest interest to the understanding of musical performance as an artistic activity is that which comes from the Latin etymology of the term performance, in spite of the meanings it has acquired in its importation into the English language and the subsequent use as an Anglicism in other languages. A certain number of propositions is put forward based on the decomposition of the word performance into its Latin etymons.

**Keywords.** Musical Performance, Musical Interpretation, Musical Aesthetics.

## Introdução

Se considerarmos que a composição consiste num trabalho de invenção de formas, podemos sugerir que a performance musical é o trabalho de aplicar estas formas sobre a matéria sonora num determinado espaço e num decorrer temporal, trabalho para o qual, se quisermos





crer que nele haveria margem para a criatividade, há de haver diferentes resultados possíveis, igualmente satisfatórios.

Aqui defenderemos a hipótese de que o acima sugerido reside como significado na própria palavra *performar*; coisa que, talvez por conta do uso dos anglicismos, nos passa por vezes despercebida, e que tem que ver com o sentido dos componentes latinos da palavra.

Num primeiro momento, refletiremos sobre um conjunto de sentidos ligados ao uso do anglicismo *performance*, sentidos cujo valor artístico é de segunda ordem ou que são elementares demais para que se possa, a partir deles, conceber o performer enquanto artista propriamente dito.

Em seu esforço de esboçar uma “geografia lógica” do conceito de virtuosidade em música, Vernon Howard (1997, p. 43) analisa, de início, a concepção do termo *performance* naquele campo semântico que o aproxima de termos como eficácia, eficiência, rendimento, desempenho, resultados esperados, *design* e propósito. Ao definir a intenção humana como os planos e propósitos em função dos quais, e para os quais, algo é feito, e acrescentando que a intenção é central para a compreensão do que é uma *performance* ou um *performer* numa concepção teleológica, o autor delineia a ação de um *performer* como aquela que deliberadamente segue determinada intenção: “ser um *performer* é agir conscienciosamente [...] com intenção [ou propósito, *intent*]” (Howard, 1997, p. 44). Atente-se que o autor aqui ainda considera o *performer* no mais vasto universo de discurso possível, no qual estão incluídos não só artistas, mas também políticos e empresários.

Ao restringir o universo de discurso às *performances* artísticas, Howard (1997) define-as como aquelas cujo objeto da *performance* é uma obra de arte. Ao fazê-lo, lança mão do conceito de arte alográfica proposto por Nelson Goodman,<sup>1</sup> que se refere a obras cuja identidade é estabelecida pela existência de uma partitura, roteiro, texto ou notação. Distingue estas obras daquelas ditas autográficas, para as quais a identidade é definida em função de uma proveniência ou histórico de produção particulares: mesmo que em tese possam ser impressas

---

<sup>1</sup> Ver Goodman (1976, capítulo III, seção 3).





por qualquer pessoa a partir de um molde previamente criado por dado autor, xilogravuras só serão reconhecidas como originais<sup>2</sup> na medida em que forem impressas pelo próprio autor.

Para Howard, seja a obra de um tipo ou de outro, em geral, quando se trata de uma obra em torno da qual a noção de virtuosidade é abordada, podemos dizer que sua *performance* ocorre quando “a sua *realização* se encontra no ato da *performance*, sendo tal ato o produto final, e não um meio para algo outro”. Acresce que, “usualmente, uma *performance* é mais do que uma realização crua no sentido de ser uma mera realização [*instance*] da obra. Para além dos níveis mais rudimentares, a *performance* é uma realização interpretativa da obra” (Howard, 1997, p. 45, grifos do autor).

Carvalho (2017, p. 10 e ss.), o qual já introduz o termo performador em português, apesar de manter tal qual o substantivo *performance*, faz a crítica das ideias de desempenho e resultado que subjazem a este último, passando em revista diferentes dicionários de português e chamando atenção para um imaginário que, na definição de *performance*, remete ao funcionamento de máquinas, motores e automóveis em função de sua competência e eficiência. Sugere que esse campo semântico direciona o sentido para a noção de um fazer medido, condicionado e analisável.<sup>3</sup>

Coloca, enfim, num jogo de palavras, que “o uso atual da definição de *performance* como des-empenho aproxima-se de uma avaliação da eficácia das ações em jogo [...] mais que da fruição do momento” por parte do intérprete e do ouvinte (Carvalho, 2017, p. 11). É nesse campo semântico que, para o autor, *performance* musical aproximar-se-ia “do conceito de *performance* esportiva, cuja finalidade é o desempenho, a demonstração e a avaliação de habilidades” (Carvalho, 2017, p. 12).

---

<sup>2</sup> Relacione-se aqui o sentido do predicado “ser original” à noção de proveniência, isto é, algo é aqui original porque provém de origem específica.

<sup>3</sup> Bittar (2012, parte III, capítulo 2) considera que essa *performance* do desempenho se consolida na passagem do século XVIII para o XIX, estando ligada à disseminação do uso de métodos e ao funcionamento do Conservatório de Paris. É, portanto, interessante notar que a noção de uma *performance* como desempenho se justapõe cronologicamente ao momento que viemos indicando como aquele em que a figura simbólica do intérprete musical se consolida. Veja-se Brandão e Barbeitas (2023). Também parece oportuno notar outro marco temporal, a saber, a ampla disseminação da música por meio da imprensa, condição importante para o surgimento da noção de um repertório, e que, segundo Lawson (2002, p. 9), só teria efetivamente acontecido na segunda metade do século XVIII.





Também Zumthor (2014, p. 29 e ss.) empreendeu a crítica da noção de *performance* e chamou atenção para sua etimologia latina,<sup>4</sup> propondo ainda que a competência conotada pelo termo não seja apenas um saber-fazer, mas mais bem um *saber-ser* em *performance*, no que vão implicadas uma presença e uma conduta. Importa notar, para a presente discussão, uma das proposições que o autor sumariza de sua leitura de Dell Hymes: “A *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. A *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (Zumthor, 2014, p. 32).

A partir daqui nos aproximamos de uma outra acepção possível para o termo *performar*, baseada no sentido de seus étimos latinos, e que oportuniza uma reflexão diferente sobre o termo. É o que faremos no próximo punhado de parágrafos.

## O verbo formar

No dicionário latino de Ernesto Faria (2020), lemos que o verbo *formo*, *formare*, *formatum* tem, como sentido próprio, “Pôr em fôrma, dar forma”, e em sentido figurado, “formar, produzir, criar”.

Em sua raiz, portanto, o verbo indica que se põe em fôrma ou dá forma a algo, e, por conseguinte, que assim se forma, produz ou cria algo. Se quisermos entender com o Houaiss (2009) que fôrma é “peça oca em que se põe uma substância fluida que, ao endurecer, adquire o formato dessa peça”, podemos então perguntar o que é a fôrma e o que é a substância fluida com que o intérprete trabalha. A isso responderemos sem maior hesitação que a fôrma em questão é a partitura; quanto à substância fluida, trata-se, é certo, do som concreto enquanto

---

<sup>4</sup> Escreve o autor: “Entre o sufixo designado uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ele se transmuda” (Zumthor, 2014). Vale notar que, em francês, língua da publicação original, por mais incrível que isso possa parecer, dada a sua entrada no inglês pelo francês antigo, o termo *performance* também é utilizado enquanto anglicismo, remetendo ao campo semântico do desempenho e da eficácia. No *Larousse Illustré* (2012), por exemplo, a referência a um sentido artístico é simplesmente “*Synonyme de action*”, nada mais do que três palavras, e isso em referência exclusiva à *performance art*.





produto do instrumento específico com o qual o intérprete concebe determinada interpretação. De fato, o próprio Hanslick (2015, p. 45–6), ao fim e ao cabo, nos permite concluí-lo: pois quando indaga sobre o belo *especificamente musical*, diz-nos que o material com o qual o compositor trabalha são os sons no seu conjunto, em toda sua plasticidade. É com esse material que expressa suas *ideias musicais*, e é na conjunção de material e ideias que se encontra o conteúdo e objeto da música segundo o autor, as formas sonoras em movimento. Aquilo com que o intérprete preenche a “fôrma composicional” só pode ser também os sons em seu conjunto, em *alguma* plasticidade.

O intérprete então, digamos assim, põe na partitura, enquanto peça oca, essa substância fluida que é o som concreto produzido mediante seu corpo, e que, endurecido por meio da construção e memorização de um programa de ações, adquire o formato da partitura. Mas é claro que o leitor não espera que nos detenhamos aí; esse, poderíamos dizer, é o grau zero<sup>5</sup> da performance, a “formação” *tout court*. Tudo o que concerne à interpretação como forma de arte ultrapassa esse nível zero e tem que ver com o prefixo *per*. A fôrma da qual o intérprete dispõe não é uma fôrma rígida e concreta, que conforma sozinha a substância que a preenche; a fôrma existe apenas em potencial, enquanto plano esquemático, e o intérprete deve construir uma sequência de sons que contenha esse esquema, mas que demonstre também um acabamento que torne o esquema coisa viva, em obra não mais em potencial, mas agora atual, existente em som, com toda a riqueza de detalhes que isso implica suprir do próprio punho.

As *ideias musicais* que ele expressa, que compõem a forma sonora que ele apresenta, estas podem não ser suas, mas são apresentadas mediante sua apropriação delas, o que surte efeito não desprezível. Pois como disse Hanslick (2015, p. 72–3), está em jogo na performance

---

<sup>5</sup> Aqui não me valho do conceito de Barthes, que, ademais, era usado em defesa de um estilo neutro, mas faço referência a uma concepção, de certa forma, “morta” da obra, em que a neutralidade seria marca de insuficiência de um ponto de vista artístico: tem-se uma realização idealmente perfeita de tudo aquilo que a partitura pode indicar, mas falta, por um lado, a compreensão cultural dos materiais empregados no que concerne especificamente à forma como são tocados (o exemplo mais evidente é a cadência, que pressupõe implicitamente agógicas características), e, por outro lado, o aporte pessoal do intérprete, sua forma de conceber aquela obra em cada passagem, o afeto e as sutilezas agógicas e de qualquer outra forma expressivas pelos quais o intérprete *prefere* realizar a obra.

Carrier (1983, p. 210), utilizará sim, adrede, a noção de grau zero no sentido que lhe atribuiu Barthes, mas apenas para negá-la no tocante à interpretação musical: “toda performance envolve mostrar a personalidade [*self*] do performer, [...] a performance mais neutra difere daquela mais extravagante apenas pela maneira como aquela personalidade é projetada”.





não só o espírito do compositor, mas também o de quem toca. Se não podemos dizer, então, como sugere a segunda definição que fornecemos acima para o verbo formar, que o intérprete dá forma, pois que esta parte compete ao compositor, podemos dizer que ele acaba a forma, que ele dá o acabamento necessário para que a substância fluida, tendo adquirido a fôrma da composição, conserve algo de sua fluidez, desenrije.

## A preposição e prevérbio *per-*

Como prevérbio, função que desempenha na construção **performar**, *per*, segundo o dicionário latino de Ernesto Faria, pode significar:

1. Através, durante, do princípio ao fim; 2. Acabamento, perfeição; 3. Junta-se a adjetivos ou advérbios originando uma forma de superlativo absoluto; 4. Serve de reforço junto a verbos; pode indicar, às vezes, desvio, afastamento (Faria, 2020).

Tratemos de pensar, na condição de um exercício de reflexão, a performance musical a partir de cada um desses sentidos possíveis. O leitor notará que as proposições se confundem umas com as outras; cremos que isso não ocorre em detrimento de cada proposição isoladamente, mas simplesmente indica convergência de todas elas em direção a uma concepção mais geral da performance, que é aquela que será exposta em conclusão ao ensaio.

1. Num primeiro sentido, o prevérbio *per* indica "através, durante, do princípio ao fim". Performar, aqui, surge como o ato de atravessar a peça, de formá-la em seu durante, de apresentá-la ao fio do tempo. Revela então a natureza temporal da obra de arte musical, e faz o intérprete aparecer como aquele que acaba de formar a obra porque a apresenta em conformidade com essa natureza. Atravessando a obra, abre caminho para que o ouvinte também a atravesse numa experiência de escuta. Há que reconhecer que é mesmo por essa condição de guia que faz ainda com que o ouvinte experiencie a obra de certa forma e não de outra, segundo, para dizer com Rink (2018), a narrativa da obra que o intérprete pôde conceber, a partir da qual o ouvinte há de criar a sua própria.

2. No sentido de acabamento ou perfeição, o prefixo faz pensar na performance como um segundo tempo do trabalho de formação da obra. É a esse sentido que nos referíamos quando tratávamos da imagem do preenchimento, pela substância sonora, da fôrma composta. Ocorre





lembrar de Fubini, que, ao falar sobre a interpretação enquanto um fazer também criativo, pôde escrever que

o intérprete põe em evidência, na sua interpretação, aquele contacto a nível quase físico, instintivo com a obra musical; a onda da criação [...] é feita pelo próprio intérprete, que a vive fisicamente na primeira pessoa e a torna real, audível e palpável através do exercício concreto de sua arte, que é simultaneamente uma operação mental e física.<sup>6</sup> Esta vida secreta da obra musical, este seu pulsar no tempo, não pode ser exprimido e escrito na partitura que, de resto, apenas tem a função de esboço (Fubini, 2019, p. 58).

Uma realização que toma o escrito na partitura como condição necessária e suficiente não apraz;<sup>7</sup> para bem interpretar, para performar a obra, é preciso dar-lhe um acabamento já posterior a um cumprimento mais ou menos exato das prescrições do compositor. Esse acabamento diz respeito a aspectos mais finos da realização sonora,<sup>8</sup> mas também a decisões que podem divergir do indicado na partitura em prol de um melhor discurso musical: retira-se uma nota que dificultaria o bem fluir do discurso melódico, altera-se uma dinâmica porque seria incompatível com um arco dinâmico que se concebeu para uma passagem anterior... desenvolveremos um pouco mais essa noção no parágrafo sobre o quarto sentido do prefixo.

3. Enquanto partícula formadora de superlativo absoluto, faz lembrar os comentários daqueles que defendem que a experiência central da relação com a música se dá quando a ouvimos, quando ela é realizada em sua concretude sonora e em seu devir temporal.<sup>9</sup> A

<sup>6</sup> Aqui nos desculpamos ao interromper o autor para apontar a similaridade entre sua formulação e aquela de Leonardo, que, em seu *Tratado de Pintura*, VI, pôde dizer que as coisas das quais o pintor se recorda, intui ou imagina, chegam-lhe primeiro à mente e depois às mãos. O leitor deverá lembrar que, assim como nós, os pintores da renascença também procuravam apontar o carácter intelectual de sua arte em busca de um maior reconhecimento.

<sup>7</sup> Houve quem dissesse que isto seria uma execução, entendendo ser algo aquém de uma interpretação, a qual, por sua vez, envolveria um grau mais aprofundado de compreensão e concepção da obra (Areskoug, 1994, p. 36).

<sup>8</sup> Aqui estamos próximos de Sloboda (2000, p. 398) quando este afirma que "o componente expressivo da *performance* musical é derivado de variações intencionais em parâmetros de *performance* escolhidos pelo *performer* para influenciar efeitos cognitivos e estéticos para o ouvinte. Os principais parâmetros expressivos disponíveis para *performers* são aqueles concernentes à organização das notas no tempo [*timing*] (tanto no ataque quanto na finalização), volume, afinação e timbre (qualidade do som). Os parâmetros precisos variam de instrumento para instrumento".

<sup>9</sup> Ver, a esse respeito, os textos já citados de Sloboda e Leech-Wilkinson. Uma outra consideração a respeito dessa ideia mais geral de que a música existe quando feita seria a seguinte: embora com a cristalização e ação reguladora do conceito de obra musical tenhamos passado a pensar a música em termos de obras musicais, considerando-as o cerne dessa arte, poder-se-ia argumentar que antes disso, e sobretudo quando pensada em relação aos sentidos originários de arte (*ars* e *τέχνη*, *téchne*) — quais sejam, habilidade em produzir produtos, habilidade na performance prática, e habilidade em atividades teóricas da mente —, a música fazia referência sobretudo a um fazer habilidoso, e não a uma produção de obras (Goehr, 1992, p. 149 e ss.).

Não parece descabido citar também Kierkegaard (apud Goehr, 1992, p. 175), quando este argumenta que "a música só existe no momento de sua performance, pois se jamais se pudesse ser tão habilidoso na leitura de notas e possuir





performance, como evento em que isso se dá, então, seria o último passo na formação das obras, o que faz lembrar a noção de uma plena existência da obra musical (Madeira, 2020). Isso não é o mesmo que dizer que a performance é a formação absoluta da obra de arte: não é nem independente, nem livre de restrições, nem incondicional; tampouco é imune a contestação ou contradição, e muito menos se pretende como a única possibilidade de apresentação da obra ou como aquela que seria superior às demais. Simplesmente se poderia admitir ser a forma acabada ou plena da obra, na conjunção dos trabalhos do compositor e do intérprete, apresentada como final desde que sempre propositiva, inconclusiva.<sup>10</sup>

4. Por último, importa notar que *per* pode indicar desvio ou afastamento. Daí podemos pensar que performar uma obra é também um ato que permite, ou, em certos casos,<sup>11</sup> implica mesmo, um afastar-se ou desviar-se da partitura, isto é, ou tomar o indicado como aproximado, ou desconsiderar parte do indicado em prol de uma melhor realização do todo, ou mesmo reconhecer que o indicado é impossível, e daí conceber alternativas possíveis para alguma conservação daquilo que percebe como a intenção da obra (Eco, 2018). Além desse afastamento ao qual o intérprete, digamos assim, se vê forçado a tomar por conta de impossibilidades ou incongruências no texto, mas que já indica um trabalho de solução inventiva de questões colocadas pela obra, há ainda, queremos crer, a licença poética, se assim nos for permitido dizer, que cabe ao intérprete naquilo que julga uma bela realização da obra.<sup>12</sup> Aqui poderíamos arriscar pensar esse belo não tão desconectado do útil e do verdadeiro: há a concepção de beleza que o intérprete procura imprimir sobre a obra em sua performance, e à qual voltaremos ao final do parágrafo, mas há também decisões que são tomadas em prol de uma eficácia da *performance* (aqui sim, adrede o anglicismo!), é dizer, decisões que são tomadas em função do

---

imaginação tão vivaz, não se poderia negar que é somente num sentido irreal que a música existe quando é lida. Ela existe realmente somente ao ser produzida.”

<sup>10</sup> Podemos dizer, como reforço, e conforme a uma perspectiva adorniana: assim como a obra seria inconclusa em si mesma, assim a interpretação deve também conceber-se (Silva, 2007, p. 324).

<sup>11</sup> Os *24 Caprichos de Goya*, de Mario Castelnuovo-Tedesco, por exemplo, apresentam passagens cuja execução literal ou não é possível ou compromete severamente a fluidez do discurso musical em relação com o que vinha sendo executado previamente ou com o caráter que o autor sugere para a peça ou para a passagem.

<sup>12</sup> Ocorre mencionar Goodman (1976, p.119-120), que, argumentando sobre como a distinção entre uma cópia genuína e uma falsificação, apesar de importante esteticamente, não implica que o objeto genuíno seja superior à falsificação — em outras palavras, que a qualidade de ser genuíno não deve ser confundida com mérito estético —, escreve que uma performance de dada obra pode ser incorreta no sentido de não ser uma manifestação genuína dos símbolos deixados pelo compositor, e ainda assim ser melhor (esteticamente falando) do que uma performance correta.





que tende a funcionar e do que tende a não funcionar em uma situação de performance, no contexto específico de um instrumento, de uma acústica contingente, de um certo público... Quanto ao verdadeiro nesse afastamento, pode-se pensar que o intérprete, como alguém versado na leitura de uma partitura de forma a, como diria Adorno, enxergar o gesto musical que ali se tentou inscrever, enxerga por trás da notação algo de verdadeiro da obra, e em função disso se autoriza a desviar-se das prescrições. Quanto ao belo, pode-se defender uma posição do intérprete como artista pertencente ao sistema das belas-artes, e, nesse sentido, como alguém que tem como causa final preeminente a produção de beleza; donde valer afastar-se ou desviar-se da notação para realizar uma performance da obra que assim se julgue mais bela. Novamente, aqui entra em jogo a responsabilidade do intérprete, pois autoriza-se segundo seu próprio juízo de gosto, admitindo-se as variações legítimas, e deve saber distingui-lo em si do juízo do agradável.

Lembramos, finalmente, mantendo em mente o sentido do prefixo *per* como desvio, afastamento, de Zagrebelsky quando argumenta que a distância temporal é de importância capital para a interpretação, e os esforços não devem ser empregados na tentativa de eliminá-la, mas sim de compreendê-la (Brunello; Zagrebelsky, 2016, p. 52–53). O autor dirá que a tentativa de identificar-se com o compositor acaba por fazer desaparecer o espaço que é necessário para que haja interpretação (Brunello; Zagrebelsky, 2016, p. 49), defendendo ainda que o intérprete se mostra artista quando toma uma posição:

O artista é o intérprete consciente de pertencer ao mundo criativo, que explora o futuro. É necessariamente um inovador, um “animador” daquilo que, de outro modo, descansaria em paz no museu das *antiquitates* ou pertenceria ao folclore de um povo. [...] A interpretação nunca é somente um ato re-produtivo, mas também produtivo (Brunello; Zagrebelsky, 2016, p. 54).

## Considerações finais

Ao intérprete cabe conservar e ao mesmo tempo ultrapassar um legado, dizer de novo em busca de um dizer diferente, aproximar-se da forma para descobrir novas formas de performá-la — atravessando-a, aperfeiçoando-a, levando-a ao extremo de um bem conceber, mas também, por vezes, tomando desvios.





Um interlocutor culto da língua inglesa poderia obter que também em inglês as raízes latinas dos termos em questão são evidentes; não poderíamos senão concordar com isso. Seria ingênuo presumir que o falante de uma língua só pode bem conhecer a etimologia dos termos que advêm da mesma família linguística de sua língua. A questão é que quando usamos os termos em português com grafia e pronúncia inglesas, é como se interpuséssemos um grau a mais de distância entre os falantes e o significado dos componentes da palavra. O que procuramos fazer aqui foi desembaraçar o leitor dessa distância.

Além disso, poderíamos argumentar que, no caso de um termo cujo significado etimológico é evidente em ambas as línguas — aquela da qual é emprestado como estrangeirismo e aquela na qual é importado —, o empréstimo do termo sugere também um empréstimo dos sentidos figurados que ele evoca na língua da qual é emprestado. Quem poderá dizer que exatamente as mesmas representações lhe vêm à mente quando dizemos *sítio* e *site*, *tablete* e *tablet*, *feitiço* e *fetichê*?

Eis o que pudemos dizer nessa reflexão sobre a etimologia da performance. Gostaríamos de sugerir, finalmente, que o emprego dos termos *performar*, *performance* e *performador*, em português, é oportuno pois os distancia do campo semântico ligado ao desempenho, à eficácia, ao maquinário e ao desporto, ao passo em que os aproxima de sua raiz latina, deixando explícita a relação do fazer em questão com o verbo *formar* e com a noção de forma, e evidenciando o intérprete musical ou performador como alguém que, em sua atividade, trava relação complexa com as formas musicais para pô-las em movimento, relação essa que ultrapassa a imagem de alguém que passivamente preenche um molde preconcebido.

## Referências

ALLIX, Louis. L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale. **Savoirs en prisme**, Normes, Marges, Transgressions. [S. l.], n. 02, Normes, Marges, Transgressions, p. 173–198, 2013. DOI: 10.34929/sep.vi02.15.

ARESKOUG, Nils-Göran. **Aesthetic Criteria for Musical Interpretation. A Study of the Contemporary Performance of Western Notated Instrumental Music after 1750**. 1994. Academic dissertation - University of Jyväskylä, Jyväskylä, 1994.

BITTAR, Valeria Maria Fuser. **Músico e ato**. 2012. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas — Instituto de Artes, Campinas, 2012.





BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Ressonâncias do pensamento de Plotino na concepção residual do intérprete musical. *Em*: ANAIS DO XXXII CONGRESSO DA ANPPOM 2022, Natal.

BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Reflexões sobre o intérprete musical a partir de algumas de suas definições. *Em*: ANAIS DO XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM 2023, São João del Rey.

BRUNELLO, Mario; ZAGREBELSKY, Gustavo. **Interpretare: dialogo tra un musicista e un giurista**. Bologna: Il Mulino, 2016.

CARRIER, David. Interpreting Musical Performances. **The Monist**, [S. l.], v. 66, n. 2, p. 202–212, 1983.

CARVALHO, Weliton De. **Performador, performance e corpo na experiência musical: Reflexões sobre ação pianística e educação somática em cena**. 2017. Trabalho de conclusão de curso - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FARIA, Ernesto. **Dicionário latino-português. Reimpressão fac-similar**. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.

GIRAC-MARINIER, Carine. **Larousse - Dictionnaire illustré de français**. ParisInfinite Square, , 2012.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOWARD, Vernon A. Virtuosity as a Performance Concept: A Philosophical Analysis. **Philosophy of Music Education Review**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 42–54, 1997.

IBRAHIM, Annie. Le libre jeu de l’imagination esthétique : révolution ? **La Pensée**, Pantin, v. 386, n. 2, p. 101–111, 2016.

LAWSON, Colin. Performing through history. *Em*: RINK, John (org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 3–16.





LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, Scores, Performances, Meanings. **Music Theory Online**, v. 18, n. 1, p. 1–17, 2012.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1–12, 2020.

RINK, John. The Work of the Performer. *Em*: DE ASSIS, Paulo (org.). **Virtual Works – Actual Things**. Essays in Music OntologyGhent: Leuven University Press, 2018. p. 89–114.

SILVA, Eduardo Soares Neves. Os Escritos musicais de Adorno: uma constelação em esboço. *Em*: SAFATLE, Vladimir; DUARTE, Rodrigo (org.). **Ensaio sobre música e filosofia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 311–332.

SLOBODA, John A. Individual differences in music performance. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 4, n. 10, p. 397–403, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

