

André Rosalem-Signorelli

Submetido em: 19/01/2022

Aprovado em: 21/01/2022

Publicado em: 01/02/2022

DOI: 10.51473/rcmos.v2i1.271

Resumo

Neste artigo, delineamos uma proposta de aproximação entre o giro linguístico da performance com o método de investigação científica ou paradigma epistemológico fenomenológico. De fato, lançamos uma hipótese substantiva calcada nas eventuais correlações entre os planos considerados na suso referida proposição de cunho epistemológico. Estas supostas correspondências poderão ser confirmadas ou infirmadas nas considerações finais deste trabalho. Investigamos as possíveis interfaces entre as esferas em estudo por meio do método analítico-descritivo baseado em revisão bibliográfica. A Imaginação Musical, representada pelo fenômeno do impulso criador do Processo Criativo (“*poiesis*”) consubstanciado na improvisação musical verificada no *fazer musical ou fazer sonoro*, é permeada pela esfera do Giro Linguístico da Performance de forma recíproca, colaborativa e mútua com o fito de promover a ação artístico-cultural em sua integralidade linguístico-comunicativa.

Palavras-chave: Fenomenologia. Giro linguístico da performance. Imaginação Musical. Processo Criativo (“*poiesis*”). Fazer musical.

Abstract

In this article, we outline a proposal to approach the linguistic turn of performance with the method of scientific investigation or phenomenological epistemological paradigm. In fact, we launch a substantive hypothesis based on possible correlations between the plans considered in the aforementioned proposition of an epistemological nature. These supposed correspondences may be confirmed or invalidated in the final considerations of this work. We investigate the possible interfaces between the spheres under study through the analytical-descriptive method based on a literature review. The Musical Imagination, represented by the phenomenon of the creative impulse of the Creative Process (“*poiesis*”) embodied in the musical improvisation verified in *music making or sound making*, is permeated by the sphere of the Linguistic Turn of Performance in a reciprocal, collaborative, and mutual way with the aim of to promote artistic-cultural action in its linguistic-communicative integrality.

Keywords: Phenomenology. Linguistic turn of the performance. Musical Imagination. Creative Process (“*poiesis*”). Music making.

1 Introdução

Entende-se como método um caminho para se chegar a um determinado fim. Demo (1991), afirma que não se deve dar uma importância maior ao método do que à própria pesquisa sendo o mais importante alcançar os objetivos da pesquisa. Dentro deste pensamento, Wright Mills (*apud* Oliveira, 1998), recomenda que os pesquisadores procurem uma fundamentação em autores expressivos e, desta forma, também possam ser cada um seu próprio teórico elaborando seu próprio método. Parra Filho (2000) destaca que, enquanto determinadas ciências lançam mão do raciocínio dedutivo, outras estabelecem suas leis e teorias com base na indução. Para Chauí (1994), “o bom método é aquele que permite conhecer verdadeiramente o maior número de coisas com o menor número de regras”. (CHAUÍ, 1994, p. 77).

Neste artigo, delineamos uma proposta de aproximação entre o giro linguístico da performance com o método de investigação científica ou paradigma epistemológico fenomenológico.

É cediço que Japiassu (1977) preconiza o fato de, etimologicamente, epistemologia significar discurso (“*logos*”) sobre a ciência (“*episteme*”) tendo surgido no século XIX.

De fato, lançamos uma hipótese substantiva calcada nas eventuais correlações entre os planos considerados na suso

referida proposição de cunho epistemológico. Estas supostas correspondências poderão ser confirmadas ou infirmadas nas considerações finais deste artigo científico.

No que tange ao Método Fenomenológico, dialogaremos com diferentes teóricos, quais sejam: Berger (1941), Merleau-Ponty (1971), Japiassu (1977), Oliva (1990), Lakatos e Marconi (1992, 1995, 1999, 2003), Japiassú e Marcondes (1996), Husserl (2001), Vergara (2003), Severino (2007) e Morin (2013).

2 Método fenomenológico

O Método Fenomenológico, nascido principalmente na obra de Edmund Husserl (1859-1938), conforme Vergara (2003), opõe-se à corrente positivista por ser uma tradição subjetivista questionando a excessiva priorização do objeto na constituição do conhecimento verdadeiro. Neste apoio, propõe outro modo de conceber a relação de reciprocidade entre sujeito e objeto. Trata-se, então, de um método de pesquisa, de um paradigma epistemológico e de uma corrente filosófica. Conforme Triviños (1987), correntes do pensamento extraordinariamente populares após o fim da Segunda Guerra Mundial, como o existencialismo, se alimentaram na fonte fenomenológica.

Neste ponto de vista, o Método ou Paradigma Epistemológico Fenomenológico visa estudar a essência e a manifestações das coisas observando o objeto ou o fenômeno através dos sentidos. É o que depreendemos dos ensinamentos de Severino (2007).

Portanto, a Fenomenologia, como paradigma epistemológico, propõe-se a construir um método livre de preposições para todas as ciências considerando imediatamente o que está presente à consciência do sujeito. Segundo o autor Edmund Husserl (*apud* Severino, 2007), os objetos da Fenomenologia são dados imediatos levando em consideração a intuição. Nesse sentido, Severino (2007) preceitua que:

A Fenomenologia, nascida principalmente na obra de Husserl, vai referir-se a uma experiência primeira do conhecimento (a experiência eidética, momento de intuição originária), em que sujeito e objeto são puros polos - noético/noemáticos – da relação, não sendo ainda nenhuma coisa ou entidade. Pura atividade fundante de tudo que vem depois. Como paradigma epistemológico, a Fenomenologia parte da pressuposição de que todo conhecimento fático (aquele das ciências fáticas ou positivas) funda-se num conhecimento originário (o das ciências eidéticas) de natureza intuitiva, viabilizado pela condição intencional de nossa consciência subjetiva. Graças à intencionalidade da consciência, podemos ter uma intuição eidética, apreendendo as coisas em sua condição original de fenômenos puros, tais como aparecem e se revelam originariamente, suspensas todas as demais interveniências que ocorrem na relação sujeito/objeto. O fenômeno se manifesta em sua originalidade quando a relação sujeito/objeto se “reduz” à relação bipolar noese/noema, pólo [sic] noético/pólo [sic passim] noemático. (SEVERINO, 2007, p. 99 e 100).

Ou seja, abordará a intuição, sensação ou instinto do *primeiro instante* ou *impulso inicial*. Trata-se apenas de descrever, e não de analisar nem de explicar.

De plano, afirma que qualquer fenômeno observado (objeto da pesquisa) depende do ponto de vista do observador (depende do olhar das pessoas que o estão vivendo e experimentando): tem, portanto, caráter subjetivo (transcendental). Neste seguimento, a Visão Fenomenológica também é pautada pela abordagem oriunda do domínio da Metafísica. Nesse prumo, opõe-se ao Positivismo por questionar a existência de fenômenos mensuráveis, observáveis, testáveis e previsíveis com base na Experimentação enquanto condição necessária para o estabelecimento de enunciados científicos *verdadeiros* ou *válidos*. Destarte, critica o caráter mecanicista da concepção do universo e o caráter determinista da concepção do Método. Deste ângulo, o epistemólogo francês da contemporaneidade Morin (2013) defende o princípio de pensamento que busca (re)ligar saberes que, desde muito tempo, vêm sendo tratados de forma fragmentada, compartimentalizada, departamentalizada, estanque e desagregada gerando lacunas na produção do conhecimento.

Para Berger (1941), à fenomenologia caberia, portanto, promover uma investigação rigorosa do imenso campo da subjetividade transcendental sem perder de vista as evidências últimas e, simultaneamente, encontrando nelas próprias sua justificação absoluta.

Nessa toada, Oliva (1990), relata que Feyerabend defendia “o anarquismo como pré-condição para o efetivo progresso do conhecimento científico e como única forma de se evitar o autoritarismo científico, cuja ideia [sic] central é a de que ‘nada vale fora da ciência’”.

De seu turno, Merleau-Ponty (1971) sustenta que somos inseparáveis do mundo, na realidade somos um ser-no-mundo. Neste seguimento, Triviños (1987) aponta com agudeza que:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, tornam a definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas também a

fenomenologia é uma filosofia que substitui as essências na *existência* e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra forma senão a partir de sua “*facticidade*”. É uma filosofia *transcendental* que coloca em “*suspensão*”, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas também uma filosofia segundo a qual o *mundo está sempre “aí”*, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço está em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo para lhe dar enfim um status filosófico. É ambição de uma filosofia que pretende ser uma “*ciência exata*”, mas também uma exposição do espaço, do tempo e do “*mundo vivido*”. É o ensaio de uma *descrição direta de nossa experiência tal como ela é*, sem nenhuma consideração com sua *gênese psicológica* e com as explicações causais que o sábio, o historiador ou o sociólogo podem fornecer dela; entretanto, Husserl, em seus últimos trabalhos, menciona uma “*fenomenologia genética*” e mesmo “*uma fenomenologia construtiva*”. (TRIVIÑOS, 1987, p. 43).

Nesta plêiade de ideias, insta gizar que, de acordo com o Método ou Paradigma Epistemológico Fenomenológico, todo conhecimento factual (ciências fáticas ou positivas) funda-se num conhecimento originário (ciências eidéticas); vale gizar, num “*a priori*” de *natureza intuitiva* viabilizado pela intencionalidade da nossa consciência subjetiva.

Daí decorre a denominada *intuição eidética*, que representa o aprendizado das coisas em sua condição original (i.e., como fenômenos puros, tais como aparecem e se revelam inicialmente) suspensas todas as demais interveniências que ocorrem na relação sujeito/objeto.

Segundo Japiassu e Marcondes (1996), o mundo da vida é o que se aceita como dado ou pressuposto constituindo nossa experiência cotidiana. Nestes termos, os autores retrocitados defendem que se trata do real “[...] em seu sentido pré-teórico e pré-reflexivo” (JAPIASSU; MARCONDES, 1996, p. 190). Husserl (2001), por sua vez, comenta que a reflexão deve começar por retornar à descrição do mundo vivido.

Dentro deste âmbito, pode ser considerada uma visão “reducionista”; haja vista que, para o conhecimento do mundo, as explicações devem ser depuradas de toda evolução e historicidade. Nestes meandros, ocorrem as disjunções entre sujeito-objeto e objeto-meio para que o objeto possa ser controlado, mensurado e verificado com base em parâmetros subjetivos. Nesse cenário, o método investigativo aplica regras positivas e negativas na atitude fenomenológica. As regras negativas consistem em excluir ou suspender (colocar entre parênteses): toda influência subjetiva ou psicológica, toda teoria prévia sobre o objeto e toda afirmação da tradição (inclusive aquela da própria ciência). As regras positivas tratam de ver todo o dado e de descrever o objeto analisando-o em toda sua complexidade. Logo, como resultado, resta apenas a *intuição originária e subjetiva do primeiro instante ou impulso inicial*.

Por certo, nas cenas do cotidiano, as pessoas estão em movimentos constantes resultantes do ato da comunicação. Ou seja, o *Fenômeno Linguístico* gera movimentos e gestos corporais executados conforme o ritmo natural da fala. Neste prumo, temos a presença da língua vernacular e dos movimentos ou gestos da composição anatômico-fisiológica de acordo com a prosódia (isto é, o ritmo da fala).

Vale dizer, os *encontros interpessoais* promovidos geram eventos, fatos ou acontecimentos calcados na *improvisação* dos conteúdos linguísticos versados pelas pessoas no contexto experiencial de suas vidas e na conformação ou transformação do mundo humano no decurso histórico-espacial. Nesse intuito, o *fazer linguístico* representado pelo fato linguístico consubstanciado na prática das atividades humanas é adotado como ação precípua.

Mesmo assim, todo o processo de comunicação estaria fadado ao fracasso sem o auxílio da inventividade e da imaginação humanas que complementam as lacunas e preenchem as demandas presentes no caráter improvisatório da oratória ou retórica. Efetivamente, a reboque de Bottomore (1997), trata-se da noção de “práxis” entabulada por K. Marx, segundo a qual a mediação humana livre, universal, criativa e auto criativa levada a efeito por meio da produção (do fazer, da criação, da elaboração) materializa em termos práticos ou concretos a ordenação das condições de existência e de construção da vida.

Neste viés, Vazquez (1977) chega a utilizar o termo *práxis criadora* na acepção de ensinar o enfrentamento de novas situações e necessidades de modo que a reorganização das novas ações e soluções sintéticas seja planejada concretamente com vistas à superação dos conflitos e desafios encontrados no mundo do trabalho. Por óbvio, estes delineamentos foram aplicados à seara musical. Nesse alicerce, nota-se que, com a evolução da Metodologia da Pesquisa adentrando ao campo da Fenomenologia, podemos realizar a prospecção de uma maior participação e envolvimento do *imagético* do instrumentista no âmbito da performance pianística tendo o *Fazer Musical* enquanto liame para o *Fazer Linguístico* como ponto de partida e de chegada da atividade artístico-cultural. Nesse interim, recorreremos ao enunciado de Adorno (1975), que, ao se debruçar comparativamente sobre a linguagem musical e a linguagem verbal, constatou semelhanças entre ambas. Portanto, a perspectiva da música enquanto linguagem constitui uma enunciação válida, aceitável e coerente seja para a análise estética seja no que toca à prática artística.

Nesta conjuntura, temos que a Hermenêutica está diretamente ligada à Fenomenologia. Deveras, a Hermenêutica vai propor que todo conhecimento é necessariamente uma interpretação feita pelo sujeito a partir das expressões simbólicas das produções humanas (importa dizer: códigos, símbolos ou signos culturais).

Semelhantemente, a realidade humana só se faz conhecer na *trama da cultura*, entendida na qualidade de teia simbólica

responsável pela especificidade do existir humano tanto individual quanto coletivamente. E, no âmbito cultural, a linguagem ocupa lugar de destaque como um sistema simbólico voltado diretamente para essa expressão.

Portanto, a Fenomenologia constitui uma visão interacionista. Deveras, o “real concreto” é revelado por meio desta *interação social (relação)* entre sujeito e objeto por meio do *processo criativo (ou “poiesis”)*. Nesta gama de pensamentos, não há como desvincular o sentido de processo criativo (ou “*poiesis*”) da definição por nós acolhida e adotada de *Imaginação Musical* (vide nosso livro “*Interfaces entre Imaginação Musical e Técnica Pianística*”).

Aliás, é na interface, conjunção, interseção, ponto de contato ou território de imbricação entre os planos suso referidos (importa sublinhar: processo criativo, ou “*poiesis*”, e imaginação musical) que a música se deslinda na qualidade de linguagem capaz de expressar os sentimentos, os desígnios, os raciocínios, os desejos e os anseios mais íntimos e profundos das pessoas: os quais povoam o cenário quer estrutural quer conjuntural dos ambientes permeados pela ação humana.

Eis que, como decorrência do fenômeno da fala (oralidade), a expressão ou comunicação do indivíduo consubstanciada na *Prática Criativa do Fazer Sonoro ou Musical* dá origem à improvisação musical enquanto fruto de uma ação discursiva fundamentada na retórica ou oratória

Consequentemente, este *falar musicalmente* (entendimento da música como linguagem) tem origem na Imaginação Musical e se desenrola por meio de um *Processo Criativo (ou “poiesis”)* ativo ou aberto formado por decisões imaginativas em que a versatilidade, pluralidade ou multiplicidade dos meios e recursos técnicos constitui fator imprescindível para o sucesso da comunicação da mensagem musical de forma expressiva, inventiva, imaginativa, sensível e dinâmica num determinado contexto histórico e sociocultural.

Desse jeito é que o Método Fenomenológico pratica a Hermenêutica; isto é, realiza técnicas de interpretação dos significados, das mensagens, das vivências, dos pontos de vista.

Por isso, de forma consentânea à ensinação de Lakatos e Marconi (1992, 1995, 1999), a análise da linguagem, nas diferentes formas de discurso, constitui a atividade central da pesquisa hermenêutica. Como expoentes desta tendência filosófica destacamos os seguintes autores: Foucault, Deleuze, Guattari, Mafesoli, Baudrillard, Morin, dentre outros.

Etimologicamente, hermenêutica deriva de Hermes, que, na mitologia grega, era o mensageiro dos deuses. Hermes tinha a tarefa de entender a linguagem dos deuses e transmitir aos homens mortais. Reconhecido seu “*status*” de ciência, a Hermenêutica apoia-se em subsídios epistemológicos fornecidos pela Psicanálise, pela Dialética e pelo Estruturalismo. Enquanto tal, considera que toda a realidade da existência humana se manifesta expressa sob uma dimensão simbólica. Nesta condição, a compreensão hermenêutica exige a análise do contexto ou das diversas perspectivas subjetivas envolvidas.

O método fenomenológico busca, pois, por intermédio da Hermenêutica, compreender um fenômeno, interpretá-lo e perceber por meio da sensação ou sensibilidade seu significado tendo como base a história de vida, as experiências das pessoas envolvidas no evento, fato ou acontecimento em questão. Trata-se, então, de resgatar outras dimensões da vivência humana supostamente negligenciadas pelos filósofos modernos, tais como: sentimento, paixão, vitalidade, energias instintivas e afetividade. Isto posto, as principais fontes de pesquisa para o pesquisador que emprega o Método Fenomenológico são: análise e interpretação de textos, diários, biografias, relatos centrados no cotidiano, estudo de caso, observação.

3 Referencial Teórico

3.1 Performance

Em seguida, trataremos de forma exploratória sobre o eixo norteador que promove o entrelaçamento, transversalidade ou cruzamento entre imaginação musical, educação musical, linguagem, pesquisa, performance e improvisação, qual seja, o ponto unificador das instâncias.

Com efeito, abordaremos, a seguir, sobre o Conceito de Performance e sobre o Giro Linguístico da Performance.

341

Antes, porém, de tratarmos especificamente sobre a denominada “virada” ou “guinada” linguística da Performance, é mister que nos reportemos à conceituação do termo Performance diferenciando-o de acepções semelhantes a fim de evitarmos confusões e contradições em nosso estudo.

Portanto, conduziremos nosso trabalho sob a égide de fundamentos estruturantes ou basilares bem alicerçados, fixados, estabelecidos, calcados, respaldados, amparados, fundamentados e embasados.

3.2 Do conceito de performance

Notam-se nas ciências humanas enormes dificuldades na definição e no emprego dos conceitos que designam fenômenos culturais. Isso vale também para a área da música, onde se costuma notar certa confusão a pairar quando os pesquisadores buscam o entendimento do que designam os termos interpretação e performance.

É o que depreendemos da lição de Kuehn (2012), autor que utilizamos como referencial teórico para este estudo. Nesse supedâneo, temos que um dos objetivos deste trabalho é demonstrar como os conceitos execução, interpretação e performance diferem em sentido e fim. Vale reiterar que os conceitos interpretação e performance designam processos distintos e, como diferem em sentido e fim, uma das metas é chegar a uma distinção conceitual bem clara e rigorosa entre ambos.

Assim, no paradigma posto por Kuehn (2012), os conceitos reprodução, interpretação e performance musical podem ser reunidos para constituir um fundamento distinto e, ao mesmo tempo, mais abrangente da(s) prática(s) interpretativa(s). Com base numa análise criteriosa do conceito de reprodução musical, propõe-se o trinômio reprodução musical, interpretação e performance como arcabouço conceitual para o ensino e a pesquisa da(s) prática(s) interpretativa(s).

Considerando a Imaginação Musical como mola mestra e foco ejetor ou elemento propulsor do processo criativo consubstanciado na atividade artística, temos que:

[...] o campo teórico da disciplina aumenta em sua abrangência migrando de uma noção embasada quase que unicamente na interpretação para a de um processo artístico multiforme de grande potencial produtivo e transformador que inclui também os elementos extramusicais da reprodução [...] ainda que – com relação à tradição clássico-romântica – predominem o elemento interpretativo e o decoro de uma ética rigorosamente normativa, nem por isso o aspecto performativo representa um elemento menos produtivo ou atrativo para o intérprete, o pesquisador ou o crítico musical (KUEHN, 2012, p. 1, 11).

Partindo de uma análise das conceituações em termos técnico-formais com desdobramentos nos resultados das avaliações periódicas, Kuehn (2012) pondera que:

Pois bem, ora usados como sinônimos, ora apresentados em sentido trocado, ainda é habitual se notar certa confusão no emprego dos termos interpretação e performance. Se a falta de rigor talvez possa ser admitida no senso comum, em termos de uma teoria da interpretação ou da performance, ela se revela como fatal, pois para qualquer investigação que se pretende científica é indispensável que se definam, de maneira clara, os conceitos com base nos quais ela é edificada. Tal entendimento também é imprescindível quando desejamos desenvolver estudos sobre um determinado problema, como é o nosso caso. Urge, portanto, elaborar um fundamento conceitual mais sólido para a(s) prática(s) interpretativa(s). Também é preciso esclarecer uma série de incongruências que o emprego confuso dos termos “interpretação” e performance trouxe para a área. Creio, inclusive, que não seja exagero afirmar que a falta de uma fundamentação substantiva tenha sido um obstáculo no desenvolvimento de modelos teóricos mais consistentes para a disciplina. (KUEHN, 2012, p. 2).

Com efeito, segundo Kuehn (2012), as práticas artísticas sempre estiveram conectadas com o suporte teórico que lhes dava consistência. Assim sendo, reprodução musical, composição e teoria ou filosofia constituíam esferas que se alimentavam mutuamente. Partindo de uma análise de diferentes momentos da história, constata-se como o diálogo entre a criação musical (o compositor), a execução (o intérprete) e a produção intelectual ou filosófica pode ser fecundo, produtivo e prolífico.

Consoante a toada de Kuehn (2012), em períodos históricos progressos, o exercício da reprodução estava sempre vinculado ao da composição e ao da teoria musical. Ademais, o compositor também era o intérprete de sua própria obra (e vice-versa). Esse modelo, contudo, tornou-se obsoleto e atrofiado, em vista da especialização da distribuição social do trabalho e das funções. Relativamente a essa consideração, Dunsby (2006) leciona que:

Wagner é, certamente, o maior exemplo de teoria ligada a [sic] prática, pois quem se atreveria a dizer que Wagner teorizava sem produzir grande arte, e quem se atreveria a insinuar que o que Wagner escreveu não enaltece sua arte? De uma forma ou de outra, esses tipos de conhecimento existem em abundância. (DUNSBY, 2006, p. 11).

O século XXI, de seu turno, conforme demonstrado por Antunes (2017), tem se mostrado como a estação da unificação das instâncias e da versatilidade, multifuncionalidade ou polivalência. Neste estribo, a grande “virada de chave” consiste em remontar à ideia do professor-mestre das corporações de ofício e do artesanato, prática feudal em que o mestre constituía referência ou fonte do saber para seus discípulos nas mais diversas áreas eliminando a compartimentalização ou especificação do conhecimento voltadas para o trabalho industrial mecânico, limitado, utilitarista, comportamentalista e estático característico, sobretudo, da denominada “Segunda Revolução Industrial”.

De fato, o aprendiz recebia uma formação global e o saber de todos os ramos do conhecimento na oficina artesanal. Nessa peanha, não se limitava à mera transmissão formal ou aparente assimilação dos conhecimentos; mas à formação integral, material e substancial do aprendiz para executar com criatividade e autonomia todas as fases do trabalho. Assim, o modelo educacional das corporações de ofício era constituído sobre um paradigma abrangente, integral e integrador tendo como base a perspectiva ou dinâmica da sociedade comunitária. Além disso, primava pela autonomia e criatividade dos processos produtivos. De acordo com a lição ou entendimento de Trindade (2012):

A educação dos ofícios não se distanciou do sistema corporativo, ao contrário, pela sua natureza, integral e integradora, foi considerada como uma das principais atividades mediadoras da sociedade medieval. Preliminarmente, podemos conceituá-la como um modelo pedagógico de caráter não sistemático que delineou o exercício prático do artesanato e a socialização para a ideologia e moral intrínsecas às Corporações de ofícios, as quais emitiam e vigiavam sua normativa. Na oficina, o aprendiz recebia a formação global e o saber de todas as fases do trabalho. Ele era preparado para executar, autonomamente, o ofício. (TRINDADE, 2012, p. 128).

Consoante o magistério exarado por Antunes (2017), na sociabilidade contemporânea, o artesanato, enquanto produto do passado, perdura por vias que não aquela incorporada pelo industrialismo (cujo ápice foi identificado pela era da educação utilitária referente ao modelo “tayloriano-fordista”) e pela maquinaria interferindo na constituição da educação.

No mesmo sentido, Saviani (1991, 2011) preleciona que a educação hodierna apresenta traços semelhantes à prática educativa das corporações de ofício. Ora, no sistema de trabalho e educação da oficina artesanal, constatou-se que: o trabalhador controlava o conjunto dos processos da atividade; tinha a posse dos instrumentos de trabalho; possuía autonomia sobre o tempo e o ritmo do trabalho; e definia o preço do produto que tinha no valor de uso e do consumo. Quanto ao ofício docente, temos que a educação se situa no âmbito do *trabalho não material*. Deveras, podemos vislumbrar que nas atividades de ensino: a aula, por exemplo, é alguma coisa que supõe, ao mesmo tempo, a presença do professor e a presença do aluno. Ou seja, o ato de dar aula é inseparável da produção desse ato e de seu consumo. A aula é, pois, produzida e consumida ao mesmo tempo. Neste sentido, a supracitada autora, Trindade (2012), postula que:

É notório que a atividade de ofício foi sucumbida no tempo pelas transformações da realidade sempre mais industrial e maquinal. Inicialmente, a Europa, ao aderir às novas dimensões dos meios de produção (máquina a vapor) alterou a estrutura da propriedade. A isso podemos denominar de “primeira revolução industrial”. Após, tendo como cenário preliminar os Estados Unidos, a gerência taylorista e fordista inaugura a concentração do capital em sociedades por ações (a grande corporação) na qual as formas de organização do trabalho representam a nova dimensão da estrutura da autoridade. Eis o que costumeiramente se intitula de “segunda revolução industrial”. Recentemente e num cenário mais difuso, tem-se o fenômeno da “terceira revolução industrial” qualificado como tecnológico (ou científico-técnico). A revolução em vigor afirma-se nas novas tecnologias centradas na informática e nas telecomunicações, ou seja, no papel do conhecimento. Refere-se a uma revolução na dimensão da estrutura da qualificação. Nesse prisma, enquanto a primeira revolução industrial exigiu novas formas de organização do trabalho submetendo o trabalho vivo à disciplina da indústria e, embora minoritariamente, precisando de trabalhadores mais qualificados; a segunda revolução, isto é, a dos métodos de organização do trabalho tornou possível o uso de meios de produção em grande escala e criou novas qualificações; e, por fim, a informação e o conhecimento característicos da revolução em vigor permitiram outras formas de mobilização dos meios de produção e da administração do trabalho. Cada uma dessas revoluções deu lugar a uma nova divisão social do trabalho, a saber: a primeira, referendou a burguesia como classe detentora dos meios de produção e os trabalhadores como classe detentora da própria força de trabalho; a segunda, consolidou a burocracia proliferando os diretores e colocando os trabalhadores definitivamente como subordinados ao processo produtivo; e a terceira está trazendo o desenvolvimento e o fortalecimento das profissões contrastando com grupos de trabalhadores não-qualificados ou pouco qualificados (TRINDADE, 2012, p. 101).

34?

Com efeito, a educação de hoje, em seus processos formativos, representa uma volta contextualizada, ressignificada, retrabalhada e redinamizada ao passado como requalificação das relações de produção da vida e da existência estabelecidas nas antigas corporações de ofício. Urge ressaltar, representa a própria superação ou síntese do passado compreendida na perspectiva da continuidade da sociedade. Igualmente, a história da educação incorpora por superação a pedagogia artesanal no nexa das transformações do mundo do trabalho.

De posse deste aparato teórico, o cabedal de conhecimentos possibilita a construção e consolidação do pensamento no sentido de uma atitude aberta, criativa, autônoma, libertadora e sustentável no que se refere à educação musical, à

performance musical e à improvisação. Nesse contexto, a improvisação musical ganha contornos de relevo, posto que traz a lume toda uma plêiade de possibilidades psicofísicas relacionadas à espontaneidade dos processos criativos em ambas as searas: educação musical e performance.

Sedimentando na visão que se coaduna com as falas de Kuehn (2012) no que diz respeito à performance, insta separar sua acepção das noções de reprodução musical, execução musical e interpretação. Vimos de ver que se trata de momentos diversos consentâneos ao processo criativo plasmado no todo da performance, entendida como termo mais plural e amplo. Deste modo, Kuehn (2012) adverte que:

Logo, também iniciativas que promovam o intercâmbio entre compositores, músicos e intérpretes que atuam “no mercado” teriam um efeito extraordinariamente benéfico sobre a produção de conhecimento. Ainda que a universidade estivesse, desde o início, destinada para esse fim, é bom lembrar que não deve existir nenhum monopólio na geração de conhecimento. Uma forma de se recuperar o elo perdido entre a produção prática e a teórica da música seria promover, de forma gradual, a integração de diferentes disciplinas de conteúdo teórico e de conteúdo prático. Em nosso caso, recomenda-se a integração de disciplinas teóricas da musicologia histórica e sistemática com as disciplinas de “criação” musical, como composição, harmonia, prática instrumental livre e execução instrumental (práticas interpretativas) [...] *Grosso modo*, trata-se de avaliar o que exatamente as artes cênicas e as *performances arts* têm a oferecer (ou a ensinar) às práticas interpretativas (disciplina que paradoxalmente não foi concebida como *performance art*). Nesse contexto, lembremo-nos novamente do postulado de ADORNO (2005, p. 206, 237), segundo o qual “a música é mímica na medida em que determinados gestos resultam em som musical”. Assim sendo, o modelo apresentado abre espaço para um suporte teórico em que o tão difundido conceito de *performance* emerge de fato fundamentado como uma nova especialização da área da música [...] é com base nesses princípios e premissas que tanto o conceito de “prática interpretativa” quanto o de “práticas interpretativas” aumentam consideravelmente em sua abrangência; (KUEHN, 2012, p. 3, 11).

Podemos vislumbrar, portanto, na proposta do supramencionado autor, o mesmo tom ou nuance acordante com a perspectiva do professor-mestre feudal citada alhures como prática educacional transformadora capaz de redimensionar a atividade docente para os dias atuais para uma concepção integradora, integral e interativa que abarca compositores, sociólogos, filósofos, intérpretes, musicólogos etc. Neste diapasão, uma formação musical sólida e abrangente se manifesta tanto na articulação de ideias quanto na produção propriamente musical (performance).

Ainda, a noção de Interpretação, conforme Dourado (2004, *apud* Kuehn, 2012), em sua própria etimologia, remonta à Antiguidade Clássica greco-romana. Assim, presume-se que o verbo latino “*interpretare*” seja originário da expressão “*inter petros*” denotando e apontando para algo “entre pedras”. Nesta significação, o termo “Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição tendo como ponto de partida e de chegada seu registro em signos ou sinais gráficos correspondentes à notação musical que forma a imagem do Texto Musical, Conteúdo Musical ou Partitura enquanto escrita musical consagrada consuetudinariamente no decurso histórico-temporal e sociocultural por meio da tradição tanto escrita quanto oral. Logo, o intérprete procura transformar imagens e ideias abstratas musicais em som da maneira mais fiel possível enquanto decodifica os símbolos ou códigos representados e grafados na Partitura; os quais são fruto de toda uma tradição admitida por convenção ao longo dos anos nos mais diversos espaços geográficos e sociais. Nesse prisma, a acepção de Interpretação está intimamente ligada à compreensão musical prévia da obra pelo músico-intérprete. Desta feita, a Partitura é considerada como uma espécie de “roteiro”, “molde”, “modelo”, “original”, “padrão”, “ponto de partida”, “caminho” ou “mapa” a fim de se chegar ao desvelo da “verdade” da obra e à descoberta do “tesouro” consubstanciado no pensamento ou “essência” do Compositor. Nesta direção, pode ser confundida com a possibilidade de reprodutibilidade ou condição de “Reprodução Musical”. Então, corresponde a uma modalidade de “Musicologia Aplicada”, na qual a ideia de “Saber Interpretar” consiste na correta identificação, reconhecimento e aplicação dos padrões, códigos e símbolos musicais. Deveras, este processo requer reflexão e análise profundas. Não se tratando de um fato ou evento de natureza espontânea ou de um acontecimento cuja ocorrência é fruto de derivação via intuição direta, exige uma postura ponderada acompanhada por conhecimento tanto teórico quanto empírico. Em se tratando de uma atividade transformadora, a prática interpretativa demanda do músico-intérprete dedicação, responsabilidade, saber específico, compreensão profunda e conhecimento verticalizado.

34^a

Dentro deste âmbito, na toada de Kuehn (2012), a Interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz, principalmente, o que está entre as indicações grafadas na escrita da partitura pelo Compositor (e não apenas a literalidade do que está escrito).

Conforme a acotação de Schenker (2000, *apud* Kuehn, 2012), a notação historicamente consagrada dificilmente representa mais do que os antigos neumas (são os elementos básicos do sistema de notação musical antes da invenção da notação de pautas de cinco linhas) exigindo que o intérprete procure o sentido por trás dos símbolos, sinais ou códigos. Nesse esteio, trata-se do campo do saber que se ocupa sistematicamente dos processos que envolvem a transformação do texto

em som e suas técnicas. Tal campo apresenta duas interfaces postas em diálogo. Consiste, de um lado, na elaboração teórica voltada para a análise formal e a composição. De outro turno, constitui a aplicação prática de princípios e valores estéticos que enfocam a execução de uma determinada obra musical. Em suma: a ideia de Interpretação equivale à noção de Obra Musical enquanto produto histórico, atemporal, perfeito, pronto, acabado, fechado, estático, impessoal, objetivo e corpóreo (elemento físico, real e concreto - a Partitura: ideia documentada). Para a revelação do seu real conteúdo, é necessário um rigoroso exercício cognitivo de ordem analítico-racional, como veremos ao tratarmos da denominada “virada” ou “guinada” linguística da Performance (também conhecida como Giro Linguístico da Performance).

Ainda na esteira de Kuehn (2012), muitos autores ora utilizam expressões relacionadas à apresentação musical como fato, acontecimento ou evento artístico enquanto performance ou apresentação pública no palco, ora utilizam termos que fazem referência à teoria, à exposição, à retórica, ao discurso, ao ensinamento e à palestra para designar a Obra Musical. Há, ainda, um terceiro grupo de teóricos que utiliza a terminologia “Reprodução Musical”. Temos, portanto, três acepções. Uma, de “Reprodução Musical”. A segunda, de referência à prática interpretativa e às características (permanentes ou variáveis, tradicionais ou alteradas, imutáveis ou mutáveis) do modo de execução musical. Enquanto a terceira, corresponde ao concerto como evento social, próximo do que se entende como “*performance*” nos países anglófonos (isto é, de língua inglesa). Diferentes autores optaram pelo termo “Reprodução Musical”, porque ela permite a atribuição tanto da interpretação quanto da performance como princípios ativos. Desta forma, o momento da reprodução musical pode ser, também, tanto o momento da performance quanto o da interpretação de uma composição em virtude do caráter mais amplo, largo e abrangente do termo em tela. Nessa asserção, temos, conforme a sustentação de Kuehn (2012):

Noutras palavras, concebendo-se a reprodução musical como um processo dinâmico de grande alcance, os elementos de *interpretação* e de *performance* se transformam em categorias com que o evento artístico possa ser analisado e avaliado criticamente [...] Logo, a realização efetiva de uma reprodução musical implica a *performance*, assim como *ad litteram* também a interpretação de uma composição musical [...] assim sendo, a essência da reprodução musical está em seu processo mimético do qual tanto o elemento interpretativo quanto o elemento performativo constituem princípios ativos [...] 12) logo, o termo “reprodução musical” não deve ser tomado por sinônimo de interpretação ou de performance e sim como conceito abrangente que designa o momento em que uma composição é apresentada ou “tocada” musicalmente; 13) sendo assim, o conceito de reprodução musical se estende ao aspecto mimético, ao ato performativo, à interpretação, à execução, assim como ao funcionamento de regras internas e externas de uma apresentação musical no palco (KUEHN, 2012, p. 9, 11).

Portanto, o *processo reprodutivo* da música pode ocorrer quer pela via da interpretação quer pela da performance. Decerto, trata-se o termo “Reprodução Musical” de *conceito aberto e indeterminado* (no sentido de que a ele não se pode impor ou empecer limitações, restrições e óbices).

Conforme a exposição de Kuehn (2012), o termo “Reprodução Musical” foi, provavelmente, utilizado por Schenker pela primeira vez. Neste respaldo, ao criticar o papel desvirtuado e adulterado que a reprodução musical ocupava no meio musical, Schenker (2000, *apud* Kuehn, 2012) reivindicou uma “reprodução verdadeira” ou fiel ao conteúdo da Obra Musical.

No mesmo espírito, Schönberg (1989, *apud* Kuehn, 2012) utiliza a palavra “Execução” no lugar de “Interpretação” a fim de coibir os exageros de alguns intérpretes que se colocavam acima da Música e do Compositor. De acordo com a asserção do compositor: “Um executante inteligente, que seja realmente ‘um servidor da obra’, alguém cuja agilidade mental seja equivalente à de um pensador da música – tal pessoa procederá como Mozart, Schubert ou outros” (SCHÖNBERG, 1989, p. 116, *apud* KUEHN, 2012, p. 11). Ressalte-se, sem embargo, que o compositor sob comento também recorreu à expressão “Reprodução Musical”. Ao esboçar as diretrizes do seu projeto de elaboração de uma teoria da “Execução Musical”, o compositor em análise apregoa que: “O princípio mais elevado de toda a reprodução musical está naquilo que o compositor escreveu [devendo ser tocado] de tal forma que cada nota possa ser escutada nitidamente” (SCHÖNBERG, 1984, p. 319, *apud* KUEHN, p. 11).

Neste sentido, o celebrado professor de piano do Conservatório de São Petersburgo, Vladimir Nielsen (ex-discípulo de Nadezhda Golubovskaya) preconizava que o intérprete tratasse a idiomática e a linguagem de cada Compositor com absoluta reverência mantendo a seriedade, a sobriedade, a austeridade, a sensatez e a fidelidade do discurso musical ao Texto que o originou e serviu de base criativa. Segundo o magistério de Kuehn (2012), ainda a respeito de Schönberg:

Para se esclarecer bem as posições: apesar de ter reconhecido a importância de uma interpretação correta ou adequada, o processo de criação de uma obra musical termina para Schönberg precisamente com a confecção da partitura. A reprodução representa para ele (que é compositor) algo supérfluo e, quando ela ocorre, o intérprete é visto como um mero “executante” ou “executor” da partitura. Daí que, para Schönberg, objetividade e clareza representem atributos absolutamente centrais para a interpretação. Tal posicionamento leva Schönberg a outro

questionamento: “Is performance necessary? Not the author, but the audience only needs it” (apud [sic] KOLISCH, 1983, p. 9). Continuemos com o compositor: “A interpretação é necessária para preencher a lacuna entre a idéia do autor e o ouvido contemporâneo, [e depende] da habilidade de assimilação do ouvinte em seu tempo” (SCHÖNBERG, 1984, p. 328); (KUEHN, 2012, p. 8).

É irreprochável afirmar que Schenker (2000, *apud* Kuehn, 2012), consoante o precitado autor, já tinha anotado que:

Basicamente, a composição não precisa da performance para existir. A leitura silenciosa de uma partitura já é suficiente para provar sua existência; basta o som surgir de forma apenas imaginada na mente. A realização mecânica de uma obra de arte musical pode, desse modo, ser considerada supérflua” (SCHENKER, 2000, p. 3 *apud* KUEHN, 2012, p. 8).

Com esse subsídio ou aporte teórico, podemos aludir que, segundo Kuehn (2012):

“Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a “imagem do som”. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros. Desse modo, “interpretar” está diretamente ligado à compreensão dos elementos que estruturam uma obra, como: altura, melodia, ritmo, harmonia, tonalidade e tempo musical. Outros elementos caracterizam a música como linguagem. Entre eles, estão a articulação, a pontuação, a forma e o sentido. Também o fraseado e a coesão ou coerência fazem parte desta categoria. Tudo isso demanda, de um lado, uma postura introvertida, voltada para a análise e a reflexão teórica (em sentido aristotélico de contemplação mais do que de ação), ao passo que, de outro lado, demanda a prática instrumental (ou seja, a prática interpretativa propriamente dita) [...] 5) antes de que possa ser reproduzida adequadamente, a composição precisa ser compreendida em seus mais diversos parâmetros e aspectos; 6) tendo como base as informações que os sinais transmite através da imagem do texto, a composição é reproduzida por uma espécie de mimese ou ação mimética que a transforma novamente em som musical (KUEHN, 2012, p. 10, 11).

Decerto, de forma consentânea com a menção de Kuehn (2012), os estudos de “Performance” remontam ao britânico John Langshaw Austin (1911-1960), o qual, como filósofo da linguagem, elaborou uma “teoria dos atos de fala” (“*speech-act theory*”), em que aproxima elementos da linguística e da filosofia da linguagem. Importa destacar que a teoria em questão constituiu uma verdadeira mudança de paradigma no estudo das humanidades e das ciências sociais com desdobramentos, desenvolvimentos, repercussões, impactos, influxos, marcas e ecos que se desenrolam na atualidade. Embasado na Linguística, Austin (1975) propôs a teoria do “ato ou enunciado performativo” (ou “teoria dos atos da fala - “*speech-act theory*”) da filosofia da linguagem (visão performativa da linguagem) influenciando a denominada “guinada performativa” no campo da música, graças ao campo de pesquisa interdisciplinar e transdisciplinar conhecido como “*performance studies*.”

Sobre a “teoria dos atos da fala”, Kuehn (2012) evidencia o caráter criativo das declarações de enunciados para a construção ou produção das realidades do mundo social. Também chamada de “*linguistic turn*” ou “virada linguística”, Austin considera que os seres humanos não apenas *reproduzem*, por meio da linguagem ou discurso, o mundo ao seu redor. Efetivamente, a própria linguagem tem capacidade criativa. Ela é capaz de *criar*, por intermédio de determinadas enunciações, fatos novos que podem incidir sobre a realidade do mundo social (como por exemplo, quando o casal é declarado marido e mulher numa cerimônia de casamento) constituindo, gerando ou formando novas realidades e contextos socioculturais. Portanto, as palavras enunciadas não são, necessariamente, uma mera consequência do mundo ao redor das pessoas; visto que o próprio mundo social também pode se constituir de acordo com os enunciados. Há, pois, uma *relação dialética e histórica* (ou histórico-dialética) de reciprocidade e mutualidade. Conforme aponta Bakhtin (1992, 1999):

[...] todo enunciado, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as (BAKHTIN, 1999, p. 98).

Nesta direção, também encontramos os estudos de Vigotski (1998, 2000), dignos de nota em razão da asserção de que a sistematização do pensamento conceitual se realiza através de um processo de internalização da experiência acumulada; o que ocorre por meio da prática social, da linguagem e das relações que o sujeito estabelece em seu meio cultural.

Desta feita, Austin (*apud* Kuehn, 2012) procura investigar o que acontece no momento do “ato performativo” da fala

(“*speech-act*”). Suas pesquisas versam sobre temas que se coadunam, em seus postulados, com a concepção da música como linguagem apresentando semelhanças no sentido de referendar ou sancionar a linguagem como embasamento de si mesma. De modo que a linguagem se fundamenta em si mesma.

Com efeito, embora interdisciplinaridade e transdisciplinaridade sejam conceitos distintos, ambos são aplicáveis ao tema em análise. Temos que interdisciplinaridade corresponde a um conceito que se refere ao processo de ligação ou associação existente entre duas ou mais disciplinas que colaboram entre si a partir de algo que é comum entre elas e propõe a capacidade de dialogar entre as diversas ciências fazendo entender o saber como um todo, e não como partes fragmentadas. Trata-se de adicionar conhecimento ou camada de informação. Já na transdisciplinaridade, há uma intercomunicação entre as disciplinas a partir de um pensamento organizador ou complexo que ultrapassa as próprias disciplinas de tal modo que não existem fronteiras entre elas buscando uma interação máxima e respeitando suas singularidades. Assim, cada uma colabora para um saber comum mais completo possível sem transformá-las em uma única disciplina. Trata-se de organizar, escalar, ordenar, filtrar ou decantar o conhecimento. Nessa perspectiva, temos que a interdisciplinaridade considera o diálogo entre as disciplinas; porém, continua estruturada nas esferas da disciplinaridade. Um passo mais além e teríamos a ideia de transdisciplinaridade, onde não haveria mais fronteiras entre as disciplinas e se consideraria outras fontes e níveis de conhecimento. Assim, a transdisciplinaridade é uma abordagem que visa à unidade do conhecimento articulando elementos que passam entre, além e através das disciplinas numa busca de compreensão da complexidade do mundo real. Ambas as ideias surgiram para superar o conceito de disciplina, que se configura pela departamentalização ou compartimentalização do saber em diversas matérias e é marcada pela abordagem de cada disciplina de modo fragmentado e isolado das demais. A respeito do termo “Performance”, esclarece-nos Kuehn (2012):

Enquanto a definição dos termos “reprodução” e “interpretação” não apresentou maiores dificuldades, a noção de performance tem resistido a uma definição satisfatória na área da música. Foi na segunda metade do século XX que esse termo começou a disseminar-se maciçamente no campo musical – quiçá também em decorrência da emigração numerosa de compositores, intérpretes e intelectuais de língua alemã para os Estados Unidos. Paralelamente, a conotação do termo performance ampliou seu campo de abrangência, propagando-se em diferentes áreas do saber, da filosofia ao esporte. Por tudo isso, o termo requer ainda mais esclarecimentos acerca da função e do significado dentro e fora do âmbito estritamente musical. (KUEHN, 2012, p. 7).

Embora a referência original ao contexto linguístico e filosófico das circunstâncias de fala, a teoria do “ato performativo” de Austin (*apud* Kuehn, 2012) comunga com a prática interpretativa da música uma série de afinidades. Nesta esteira, haveria uma espécie de atração entre elas. Assim, as similitudes evocadas entre ambas as interfaces teriam possibilitado que a “guinada” ou “despertar” performativo verificado no âmbito da linguística pudesse ocorrer também no campo da música.

Para se chegar a um denominador em comum, Kuehn (2012) procura formular o princípio ativo do processo performativo por meio da seguinte equação conceitual:

a t o + a ç ã o = a t u a ç ã o

Como efeito, segundo o mesmo autor, temos que:

O resultado nos remete a outro elemento chave da performance artística: à representação cênica e à atuação, ou seja, ao ator, ao mímico e sua mímica. Desvelamos, por assim dizer, a extraordinária amplitude do significado que a relação (simbiótica) do elemento mimético-gestual engendra na arte da música. (KUEHN, 2012, p. 7).

Quanto à função central do elemento mimético ou cênico na música, esta dimensão coincide com o ponto de vista de Adorno (2005, *apud* Kuehn, 2012), para quem:

A relação entre mímica e música, central, torna-se evidente na esfera da reprodução [...] A música é mímica na medida em que [...] determinados gestos resultam em som musical. A música é, por assim dizer, a objetivação acústica da mímica facial, a qual, de certa forma, ter-se-ia separada daquela historicamente (ADORNO, 2005, p. 206, 237 *apud* KUEHN, 2012, p. 14).

Neste turno, Kuehn (2012) oferece-nos um panorama conceitual da “Performance” nas Artes de modo amplo, sistemático e abrangente considerando-a um processo artístico multiforme que inclui também os elementos extramusical da reprodução. Ouçamos suas palavras:

Performance, portanto, em música, nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como meio e como modo de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está “tocando” uma composição

musical, ou seja, no intérprete, na quironomia do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e “escolas” (regionais ou nacionais) particulares. Muito parecido com o que acontece no campo da música, observa-se também nas artes plásticas e nas artes visuais uma tendência para ações performativas que ocupam o espaço público criticamente (*happening, environment, action painting* ou *body art*). Nisso, esses eventos não raramente se transformam em espetáculos [sic] amplamente divulgados pela mídia. Já nas artes cênicas, o conceito de *performance* está associado mais ao movimento e à representação mímico-gestual do ator no palco do que propriamente ao conteúdo de seus enunciados, em geral sob a égide da interpretação. Do ponto de vista da indústria cultural, ou seja, do entretenimento e da cultura de massa, não é bem a interpretação e seus enunciados o que mais importa, mas a *performance* – isto é, o *show*. Esse fato mostra claramente que existem gêneros musicais em que predomina a “arte da *performance*”, ao passo que o conteúdo musical figura em segundo plano. Seja como for, se é também um bom *performer*, o intérprete está empenhado em “convencer” com sua *performance* não apenas de forma instrumental e sim também visual, isto é, mímico-gestual. Considerando-se que se sabe ainda relativamente pouco sobre o real efeito que a música exerce no homem e no meio ambiente, o músico-intérprete precisa estar preparado não apenas tecnicamente como também em termos de ética para poder explorar todos esses recursos de forma “sustentável”. Tudo o que foi dito para definir e delimitar o campo conceitual da *performance* se torna ainda mais evidente no caso do circo, onde acrobatas, malabaristas e outros artistas se empenham (e triunfam) em suas performances, caso em que não se pode falar em interpretação. Também nos megaeventos da música *pop* percebemos a predominância de elementos performativos, em que todo tipo de luzes e imagens, os “efeitos multimídia”, lembram mais um espetáculo circense do que uma interpretação propriamente dita. Por tudo isso, o emprego do termo *performance* precisa de mais ponderação quando aplicado a aspectos distintos da prática musical [...] 8) para que uma reprodução musical se configure como performance, é indispensável a presença do público (ou seja, o ambiente deve ser mesmo o de uma performance); 9) embora toda reprodução individual seja peculiar e única em seus parâmetros sonoros e temporais, ela também se relaciona de alguma forma com as demais reproduções ou registros de uma mesma composição (na medida em que esta já pode ter acumulada um determinado número de interpretações, ou que pode ter sido objeto de controvérsias quanto à escolha de determinadas opções interpretativas) [...] por tudo isso, os elementos aqui relatados passam a engendrar um processo em que se migre de uma noção embasada quase que unicamente na interpretação para a de um processo artístico multiforme que inclui também os elementos extramusicais da reprodução (KUEHN, 2012, p. 8, 9, 11).

A respeito do trinômio de grande abrangência composto pelas noções ou ideias de “Reprodução”, “Interpretação” e “Performance”, enquanto conceitos que representam princípios distintos, o premencionado autor pondera:

O trinômio alude também a três elementos absolutamente fundamentais da prática musical: 1) ao mimético da reprodução; 2) ao compreensivo e contemplativo da interpretação; e 3) ao performativo, donde a ideia do gesto, da encenação e do espetáculo. Sendo a categoria da reprodução a mais abrangente, abarca em si também as outras. De um lado da figura, situemos os elementos *intramusicais* que estruturam a obra musicalmente, enquanto, de outro, situemos os elementos *extramusicais* que põem o músico-intérprete literalmente “em cena”, ou seja, em evidência. Esse é também o momento em que a composição é “atualizada” tanto estética quanto socialmente (a música como aglutinador de identidade social). Desse modo, restaura-se, por assim dizer, no momento da reprodução, uma espécie de campo agonal em que as forças musicais da composição (rítmicos, harmônicos, dinâmicos, elementos estruturais etc.) interagem com a materialidade corporal e gestual da *performance*, do ambiente social e natural (acústico, por exemplo) do local da reprodução. Empregado em separado, nenhum outro conceito faria jus à abrangência que o conceito de “reprodução musical” instaura, pois: 1) o termo “execução” implica algo mecânico que não leva em conta o aspecto lúdico e criativo da reprodução musical; 2) o termo “interpretação” não permite sua aplicação a aspectos corporais, ou seja, mímico-gestuais do músico-intérprete; e 3) o termo *performance* não se confunde com o aspecto interpretativo e contemplativo da reprodução [...] Também os conceitos de reprodução, interpretação e performance representam princípios distintos, onde cada campo pode constituir objeto de uma grande variedade de análises. Desse modo, o modelo proposto não está restrito ao gênero clássico-romântico. Dependendo do gênero e da linguagem musical em questão, pode se preferir uma ou outra categoria como ponto de partida para a análise. De qualquer

forma, tanto a medida proporcional quanto a qualidade de cada elemento categorial vão se refletir diretamente no resultado da reprodução [...] desse modo, reprodução, interpretação e performance formam três categorias centrais do processo artístico-musical e não se confundem [...] (KUEHN, 2012, p. 9, 10, 11).

Ou seja, é no momento da “Performance” que a própria Tradição Musical é renovada, ressignificada e redimensionada considerando os valores estéticos e sociais presentes no momento da “Reprodução Musical”. Isto posto, podemos encetar a classificação esquemática de *quatro conceitos* que atuam como vetores do *fazer musical*, quais sejam: 1) Reprodução Musical: designa a realização “*hic et nunc*” (“aqui e agora”) de uma composição musical com base em seu texto ou partitura (como registro histórico, o texto representa a parte “objetiva” ou “objetivada” da composição na medida em que foi elaborado para servir à reprodução como base de apoio) e abarca tanto a interpretação quanto a performance musicais (vez que constitui conceito aberto e indeterminável). Nessa tarefa, o músico-intérprete procede mimeticamente (ou seja, por “*mimesis*” ou ação mimética). Tratando-se de um processo histórico, não existe uma reprodução que pudesse ser considerada “última” ou “definitiva”. Neste sentido, a «Reprodução Musical» atualiza a Tradição Musical (maneira como uma Obra Musical é reproduzida costumeiramente no decorrer dos anos). Em vista do exposto, engloba, concentra e abrangia os conceitos de Execução Musical, Interpretação Musical e Performance Musical por ser mais amplo e abrangente; 2) Execução Musical: significa a mera ação ou reprodução técnico-mecânica da notação ou escrita básica da partitura sem qualquer nuance lúdica ou criativa: respeitar as notas, os ritmos e as pausas. Diante disso, constitui a mera decodificação, decifração simplória ou leitura da Peça Musical; 3) Interpretação Musical: corresponde à realização da expressividade musical e do conteúdo artístico consubstanciado no pensamento estético envolvendo concepção musical, gestualidade ou mimética ligada à fraseologia, plasticidade, altura, linha melódica, textura, tessitura ou extensão, dinâmica, agógica, harmonia, ritmo, tempo ou andamento musical, tonalidade, modulação, forma e estrutura ou construção da obra musical, articulação, inflexão, entonação, pontuação, som da época, estilo, caráter, atribuição de sentido musical, dar forma às frases etc. É atinente à leitura de um texto com a intencionalidade de o transformar novamente em parâmetros de som musical. Assim, temos que: leitura + prática interpretativa = obra (no sentido de que esta precisa ser compreendida em forma e conteúdo, assim como em seus parâmetros de linguagem contingenciados histórica e socialmente). Nesse plinto, pressupõe atitude contemplativa e postura introvertida fazendo despontar ou evidenciando os fatores cognitivo-analíticos e racionais frente ao objeto de estudo a fim de adquirir a devida *compreensão musical* dos elementos elencados considerando a música como linguagem. Ao passo que, de outro lado, demanda a prática da técnica instrumental; 4) Performance Musical: abrange a teatralidade conectada ao conteúdo intramusical em seu aspecto cênico e a dinâmica dos movimentos extramusicais se manifestando principalmente na representação cênica, mímica, gestual e visual no palco (descartadas as apresentações de mera exibição; vazias de sentido ou significação artístico-cultural; dotadas de “maneirismos” ou exageros; “clichês” ou estandardizadas; projetadas por motivações ditas “*show off*” para tentar sair do trivial ou lugar-comum, porém de maneira vulgar e insensata; impulsionadas pelo desejo de se diferenciar, entretanto descomprometido com o estofamento refinamento pianístico-musical necessário demonstrando irresponsabilidade artístico-intelectual etc.).

Desta maneira, com respaldo em Kuehn (2012), a exteriorização de conteúdos extramusicais já elaborados em etapas anteriores requer *preparação e ensaio* prévios ou antecipados a fim de que o *processo de comunicação e interação* com o público se dê por meio de uma *linguagem audiovisual* inteligível. Neste cabedal, diz com a experiência viva, o “*hic et nunc*” (“aqui e agora”, simultaneidade ou instantaneidade) do palco, a espontaneidade e o *caráter improvisatório da apresentação*, a gestualidade e os aspectos corporais do músico-intérprete com relação ao modo e aos meios de seu fazer musical com o instrumento no *encontro* com a plateia. Os termos concerto, recital, encenação, “*show*” e espetáculo remetem à performance como evento ou fato artístico e sociocultural.

Semelhantemente, não destoia deste matiz a visão de Kuehn (2012) acerca da Performance elucidando que:

Outrossim, abrange os elementos de ordem técnica que envolvem sua execução com o instrumento e que sublinham determinados elementos musicais de uma composição. Sua função está em salientar conteúdos especificamente musicais, tornando-os, desse modo, mais claros para o espectador. Ao empregar técnicas miméticas, mímicas e gestuais, o intérprete as emprega como meio de sublinhar certos elementos *intramusicais* para o público espectador. Para tal, existe uma série de técnicas e elementos *extramusicais*, como as de representação cênica, nas quais, mesmo que apenas gestualmente, o músico-intérprete se assemelha a um “mímico” ou “ator”. Desse modo, nós nos aproximamos do conceito de *embodiment* como “presença física no palco”, o qual, em sua versão profissional, inclui uma espécie de *coaching* ou programa de treino psicofísico [sic] para o artista ou *performer* treinar sua memória, e para se preparar para determinadas situações de palco que demandam intenso estresse físico e emocional. [...] A *performance* está sobretudo na elaboração dos elementos *extramusicais* da reprodução musical. Desta categoria fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento (virtuosismo). Todos esses elementos são atinentes à corporalidade,

ou seja, ao ato de “tocar” a música. Essencialmente *extrovertidos*, remetem à *exteriorização* de conteúdos já elaborados em etapas anteriores, mas que agora se engendram por outros meios que não os puramente musicais. Possuindo um forte caráter lúdico, também podem abranger os efeitos multimídia, assim como a produção musical e a visual. “Performar” significa, portanto, “atuar” e “transformar”. Sua função está na interação com o público espectador, que não é percebido passivamente como mero “receptor” e sim, em sentido *lato*, também como “ator”. Nesse processo, cada parte assume um determinado papel social que se estimula e se alimenta reciprocamente (KUEHN, 2012, p. 9, 10).

Utilizamos este arcabouço conceitual e partimos destas premissas na seara laboral docente com nossos alunos de piano; não importando a idade, o nível de proficiência ao piano e o número de alunos numa mesma classe ou aula. Insta trazer à baila que também utilizamos este escalonamento conceitual na disciplina Acompanhamento.

Portanto, em nossa prática docente, temos figurados ou elencados os subsídios conceituais retrocitados com o fito de dinamizar o processo de trabalho artístico.

3.3 O giro linguístico da performance

À guisa de exórdio, trazemos à colação importante contribuição da lavra de Kuehn (2012):

Depois de todos os avanços da pesquisa musicológica, não faz sentido revisitar a música histórica como quem simplesmente vai ao museu. É necessário recriá-la através de interpretações vivas que a tragam para a contemporaneidade. É no momento da sua reprodução que a composição passa por um processo de “atualização”, cujo alcance ultrapassa a noção de “interpretação”. Daí também a necessidade de se designar e delimitar com mais rigor os elementos do processo performativo da transformação de imagem em som. Embora, durante muito tempo, esse aspecto tenha estado relegado pela pesquisa musicológica, é notório que a prática performativa do concertista e do regente demanda, além de conhecimento musical, também entendimento acerca da sua representação mímica e gestual no palco. (KUEHN, 2012, p. 3).

Assim sendo, de origem clássico-romântica, o conceito de Obra Musical é problemático e precisa ser redefinido; assim como a relação de imagem, notação musical e som. Por conseguinte, as acepções em pauta revelam uma série de contradições, paradoxos, incoerências, incongruências, obscuridades, contrassensos e inconsistências. De acordo com essa concepção, a ampliação da noção de “Performance” passou a abranger a apresentação, a execução, a realização, o funcionamento e tanto as condições internas quanto externas da representação artística como um todo. No que tange à denominada “Segunda Revolução Industrial”, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, temos o desenvolvimento vertiginoso da maquinaria industrial e o aumento da capacidade de reprodutibilidade técnica. A esse respeito, pontifica Kuehn (2012):

Com o aperfeiçoamento das tecnologias em diferentes suportes de gravação, não apenas a composição como também a interpretação se tornou reprodutíveis, podendo, destarte, passar a constituir um novo objeto da investigação musicológica. Por conseguinte, a possibilidade concreta de comparar diferentes intérpretes em categorias como individualidade artística, fidelidade histórica e expressividade musical em áudio e vídeo teve um impacto enorme em praticamente todas as esferas sociais e permitiu que o status de obra de arte se estendesse também à reprodução mecânica de uma composição. Em suma, o estudo da prática interpretativa como categoria de análise técnica e da historiografia da música configura uma descoberta do século XX [...] (KUEHN, 2012, p. 6).

Em virtude das circunstâncias históricas retromencionadas e de aspectos conceituais, Kuehn (2012) aduz que Theodor Adorno (1903-1969) preferiu adotar, em sua teoria, o termo “reprodução musical”. Igualmente, o termo “Reprodução Musical” pode ser entendido como a realização em termos sonoros de uma Obra Musical tendo por base a Partitura enquanto representação da “imagem do som”. Com efeito, Adorno (2003, *apud* Kuehn, 2012) enfatizava, a respeito da “Reprodução Musical”, que:

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde indissolivelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem inteiro (ADORNO, 2003, v. 19, p. 441 *apud* KUEHN, 2012, p. 12).

Logo, para o filósofo e musicólogo em questão, toda leitura musical constitui uma interpretação dotada de liberdade cujos

limites ainda carecem de definição; uma vez que o conceito de “Reprodução Musical” envolve a obra, o intérprete e a interpretação num todo indissociável. Assim, nada obstante o executante de uma Obra Musical poder ser identificado como, além de intérprete, um “imitador”; a reprodução musical envolve também aspectos de integralidade humana (ou seja, questões de ordem ética, política e social) e deve proporcionar plenitude. Deste modo, o conceito adornoiano designa a “Reprodução Musical” como ocorrência “*in loco*” de uma Obra Musical realizada com base no registro escrito em forma de texto ou partitura. Portanto, rompendo com a denotação mecânica que o termo adquiriu com o aperfeiçoamento tecnológico dos suportes industriais e dos meios de comunicação de massa, Adorno (2003, 2005 *apud* Kuehn, 2012) compreende o termo “Reprodução Musical” acolhendo ou incorporando o elemento “*hic et nunc*” (“aqui e agora”) da Obra de Arte como unidade de sua presença no próprio local onde se encontra.

Com esta base, toda a história da Obra Musical se encontra vinculada à sua presença fenomenológica como fato artístico ou evento social único, vivo, dinâmico, mutável, irrepitível e indispensável. De fato, o próprio conceito de Obra Musical passa a ser reclassificado, redimensionado, retrabalhado, reorientado, reescrito, revisado, redescrito, reidentificado, reautenticado, reinventado, ressignificado e recircunscrito a uma nova taxonomia. Assim, destaca-se sua natureza de evento sociocultural e artístico, fato social ou acontecimento sonoro dentro de uma perspectiva fenomenológica carregada de simbolismo, sentido e conteúdo essenciais ou substanciais.

Tais conteúdos constituem-se de materiais ou elementos transformadores e criativos das realidades ou contextos dos modos de produção da vida e das condições de existência humanas.

Ademais, a dimensão fenomenológica da “Performance” oportuniza novos modos de vivenciar e experienciar a vida, bem como o próprio corpo gerando meios de intervenção histórico-crítica sobre o ambiente natural e social atuando ou agindo na cultura com vistas à transformação de determinados comportamentos (visão “*behaviorista*”) socialmente ditados ou condicionados pelo modo de produção capitalista em suas contradições intrínsecas.

Nesse supedâneo, Kuehn (2012) fornece-nos o registro no sentido de que:

Até meados dos anos 1970, aproximadamente, os estudos culturais estavam centrados sobretudo em questões acerca da textualidade e da compreensão (hermenêutica) dos mesmos (o que, na prática, significava que obra e texto se confundem). Nas décadas subsequentes, contudo, as pesquisas acadêmicas passaram a focalizar a *performance* como evento artístico e social. Enfim, foi como evento sociocultural que a *performance* pôde se tornar uma categoria de pesquisa da antropologia social e da etnomusicologia (“fato social” ou “fato sonoro”). Destaca-se ainda a tendência que vê na *performance* uma fonte inesgotável de experiência, isto é, de vida (ou de vivência) e do corpo (*embodiment*). Outra tendência usa o ato performativo como uma ação que age [sic] criticamente sob [sic] o ambiente social ou natural, muitas vezes com o objetivo de se apontar determinados padrões de comportamento condicionados socialmente, encenando-os para, destarte, expor seus aspectos paradoxais. Em suma, na medida em que estavam se questionando paradigmas estéticos focados na relação de sujeito e objeto, despertou-se também para o potencial extraordinário da *performance* como instrumento de intervenção artística, política e social (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 15-22, 29, 153). (KUEHN, 2012, p. 8).

De fato, não há Obra Musical sem alguém que a toque ou cante. De modo que o conceito de Obra Musical está subordinado às variáveis tempo e espaço. Igualmente, também está sujeita à subjetividade ou personalidade (caráter “*intuitu personae*” ou “em razão da pessoa” intransferível, inalienável e indisponível) do intérprete.

Por conseguinte, tratando-se de uma releitura, ou melhor, de uma “leitura personalizada” do texto musical ou partitura, o conceito de “Reprodução Musical” abarca também a Interpretação como elemento “*hic et nunc*” (“aqui e agora”) em que uma composição é reproduzida pelo músico-intérprete como um ato de recriação (“*poiesis*”).

Esta Visão Fenomenológica da Obra Musical caracteriza, em sua abordagem, o denominado Giro Linguístico da Performance. Nada obstante, a supracitada Visão Fenomenológica tem apoio em bases científicas sólidas que consubstanciam o denominado Método Fenomenológico já abordado redesenhando a relação sujeito e objeto. Na Música, o Método Fenomenológico apresenta repercussões calcadas no Giro Linguístico (“*linguistic turn*” ou virada linguística) da Performance Musical (também denominado guinada performativa).

De acordo com essa concepção, a Obra Musical não é constituída pela Partitura, Texto Musical ou Conteúdo Musical.

Neste âmbito de pensamento, a Obra Musical representa algo vivo, aberto, dinâmico, mutável, rico em nuances e variações em fluxo. Assim, não é fechada, prefixada, pronta, perfeita ou acabada; mas aberta e passível de criação por meio do *processo imaginativo com caráter improvisatório*.

Nesta perspectiva, rompe com o formalismo positivista presente na tradição conservatoriana ou conservatorista outorgando maior liberdade ao intérprete em relação ao pensamento do compositor em essência. Dentro desta premissa, preleciona Kuehn (2012) acerca de [John Cage](#) (1912-1992):

Daí seria a princípio lógico concluir que a leitura em silêncio de uma obra musical não poderia, em hipótese alguma, constituir uma performance, não fossem certos paradoxos que rompem com paradigmas estéticos tradicionais. Um desses paradigmas é, sem dúvida, o de sujeito e objeto. O

compositor John Cage (1912-1992), discípulo estadunidense de Schönberg, seguramente detém o mérito de ter apontado alguns desses paradoxos. Além disso, é lembrado por sua contribuição do elemento performativo na música de concerto (KAPP, 2002, p. 460- 468; FISCHER-LICHTE, 2004, p. 24). Composições e concertos de Cage evidenciam principalmente o enorme potencial crítico e social do ato performativo. Ao levar o próprio ato de reprodução musical *ad absurdum*, a performance de Cage questiona o paradigma tradicional de interpretação e mesmo o de “concerto”, que chega a inverter. Assim ocorre com a composição de 1952, intitulada de 4’ 33”. O número no título indica exatamente o tempo em que o (ou a) pianista (ou outro instrumentista ou formação de conjunto) deve, durante os três movimentos da peça, permanecer sentado (a) junto ao seu instrumento, sem, porém, tocar uma nota sequer [...] em contrapartida, para Cage, o ciclo da criação de uma obra musical se fecha apenas com a performance. Esse é o cerne que diferencia (e distância) Cage e outras concepções contemporâneas das de Schenker e de Schönberg. De qualquer forma, é curioso observar que aqui parece se radicalizar um ponto de vista que antes já defenderam arautos do romantismo, como os compositores Liszt e Wagner (KAPP, 2002, p. 456-457 e 461). (KUEHN, 2012, p. 8).

Enfim, a concepção Fenomenológica da Performance considera que a relação de texto e música é precária e paradoxal. Por isso, o texto não passa de um registro rudimentar da composição. Assim, pode se dizer que toda reprodução representa uma espécie de “atualização” de um “original” (cuja definição exige uma pesquisa em separado).

Neste ancoramento, explicita-se que este viés admite, inclusive, a “atualização” da própria Tradição Musical por meio das reproduções historicamente subseqüentes em cada contexto sociocultural, conforme já salientamos.

Assim sendo, o ciclo de criação de uma composição musical se fecha apenas com sua reprodução no palco (e não com sua escritura) e, na ausência de uma reprodução musical propriamente dita, considera-se que a partitura representa apenas o registro histórico da composição (e não a “obra em si”) redimensionando, oxigenando, arejando, renovando e ressignificando o conceito de Obra Musical como dantes frisamos.

Finalmente, vale frisar que o Giro Linguístico da Performance tem aplicação prática tanto para as apresentações memorizadas (ou “*off-line*”) quanto para aquelas geradas seja pela Leitura à Primeira Vista (LPV) seja pela improvisação musical (ou “*on-line*”).

Considerações finais

À vista do exposto, podemos depreender a intrínseca relação entre a denominada Guinada ou Virada Linguística da Performance e o Método Científico ou Paradigma Epistemológico Fenomenológico. Ou seja, é no momento da performance que a própria tradição musical é renovada, ressignificada, reconfigurada e redimensionada considerando os valores estéticos e sociais presentes no momento da apresentação em fluxo interacionista contínuo, dinâmico, vivo e constante. Neste supedâneo, vimos de ver que, com a evolução da Metodologia da Pesquisa, podemos realizar a prospecção de uma maior participação e envolvimento do *imagético* do instrumentista no âmbito da performance pianística tendo o *Fazer Musical* enquanto elo de conexão para o *Fazer Linguístico* como ponto de partida e de chegada da atividade artístico-cultural. Outrossim, o caráter improvisatório da performance (chamado, aqui, simplesmente de improvisação musical), responsável pelo frescor da apresentação, é garantido pela interação entre artista e público semelhantemente à relação entre interlocutores no fenômeno da comunicação oral ou não (mesmo no caso do uso da LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais) solicitando o recurso ao imagético do intérprete de modo a evidenciar o aspecto dinâmico e vivo da performance por meio da participação engajada de todo o corpo durante o Fazer Musical ou Sonoro.

É imperioso avultar que partimos de uma concepção técnico-mecânica da denominada execução musical que buscava automatizar os indivíduos por meio de padrões prontos ou estereotipagens acabadas, passamos pelo tecnicismo científico de bases naturais e positivistas visando à realização fiel do conteúdo musical e chegamos à performance calcada nos aspectos subjetivo-pessoais, fenomenológicos e psicomotores do intérprete-pianista. De tal maneira que o progresso das abordagens científicas, ao longo dos anos, vem evidenciar a importância da *Imaginação Musical* na prática pianística (título, aliás, da nossa Dissertação de Mestrado) caminhando “*pari passu*” com a oxigenação dos modos de conceber a atividade musical. Nesta toada, temos que a metodologia prevalente da *Imaginação Musical* aliada ao Processo Criativo (“*poiesis*”) enquanto fio condutor do estudo, da prática e da performance leva ao desenvolvimento do vocabulário musical como corolário da atividade de *improvisação musical* subjacente ao mundo interior presente no imagético do intérprete-instrumentista. Nesse espeque, a improvisação propiciada pela “*poiesis*” confere ao músico maior liberdade arejando a performance e trazendo um frescor alheio ao “cheiro de estudo”.

Desta feita, observa-se que o sentido poético contido no caráter improvisatório, espontâneo e livre da performance pode ser atingido com criatividade e naturalidade. Destarte, a improvisação musical

tem na criatividade um componente essencial para seu desenvolvimento.

Vimos de ver que, consoante o embasamento teórico exposto, o conceito e a aplicação da ideia de Imaginação Musical em consonância com a formulação ou caracterização da essência da expressão Processo Criativo (ou “*poiesis*”) guardam íntima conexão com o pensamento musical presente no Método ou Paradigma Epistemológico Fenomenológico aplicado à Performance por intermédio do Giro, Virada ou Guinada Linguística da Performance. Igualmente, como decorrência do fenômeno da fala (oralidade), a expressão ou comunicação do indivíduo consubstanciada na *Prática Criativa do Fazer Sonoro ou Musical* calcado na Imaginação Musical dá origem à improvisação musical enquanto fruto de uma ação discursiva fundamentada na retórica ou oratória

. Assim sendo, este *falar musicalmente* (entendimento da música como linguagem) tem origem na Imaginação Musical e se desenrola por meio de um *Processo Criativo* (ou “*poiesis*”) ativo ou aberto formado por decisões imaginativas em que a versatilidade, pluralidade ou multiplicidade dos meios e recursos técnicos constitui fator imprescindível para o sucesso da comunicação da mensagem musical de forma expressiva, inventiva, imaginativa, sensível e dinâmica num determinado contexto histórico e sociocultural. Neste limbo, a Imaginação Musical, utilizando-se da *improvisação musical*, se apoia na Fenomenologia presente no Giro Linguístico da Performance a fim de expor retoricamente ao público o conteúdo do Texto Musical considerando a música enquanto linguagem, idioma ou veículo para a livre expressão de pensamentos, sentimentos, sensações, vontades, imagens, representações, símbolos, signos, códigos e ideais genuinamente humanos.

Assim, temos que a Imaginação Musical, com amparo no Processo Criativo (“*poiesis*”), utilizando-se da improvisação musical presente no *fazer musical ou fazer sonoro* extrai da Fenomenologia constatada na chamada Virada ou Guinada Linguística da Performance o material ou substrato necessário para a concretização, materialização e perfectilização dos seus ideais expressivos. De fato, retira de ambas as interfaces postas em relação dialógica seu estofamento equipando-se, empoderando-se e instrumentalizando-se por meio dos recursos e meios oferecidos com o objetivo de promover interação, conexão, cooperação, colaboração, integração, socialização ou interatividade entre os seres humanos e satisfazer sua verve linguístico-comunicativa. Ou seja, a Imaginação Musical faz uso da improvisação musical como via expressiva dentro do contexto da ação linguístico-comunicativa consubstanciada no Processo Criativo (“*poiesis*”) da montagem de uma determinada Obra Musical agindo através da Fenomenologia encontrada no Giro Linguístico da Performance.

Portanto, a Imaginação Musical busca no Giro Linguístico da Performance a inspiração para a prática instrumental e vocal; isto é, os parâmetros e os paramentos necessários a fim de expressar livremente os conteúdos próprios da sede das relações humanas de forma síncrona ou em tempo real. Desse modo, a Imaginação Musical utiliza-se das premissas verificadas no aparato Hermenêutico ou Fenomenológico do Giro Linguístico da Performance para realizar competências e habilidades linguístico-expressivas com efetividade dentro do contexto comunicativo próprio das condições humanas de existência e de produção da vida por intermédio da Práxis ativada pelo exercício do Processo Criativo (“*poiesis*”). Neste norte, é forçoso vislumbrar que a Práxis revelada pela Imaginação Musical comungada com o Processo Criativo (“*poiesis*”) busca no Giro Linguístico da Performance as ferramentas, armas e técnicas fundamentais à expressividade artístico-musical.

Dito de outra forma: a Imaginação Musical, representada pelo fenômeno do impulso criador do Processo Criativo (“*poiesis*”) consubstanciado na improvisação musical verificada no *fazer musical ou fazer sonoro*, é permeada pela esfera do Giro Linguístico da Performance de forma recíproca, colaborativa e mútua com o fito de promover a ação artístico-cultural em sua integralidade linguístico-comunicativa. Ademais, nestes termos, temos que a prática artística ou fato musical se reconfigura, retrabalha, reorganiza, reorienta e readéqua numa experiência ou vivência transformadora, libertadora, dinâmica, viva, mutável, crítico-reflexiva, emancipadora, criativa e sustentável. Portanto, vislumbramos que a Práxis em tela se perfaz por meio da concepção de Imaginação Musical adotada em conjunto com o significado de Processo Criativo (“*poiesis*”). Também verificamos que a compreensão da Música enquanto fenômeno da Linguagem constitui, ao par dos conteúdos acima comentados, um possível eixo de conexão ou meio de cruzamento entre a Fenomenologia e o Giro Linguístico da Performance (também chamado de “Virada” ou “Guinada” Performativa). Dessa forma, constatamos que a improvisação musical pode promover, pois, a identificação do *fazer musical* como ponto de partida para a união das duas interfaces em questão, quais sejam: Pesquisa e Performance Musical.

De forma prática, nota-se que uma educação voltada para os processos criativos privilegia a expressão criadora e o fluxo da inventividade de forma espontânea, natural e livre. É de suma importância que os educadores estejam preparados para não somente ensinar música de modo professoral e autocrático, mas também para sensibilizar os lecionando produzindo o *empoderamento* capaz de gerar artistas e professores seguros, conscientes, responsáveis, confiantes e convincentes. Desta maneira, os estudantes serão impactados

e marcados por meio de um aprendizado significativo, pessoal, ativo, crítico-reflexivo e relevante conferindo sustentabilidade, legitimidade e credibilidade ao processo democrático configurado no estudo coletivo de todos os envolvidos.

Referências

ADORNO, T. W. “Fragment über Musik und Sprache”. In: *Gesammelte Schriften*. Band 16: Quasi una fantasia. **Musikalische Schriften III**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

ANTUNES, Ricardo. Da educação utilitária fordista à da multifuncionalidade liofilizada. In: **Reunião Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa**, 38, 2017, São Luís.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: Bakhtin, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERGER, G. **Le cogito dans la philosophie de Husserl**. Paris: AUBIER, 1941.

BOTTOMORE, T. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

CARNEGIE HALL: Tribute to St. Petersburg Piano School. **Musical America Worldwide. East Windsor**, 09 nov. 2010. Disponível em: <https://www.musicalamerica.com/news/newsstory.cfm?archived=0&storyID=23919&categoryID=5> Acesso em: 10 set. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

DEMO, Pedro. **Introdução à Metodologia da Ciência**. São Paulo: Editora Atlas, 1991.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. **Edição Concisa**. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DICIONÁRIO “ON-LINE” HOUAISS, c2009. **Dicionário online de português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/imagetico/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

DICIONÁRIO “ON-LINE” MICHAELIS, c2021. **Dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=EZdE3>. Acesso em: 11 set. 2021.

DUNSBY, Jonathan. “Performers on performance”. Rink (Org.). **Musical performance**. Cambridge: University Press, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSERL, Edmund. **Meditações Cartesianas**. São Paulo: Madras, 2001.

JAPIASSÚ, H. F. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3ª ed. rev. e ampl. Jorge Zahar Editor, RJ, 1996.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação, reprodução musical, teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da (s) prática (s) interpretativa(s). **Per Musi**. v. 26. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 7-20. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n26/02.pdf> Acesso em: 09 mai. 2021.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas. 1992.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas. 1995.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas. 1999.

MATTHAY, Tobias. **The visible and invisible in piano technique**. London: Oxford University Press, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Livraria Freitas Bastos, SP. 1ª edição em língua portuguesa. 1971.

MORIN, E. **A Via para o futuro da humanidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

NEUHAUS, Heinrich. **L'art du piano**. France: Editions Van de Velde, 1973.

OLIVA, Alberto (Org.). **Epistemologia: a cientificidade em questão**. Campinas: Papyrus, 1990.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. **Metodologia das ciências humanas**. São Paulo. Hucitec – Edunesp. 1998.

PARRA FILHO, Domingos; SANTOS, João Almeida. **Metodologia científica**. São Paulo: Futura, 2000.

PEREIRA, Antônio Sá. **Ensino moderno do piano**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1948.

ROCHA, José Leandro Silva. **Aprendizagem criativa de piano em grupo**. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <https://www.blucher.com.br/livro/detalhes/aprendizagem-criativa-de-piano-em-grupo-1228> Acesso em: 09 mai. 2021.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance**. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHÖNBERG, Arnold. **Style and Idea**. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHÖNBERG, Arnold. **Stil und Gedanke**. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1989.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

TRINDADE, Gestine Cássia. **O trabalho de ofício no pensamento pedagógico contemporâneo**. 2012. 222 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VAZQUEZ, A. S. **Filosofia da Práxis**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

355 VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 2003.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos superiores**. Tradução: José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. S. **A Construção do pensamento e da linguagem**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

