

Recontextualizando o Great Learning de Cornelius Cardew pela via da performance ativa e criativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance

Valério Fiel da Costa
UFPB

fielacosta2@gmail.com

Carlos Henrique Ribeiro Vieira
UFPB

carlosemjesus2@hotmail.com

Resumo. O artigo descreve a montagem da peça *The Great Learning* (1968-70) de Cornelius Cardew frente a uma classe universitária de conjunto de música contemporânea, constituída de formação instrumental específica, numa perspectiva performática ativa e criativa, relevando reflexões do próprio compositor a respeito da revisão crítica sobre a obra. Discute-se o status da obra aberta e seus critérios de identidade levando em consideração a abertura como condição de base. Apresenta-se um resultado radicalmente atual da obra em questão, do ponto de vista metodológico na confecção da reescritura partitural, ideológico na reformulação do texto de base e tecnológico com a automatização computacional de determinadas ações prevista na versão original.

Palavras-chave. Cornelius Cardew, *The Great Learning*, Performance Ativa, Reescritura

Recontextualizing Cornelius Cardew's *The Great Learning* Through Active and Creative Performance

Abstract. The article describes the staging of the piece *The Great Learning* (1968-70) by Cornelius Cardew in the context of a university Contemporary Music Ensemble class, consisting of specific instrumental formation, through an active and creative performance perspective, highlighting the composer's own reflections regarding the critical review of the work. The status of the open work and its identity criteria are discussed taking into account openness as a basic condition. A radically current result of the work in question is presented, from a methodological point of view in the creation of the score rewriting, ideological point of view in the reformulation of the base text and technological point of view with the computational automation of certain actions foreseen in the original version.

Keywords. Cornelius Cardew, *The Great Learning*, Active Performance, Rewriting

Introdução

Problematizando a Identidade da Obra Musical



Cardew no importante texto *Notation, Interpretation, Etc* (2006) refletiu sobre a identidade formal em obras de caráter indeterminado, observando que, de modo geral, na relação entre notação, performance e resultado, haveriam certos caminhos obrigatórios que redundariam em morfologias mais ou menos invariantes. Ele usa como exemplo a peça *Winter Music* de John Cage como exemplo, relevando os aspectos da proposta original com suas prováveis resultantes formais:

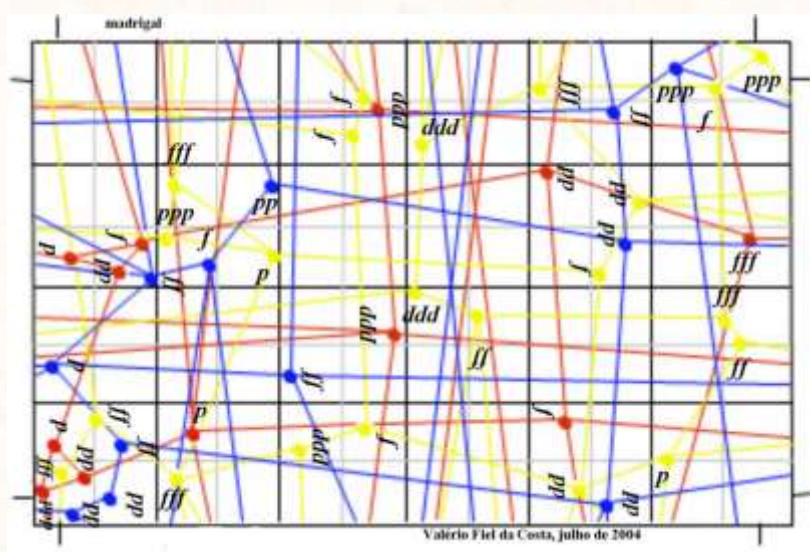
Por outro lado, constituinte de *Winter Music* seria o facto de que deveriam ocorrer erupções mais ou menos complexas no silêncio, e que estas deveriam partir de um ou mais pianos. Sendo esta a identidade inconfundível da peça, há espaço para a livre interpenetração em todos os pontos do processo (Cardew, 2006, p.23).¹

O compositor constata, portanto, que a notação da música indeterminada cageana não necessariamente abriria as portas para um indefinição morfológica radical mas, pelo contrário, conduziria o intérprete a determinados resultados. Notou ainda que nesse tipo de música acabava se restituindo a tarefa do performer de interpretar, uma vez que a manutenção de um resultado válido poderia ser realizada dentro de uma margem ampla de possibilidades. Cardew aqui está aqui fazendo uma crítica à música pontilhista europeia dos anos 50, com a sua rigidez e pouca margem para interpretação. Do mesmo modo, o pesquisador carioca Jean-Pierre Caron ao analisar as condições de identidade da obra *Madrigal* (2004) de Valério Fiel da Costa, para instrumentos glissantes, colocou a questão: “é possível errar tocando esta música?” Tal pergunta se justificaria pelo caráter aberto da notação (ver Figura 1)

Figura 1: partitura de Madrigal

1- “On the other hand, constituting the identity of e.g. *Winter Music* is the fact that there should be more or less complex eruptions into silence, and that these should come from one or more pianos. This being the unmistakable identity of the piece, there is room for free inter- penetration at all points in the process”





Fonte: acervo do autor

Trata-se de uma notação que guia um trio de intérpretes para executar uma trama contínua de melodias em glissando sobrepostas. O autor nota que, mesmo que não se saiba exatamente se cada performer está de fato seguindo as linhas da partitura, contanto que o efeito geral seja alcançado, a performance valeria como representativa da proposta composicional:

Não sou capaz de dizer se alguém improvisa os *glissandi* imitando uma versão fiel, ou se de fato está seguindo a regra. Mas me parece que, se alguém imitar uma realização correta desta peça, estará realizando uma versão senão correta de acordo com condições estritas de identidade, aceitável perceptivelmente” (Caron, 2011, p.67)

Cardew e Caron concordam que o resultado morfológico de uma obra de caráter aberto, independentemente do modo como é proposta sua notação, acaba sendo guiado por critérios contextuais. Assim, é possível recuperar a função indutiva da partitura sem obriga-la a uma perfeita conformação com um resultado correlato, ampliar o papel poiético da performance no contexto e especular sobre a forma musical em contextos específicos.

Em um trabalho anterior, discutimos a possibilidade de manejo formal da obra musical nesses termos, acrescentando a possibilidade de extrapolação ou potencialização radical de determinados aspectos da proposta original, no sentido de uma autodeterminação da ação performática levando em consideração o contexto. Entendemos a autodeterminação do performer como um processo de afirmação de um projeto artístico característico da ação performática, considerado prioritário como mote de definição morfológica do resultado final.



Nessa perspectiva a obra musical, independentemente de sua propositura, se aberta ou fechada, funcionaria como um veículo poético, no sentido em que funcionaria como suporte para expressão daquele(s) que leva(m) à termo sua realização. Aqui a plena realização do desejo por invariância expresso na partitura se torna uma possibilidade entre outras. Por outro lado, já tínhamos encaminhado a questão ética de operar ativamente na desconfiguração de uma perspectiva composicional explícita e apresentamos critérios para realizá-la: “é possível dizer a obra, de maneira inovadora, através do prisma de uma ação performática ativa e criativa, sem que com isso se sacrifique o projeto original ou mesmo sua morfologia” (Fiel da Costa, 2023, P05).

Para levar a termo tal empreitada aparentemente paradoxal, é necessário um exame da proposta original de modo a dar relevo a suas características formais básicas: detectar resultados considerados ideais, mas também itens interessantes e exclusivos daquela proposta que deveriam ser preservados independentemente do projeto performativo. Com isso podemos construir, para além da proposta partitural inicial, um bloco de expectativas sonoras gestuais e temporais que seria correlato à obra e que lhe faria jus, mesmo em sacrifício de alguns itens partituras secundários. Uma espécie de síntese performativa a preservar, no processo de materialização em contexto, que visa potencializar o conteúdo expressivo da obra “a partir de uma postura crítica que vê a partitura não como uma verdade absoluta, mas como um evento de disparo de um processo que pode chegar a termo de diversas maneiras” (Fiel da Costa, 2019, p120). Um exemplo ilustrativo seria a performance da peça *Child of Tree* (1964) de John Cage, num evento do projeto Artesanato Furioso² (UFPB):

Sugestões singulares como, por exemplo, a duração extremamente reduzida de uma peça de instrumentação de grandes proporções (como ocorre com *Child of Tree* para 10 plantas com ou sem amplificação, peça a ser executada em apenas 6 minutos), foram vistas como essenciais, devido ao caráter expressivo e oportuno da quebra radical de expectativa, ao passo que especificações quanto ao método de sorteio para escolha de itens na peça puderam ser relativizadas: quando não fazia diferença usar um ou outro método, optou-se pelo mais simples, mesmo que à revelia do que era proposto por Cage. (Fiel da Costa, 2019, p117)

2 Projeto de pesquisa vinculado ao PPGM/UFPB e dirigido pelo autor que estuda formas de performance ativa e criativa no manejo de repertórios quaisquer, mas com ênfase em obras abertas, música experimental, improvisação dirigida, entre outros formatos. O Artesanato Furioso atua na UFPB desde 2014, mas foi criado em 2000 em Belém (PA) como duo de performance sobre objetos amplificados e música eletroacústica.

Nesse caso a quebra de expectativa quanto ao manejo do material específico da proposta, bem como sua duração, seriam itens a preservar na montagem da peça, evitando soluções, igualmente viáveis, de caráter improvisatório, que visassem, por exemplo, a exploração máxima dos sons possíveis das plantas do set. Nesse caso, satisfazer a expectativa do público de ver/ouvir durante tempo suficiente aqueles materiais “exóticos” sendo manipulados, seria uma maneira inadequada de flexibilizar as regras da partitura pois eliminaria um evento de baixa probabilidade (raro, inesperado) do contexto.

Performance contextual do *Great Learning* (Parágrafo 1 - 1968-2026)

Ao aceitar a tarefa de executar um fragmento de uma peça do repertório clássico de Cornelius Cardew como o *Parágrafo 1* (1968) do *Great Learning* (o Grande Ensino), no espírito do que vimos discutindo anteriormente, levaremos em consideração aspectos indutivos presentes na partitura, mas também recomendações explícitas do compositor quanto a sua materialidade sonora, elementos colhidos a partir da análise da peça, juízos a respeito do conteúdo ideológico do seu texto base lavrados pelo próprio Cardew mas sobretudo a influência das idiossincrasias do contexto onde a peça foi preparada para a execução.

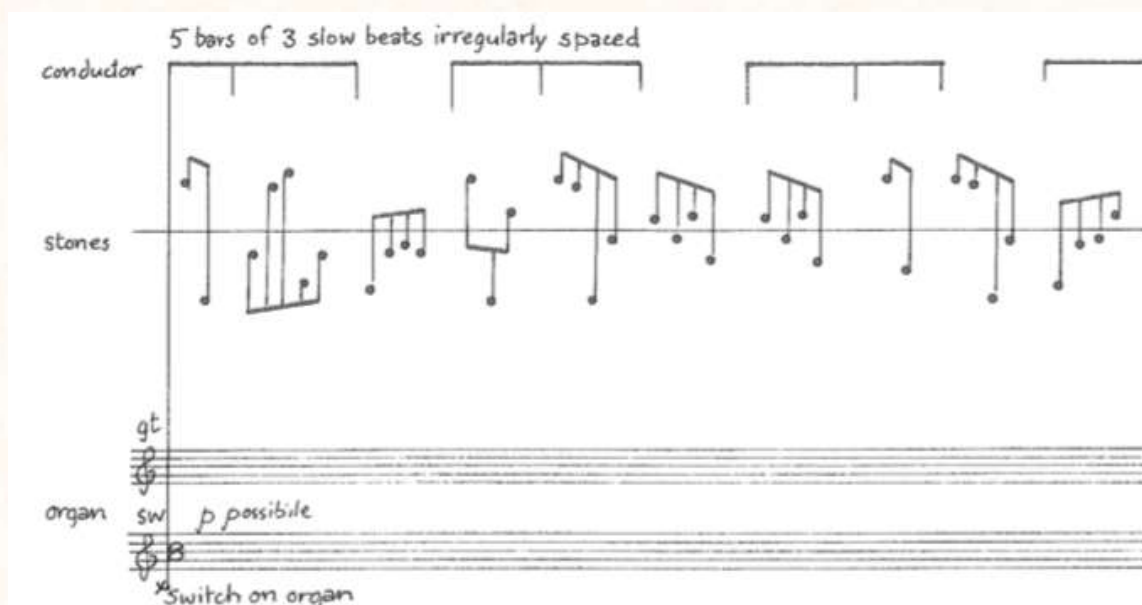
A performance foi criada coletivamente no âmbito da disciplina de Conjunto de Música Contemporânea do curso de Licenciatura em Música da UFPB no primeiro semestre de 2026. Este componente é optativo e, devido à grande diversidade do oferecimento de vagas em instrumento do curso, é comum que haja uma grande variedade instrumental na turma, o que acaba desafiando o formato padrão da disciplina, que seria de enfrentamento do repertório de instrumentação fixa de música contemporânea. Como forma de driblar tal limitação opta-se por apresentar aos alunos um repertório de instrumentação aberta, buscando aproveitar ao máximo as expertises representadas em classe. No contexto descrito no presente trabalho, contamos com 1 regente, 1 tecladista, 1 clarinetista, 1 trompetista, 1 sanfoneiro, 1 vibrafonista e 1 contrabaixista, além de mais um colaborador escalado para contribuir compondo o coro de falantes para a performance de conclusão. Mais adiante descreveremos as providências tomadas no sentido de abrigar todas as forças instrumentais disponíveis no mesmo projeto artístico mediados pela proposta de Cardew.

O *Great Learning* é uma série de 7 peças para grande grupo baseadas em fragmentos de textos do pensador chinês Confúcio, escritas entre 1968 e 1970 por Cardew para serem performadas pelo seu grupo de intérpretes, a *Scratch Orchestra* (1969-72). Este grupo era formado por indivíduos de diversas formações (de leigos a virtuosos) e seu repertório, via de regra, buscava

dar conta de tal diversidade propondo trabalhos tendo como mote a acessibilidade. Um exemplo da aplicação de tal princípio seria o *Parágrafo 1*, que foi escrito para coro de falantes (e não de cantantes, que também devem produzir texturas batendo pequenas pedras umas nas outras), um organista e vários apitadores solistas.

A peça está dividida em 3 grandes partes. Uma breve introdução onde, sobre um intervalo de terça menor do órgão, um regente gesticula uma métrica ternária livre e lenta que serve de orientação para o grupo de “pedristas” que devem produzir uma textura similar a uma garoa sonora, produzindo sons batendo uma pedra na outra, sobrepondo diversas camadas. A partitura sugere comportamentos, mais do que eventos definidos e é necessário buscar, em ensaio, resultados sonoros condizentes com a demanda. (ver Figura 2).

Figura 2: fragmento da introdução do Parágrafo 1 do Great Learning



Fonte: acervo do autor

A segunda parte, mais extensa, tem como base o órgão. Trata-se de um longo solo instrumental caracterizado por notas sustentadas e sonoridades dissonantes. Na partitura há 3 tipos de objetos a considerar: 1) notas brancas = sons sustentados. O compositor sugere que o organista coloque sobre a tecla do instrumento um peso para obter o efeito; 2) notas losangulares = interrupção dos sons sustentados. É solicitado que o organista retire o peso da tecla silenciado-a; e 3) notas pretas com referência a valores de duração = soam como escritas. (ver Figura 3)

Figura 3: fragmento da parte de órgão da peça



Fonte: acervo do autor

A terceira parte se caracteriza pelas falas do coro sobrepostas a uma malha sonora de sons sustentados de apitos diversos. Esta camada é ativada quando a parte de órgão alcança um acorde de quintas com base em Mib: (Eb-Bb-F), em *p*, que deve permanecer soando até o final da peça. A característica básica desta parte é a alternância entre coro falando o texto prescrito na partitura: o *Parágrafo 1* propriamente dito atribuído a Confúcio, e solos individuais de apito numa sequência definida. Texto (tradução nossa):

“O grande aprendizado se fundamenta em esclarecer como a inteligência se amplia através do processo de olhar diretamente para o próprio coração e agir conforme os resultados; se fundamenta em observar com afeto o crescimento das pessoas; se fundamenta em encontrar a paz; em estar em paz na perfeita equidade”. (CARDEW, 1968, p3)

Figura 4: fragmento do início da terceira parte da peça

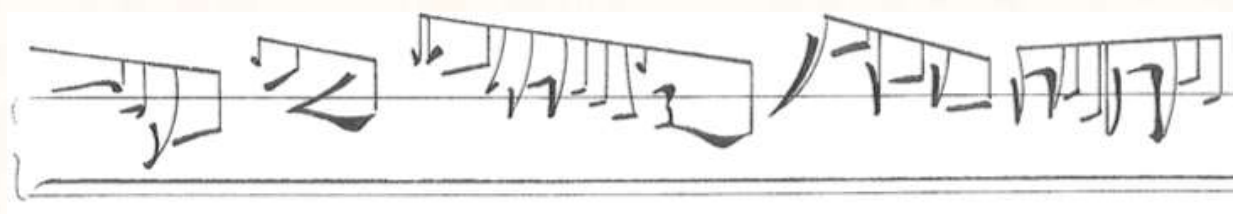
<u>Speakers</u> The text is spoken aloud, steady tempo, natural voice, all keeping together.	<u>conductor</u>	THE GREAT LEARNING TAKES ROOT IN CLARIFYING THE WAY WHEREIN THE INTELLIGENCE INCREASES THROUGH THE PROCESS OF LOOKING STRAIGHT INTO ONE'S OWN HEART AND ACTING ON THE RESULTS; IT IS ROOTED IN WATCHING WITH AFFECTION THE WAY PEOPLE GROW; IT IS ROOTED IN COMING TO REST, BEING AT EASE IN PERFECT EQUITY.
<u>whistlers</u>	any notes; breathe when necessary, and re-enter unobtrusively on same note	any notes; breathe when necessary, and re-enter unobtrusively on same note
<u>altus</u>	any notes; breathe when necessary, and re-enter unobtrusively on same note	any notes; breathe when necessary, and re-enter unobtrusively on same note

Fonte: arquivo do autor

Concomitantemente à parte coral, é ativada uma textura de apitos. Um grupo específico entoia sons estáticos de apitos sem prévia combinação harmônica. Cada indivíduo deve usar o tempo de um fôlego para cada intervenção. A sobreposição de várias camadas de sons sustentados

produz um *continuum* sonoro estável onisonante. Assim que o coro conclui a leitura do texto da Figura 4, um dos apitadores se destaca do grupo e realiza um solo de apito de duração livre. Assim que este conclui seu solo, o coro reinicia e conclui o texto novamente dando espaço para o próximo apitador solista e assim sucessivamente até que o último solista se manifeste. Apesar dos solos serem livres, Cardew escreveu na partitura uma série de figuras específicas, baseadas em grupetos de colcheia, que parecem sugerir um caminho para os gestos improvisatórios. Ver Figura 6.

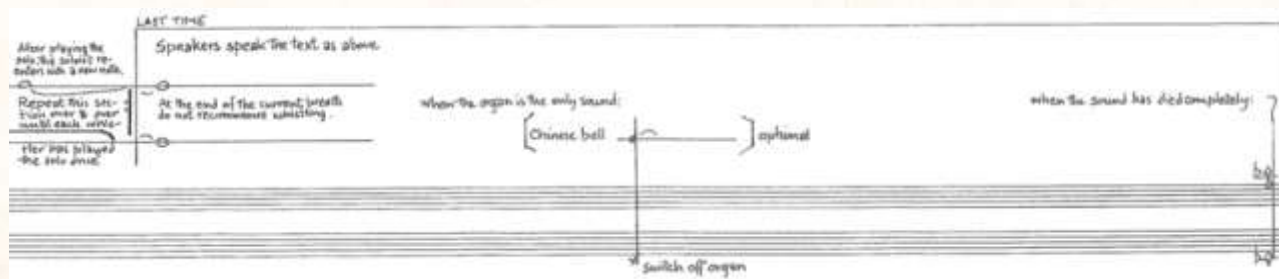
Figura 6.: Fragmento da parte dos apitos solistas da terceira parte



Fonte: arquivo do autor

Assim que se encerra o último solo, o coro deve entoar pela última vez o texto e a peça se encaminha para uma breve coda. Ver Figura 7.

Figura 7: Coda da peça



Fonte: acervo do autor

Reativando o *Grande Ensino* em contexto

The Great Learning foi concebida para a primeira temporada da *Scratch Orchestra*, em 1969, e se tornou um clássico das atividades do grupo, bem como da música experimental de modo geral. A proposta se encaixa perfeitamente num ambiente de diversidade formativa, uma vez que indivíduos sem formação musical estrita podem participar de sua performance sem perda

de rendimento. Cardew advogava a notação como uma ferramenta prática, vinculada ao contexto. Para ele “o compositor deve ser um compositor para seres-humanos mais do que para situações musicais” advogando uma “escrita humana” (Cardew, 2006, p.26) cuja ênfase seria o indivíduo que realizará a ação performática. Desse modo, sem recair em contradição, o compositor não rejeita a notação tradicional sobretudo quando lida com performers de formação clássica.

A partitura do *Parágrafo 1* é representativa de tal abordagem, ao sobrepor uma parte instrumental tecnicamente exigente (o órgão), e pautada em escrita tradicional, a partes passíveis de performance por leigos (coro, pedras) e improvisadores de diversos níveis (solos de apito), orientadas por uma escrita aproximativa e sugestiva.

Retomando a situação concreta de montagem da peça na classe de Conjunto de Música Contemporânea, passamos a descrever os processos acordados entre os participantes para a confecção final da obra adaptada ao nosso contexto.

Constituição dos efeitos de multidão

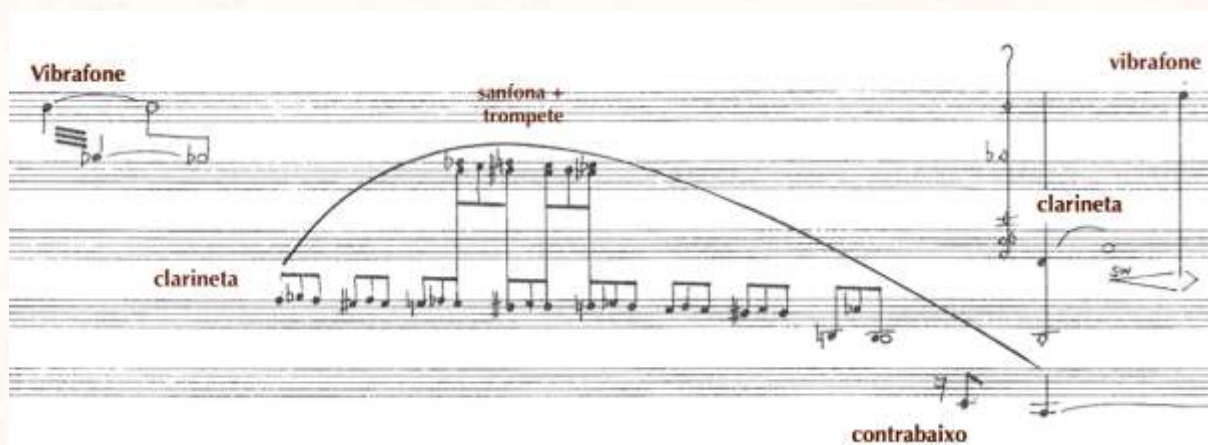
Há três situações de agrupamento obrigatórias na peça visando a produção de “efeitos de multidão” ou *people processes*, “processos que permitem aos intérpretes se moverem dentro de um material sugerido, cada qual em sua velocidade” (Nyman, 1999, p.5), gerando material sonoro textural: 1) o grupo articulando pedras na introdução, foi realizado pelo grupo inteiro, tendo sido escalado para regência o autor; 2) o coro de 4 falantes foi criado separando em dois o grupo de 8 pessoas – 4 para realizar a leitura dos textos + 4 para a performance de apitos. Tal quantidade de apitadores solistas se deveu à necessidade de definir uma forma para a terceira parte da peça que não ficasse tão redundante. Concluiu-se que 4 intervenções satisfaziam a demanda.

Arranjo por filtragem da parte instrumental

Foi definido que realizaríamos uma versão da parte instrumental da obra aproveitando todos os instrumentos da turma. Ou seja, nos propusemos a lidar com uma instrumentação que consistia em sintetizador (que serviu de suporte para a parte de órgão), vibrafone, trompete, clarineta, sanfona e contrabaixo. A abordagem consistiu em solicitar que todos os participantes

estudassem as melodias da parte de órgão, sem critério de filtragem, e apresentassem em classe suas soluções. Foi permitido adaptações de registro para garantir o melhor aproveitamento possível de cada parte. De posse da malha compacta de material sonoro, a turma procedeu por filtragem escolhendo que instrumentos soariam em cada parte. A parte de órgão, por outro lado, serviu de base onipresente para os demais instrumentos. A Figura 8 mostra como foi pensada a distribuição dos instrumentos em fragmento da peça:

Figura 8: Distribuição instrumental na segunda parte da peça



Fonte: acervo do autor

Tal configuração requereu que o autor realizasse a regência do grupo durante a segunda parte da peça. Cardew sugere na partitura que os tempos da peça podem ser flexíveis, com momentos para “relaxamento e escuta” (Cardew, 1968, p3). Desse modo, os gestos de regência tinham a função de ativar os gestos sonoros na sequência estabelecida na partitura e não marcar uma métrica abstrata.

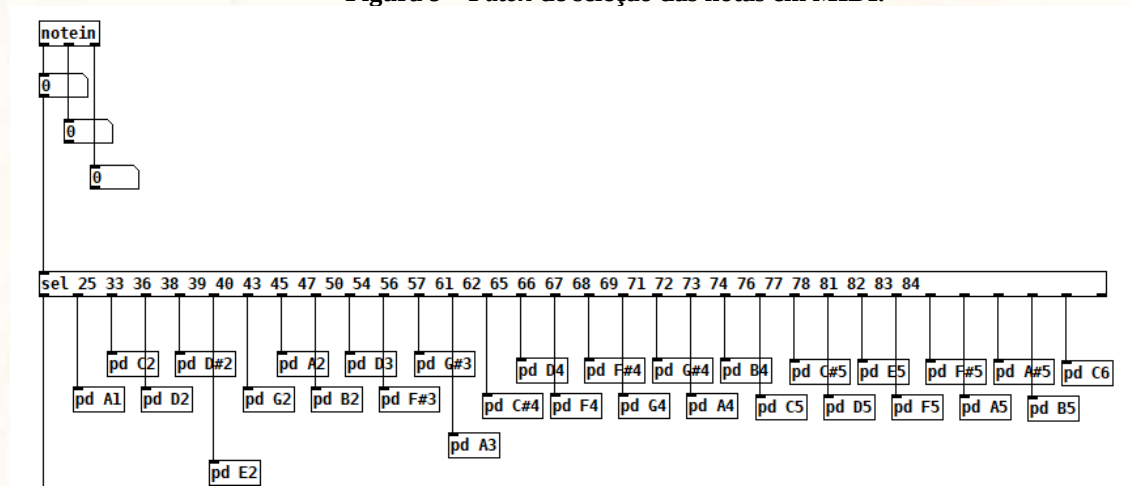
Implementação computacional da parte de órgão

Para simular o jogo de pesos da parte de órgão foi desenvolvido um sistema em Pure Data (Pd) que adaptou essa técnica para um contexto digital mediado por uma controladora MIDI executada pela organista da turma. O objetivo foi viabilizar uma dinâmica de notas prolongadas por meio de uma interface compacta, em que o acionamento das teclas da controladora funcionasse como dispositivo simples do tipo liga/desliga, permitindo uma performance mais acessível e ergonomicamente eficiente.

Em uma primeira etapa, estabeleceu-se a comunicação entre a controladora e o *patch* Pd, seja por conexão USB direta, seja por interface de áudio apropriada. Como roteamento de

entrada e seleção de notas encontra-se um único objeto no *patch* denominado *[notein]* que captura todas as mensagens MIDI recebidas da controladora. O número da nota foi direcionado a um objeto *sel* contendo exatamente 30 valores correspondentes às alturas da partitura (Figura 9); teclas fora dessa lista não acionam nenhum módulo, uma vez que o sistema foi desenhado especificamente para o recorte de *Paragraph 1 – Cornelius Cardew*, e não como um instrumento MIDI genérico.

Figura 9 – Patch de seleção das notas em MIDI.

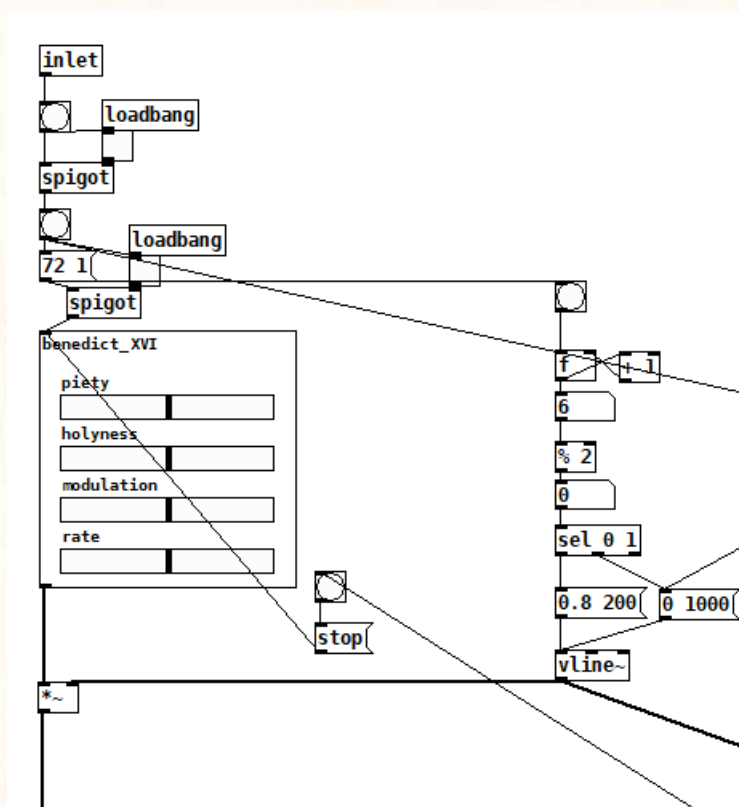


Fonte: elaborado pelo co-autor (2026) em Pure Data (Pd).

Para reproduzir o comportamento dos pesos das teclas do órgão, cada nota da partitura foi associada a um *subpatch* independente, responsável por seu controle individual. A arquitetura do sistema, portanto, organiza-se de forma modular, favorecendo tanto a clareza estrutural quanto a estabilidade da performance.

A principal estratégia adotada consistiu em um mecanismo de alternância entre os estados “ligado” e “desligado” ([*toggle*]). Esse mecanismo funcionou com um contador incremental (objeto [*f*] e [*+ 1*]) seguido de operação módulo 2 ([*% 2*]) e seletor binário ([*sel 0 1*]), servindo de alternância em cada *subpatch* de nota, conforme Figura 10. Quando uma tecla correspondente a uma das notas previstas na partitura é pressionada pela primeira vez, o sistema envia um comando que mantém a nota continuamente ativa. Um segundo acionamento da mesma tecla interrompe a emissão sonora, simulando a retirada do peso sobre a tecla do órgão. Dessa forma, a lógica performativa da obra original é preservada, embora implementada por meio de processos computacionais.

Figura 10 – Parte do patch de acionamento da nota MIDI (72 / C5) e seu sistema de *on/off*.



Fonte: elaborado pelo coautor (2026) em Pure Data (Pd).

Cada *subpatch* de nota aciona uma rampa controlada com o objeto [vline~], configurada com tempos típicos de subida em torno de 200 ms e de descida em torno de 1000 ms. Essas rampas garantem transições sonoras suaves entre os estados ligado/desligado, reforçando a analogia com gesto gradual de colocar ou retirar um peso sobre a tecla do órgão, evitando descontinuidades abruptas no som.

Além dos módulos de nota, o *patch* incluiu rotinas globais de gerenciamento, entre elas um mecanismo de interrupção de emergência (“*panic*”) capaz de desligar simultaneamente todos os eventos ativos em situações de reinicialização do sistema ou falhas de comunicação MIDI. Esse recurso aumenta a confiabilidade do sistema em contexto de performance ao vivo.

Abordagem ideogramática dos solos de apito

Foram escolhidos 4 executantes de apito para realizar os solos da terceira parte da peça. Como foi dito, Cardew escreveu na partitura uma sequência de gestos agrupados em barras de colcheia tendo as notas substituídas por figuras semelhantes a pinceladas. Observamos que o compositor usou como referência para a escrita de tais figuras uma interpretação livre dos ideogramas relacionados ao texto original do *Grande Ensino* confuciano. Como forma de ilustração,

é possível comparar, por exemplo, o ideograma 大 (“grande”, de “grande ensinamento”) à figura inicial da parte solista na partitura:

Figura 11: Objeto que introduz a parte solista da peça e sua relação com o ideograma 大 “grande” com os seus três traços característicos dispostos na barra de colcheia.



Fonte: acervo do autor

De posse dessa hipótese, o grupo decidiu que a parte solista deveria ser uma espécie de versão musical do conteúdo do texto proferido. Tal decisão foi decisiva para modelar a parte sonoro-gestual da parte solista, conferindo maior expressividade, entrega e foco à performance.

Revedo o *Grande Ensinamento* confuciano

Cardew no início dos anos 70 vinculou-se ao partido comunista inglês (marxista-leninista) e abandonou a empreitada da música experimental denunciando-a como burguesa e alienante. No seu clássico livro *Stockhausen Serves Imperialism* publicado em 1974, o compositor apresenta uma resenha crítica publicada por ocasião da performance dos *Parágrafos 1 e 2* do *Great Learning* na Berlin Philharmonic Hall. Nela o compositor deliberadamente rompe com sua obra afirmando que a única função de sua apresentação seria a ocasião de “acender o repúdio do público contra ela”, que, do ponto de vista da luta de classes, O *Great Learning* “não passa de um lixo burguês de valor contra-revolucionário” e que o texto confuciano representa sua espinha dorsal, “mas um corpo não é constituído apenas de espinha dorsal. A essência da peça é sonora” (Cardew, 2004, p.94). Cardew chama atenção para o conteúdo reacionário do primeiro parágrafo da peça no contexto no qual Confúcio o formulou. Um período de guerra e transição onde as ideias do mestre, segundo ele, “procuravam conciliar os sujeitos da luta de classes de modo a restaurar o regime feudal na região sob uma aparência benevolente” (Idem, p.95).

No processo de elaboração de uma obra de repertório dentro de um enfoque ativo e criativo, não seria necessário seguir uma recomendação explícita do compositor em seu clamor por reformulação. Pensamos que nem sempre as ideias do compositor a respeito do próprio trabalho

contribuem para sua potencialização. Nesse sentido é fundamental que o performer esteja apto a tomar decisões estruturantes de modo a garantir o resultado que o contexto demanda, ou seja, satisfazendo aquilo que foi concretamente decidido realizar a partir do disparador inicial. Entretanto, no caso em questão, o grupo já havia decidido operar uma mudança na parte vocal relativa ao *Grande Ensino*, na prática, rompendo com este e sob um argumento bastante semelhante ao de Cardew em 1974. Era consenso no grupo de que vivemos num período de catástrofe política, ética, climática, bélica e a mensagem de apaziguamento de Confúcio soava completamente fora de contexto. Imaginamos substituir o texto original por trechos com foco em 3 eixos centrais: 1) luta contra o feminicídio; 2) luta contra o racismo; 3) denúncia da obscenidade da guerra. Assim, na primeira fala do coro, manteríamos o texto original da peça (Confúcio) numa tradução para o português e, nos 3 momentos seguintes o substituiríamos por textos específicos de nossa versão da obra.

Os fragmentos de texto propostos pelo grupo para serem falados em performance foram:

Primeira fala:

O racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam;

O racismo não constitui apenas uma ideologia; é também um conjunto de práticas inscritas na organização da sociedade, nas instituições e nas formas pelas quais os sujeitos aprendem a ver e a interpretar o mundo. (Almeida, 2018, p.25)

Segunda fala:

As ferramentas do senhor nunca desmontarão a casa-grande. Elas podem permitir que temporariamente o vençamos em seu próprio jogo, mas jamais possibilitarão uma mudança genuína.

Não sou livre enquanto outra mulher for prisioneira, mesmo que as correntes dela sejam diferentes das minhas. (Lorde, 2019)

Terceira fala:

O racismo constitui a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, sua eficácia se dá exatamente porque ele é negado. (Gonzales, 1984)



Quando as mulheres negras conquistam vitórias, elas representam um impulso para toda a sociedade, porque os sistemas de opressão estão interligados. (Davis)

A colonização não se contenta em impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. Ela se volta para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o e o destrói. (Fanon, 1968, p170)

Quarta fala:

A raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético. Ela existe porque foi produzida como categoria social, política e histórica. (Mbembe, 2014)

A exigência de que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação. (Adorno, 2003, p.119)

Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor. (Paulo Freire in Biagollini, 2013)

À guiza de conclusão

O trabalho de performar obras clássicas do repertório de música experimental de meados do século XX nos permite verificar na prática os limites de uso, no contexto performativo, de soluções inovadoras buscando ao mesmo tempo formas de preservar aspectos da proposta original e garantir que decisões in loco produzam impacto morfológico evidente. Como afirmar concretamente as idiossincrasias do contexto e, ao mesmo tempo, preservar as ideias originais do compositor naquilo que elas teriam de essencial? Tal paradoxo é o mesmo que vem sendo enfrentado desde fins do Século XIX com o advento de intérpretes cujo apuro técnico e expressivo permite aliar projeto artístico e fidelidade à obra³. É evidente, por outro lado, que tal reescritura não soaria tabu em nichos culturais caracterizados pela flexibilidade do fenômeno musical, em contextos de música popular, improvisação, rituais, etc. Quando colocamos a questão da performance ativa e criativa, estamos cientes de que esta só ganha empuxo e consequência em contextos correlatos ao da obra musical clássica. Por obra musical clássica corroboramos a formulação apresentada pela musicóloga Lydia Goehr: “unidades de pertença pessoal completas, discretas, originais e fixas (Goehr: 1992, p. 206), em outras palavras, uma obra vinculada a um autor individual, concebida do começo ao fim, que se destaca num contexto de outros objetos correlatos, que expresse uma morfologia própria e que se repita tal como é a cada manifestação no tempo e no espaço. É justamente no ambiente no qual tal modelo funciona de forma mais ou menos patente que o presente projeto de pesquisa pretende atuar. Para tanto

3 Como no caso emblemático do violinista Joseph Joachim (1831-1907), considerado o grande decodificador do repertório romântico da época e que acabou cunhando um modelo improvável de interpretação ativa conjugada com o ideal de fidelidade à obra (ver Dreyfus, 2020, p.12)

este tem como objetivo enfrentar a tarefa de produzir um ambiente no qual o performer possa entender a obra musical como um veículo poético, ou seja, uma ferramenta de extravasamento de seu projeto artístico. Pensamos que encaminhamentos desse tipo deveriam ser o mote principal dentro de uma perspectiva de produção de conhecimento na área, uma vez que falamos desde a periferia do sistema. A revisão contextual de obras clássicas, seja em propostas estritas ou flexíveis, pode servir como metodologia num processo de afirmação de nossas próprias idiossincrasias. Uma chance de tomar as rédeas de nossa produção de teoria e conhecimento a partir da premissa de que criação e performance são conhecimentos transversais que nunca deveriam ter sido separados.

Referências

ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BIAGOLLINI, Carlos. *Começando Bem, Frases e Pensamentos*. Joinville: Clube de Autores, 2013.

CARON, Jean-Pierre. *Da ontologia à morfologia*: Reflexões sobre a Identidade da Obra Musical. Rio de Janeiro, 2011. 98 páginas. Tese de doutorado em filosofia. UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

CARDEW, Cornelius. - "Notation, interpretation, etc..." In: PRÉVOST, E. *Cardew: a reader. A collection of Cornelius Cardew's published writings*. Copula, 2006 (21-33)

CARDEW, Cornelius. *Stockhausen Serves Imperialism*. London: Ubuclassics, 2004.

CARDEW, Cornelius. *The Great Learning*. London: Agar Grove, 1970.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. In: *Journal of Musicological Research*, VOL. 00, NO. 00, 2020, p1–26.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIEL DA COSTA, Valério. Análise Morfológica a partir da performance no projeto Artesanato Furioso (UFPB), In: NOGUEIRA, Ilza & FIEL DA COSTA, Valério, *A Experiência Musical- Perspectivas Teóricas*, Salvador: TeMA, 2019. Páginas 110 a 121



FIEL DA COSTA, Valério. Limiares de erro no atendimento das demandas da obra: uma análise da performance do Ícone de Jean-Pierre Caron. In: *Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM*, São João Del Rey, 2023.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon, 1992.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*. São Paulo: Revista Ciências Sociais Hoje, p223-244, 1984.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: Ensaios e Conferências*. São Paulo: Autêntica, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999.

PUCKETTE, Miller. Design choices in Max and Pure Data. *The Journal of the Acoustical Society of America*, v. 153, n. 3_supplement, p. A230–A230, 1 mar. 2023.