

## INDISCIPLINANDO A MÚSICA: PESQUISA ARTÍSTICA E ATIVISMO HISTORIOGRÁFICO

Luca Chiantore

Tradução de Bibiana Bragagnolo

Desde o seu surgimento, os debates sobre pesquisa artística mantiveram correntes fortemente ideológicas. Como recentemente apontado por Dogantan-Dack (2015), esta propensão não foi tão evidente inicialmente no campo da performance musical como foi em outras áreas. O tom militante do nosso engajamento, entretanto, vem se intensificando aos poucos: Paulo de Assis está aplicando uma dimensão cada vez mais ideológica aos seus projetos no Instituto Orpheus; no Brasil, Catarina Domenici, Isabel Nogueira e outros estão também se encaminhando nesta direção; e o artigo antes mencionado de Dogantan-Dack considera abertamente o papel da Pesquisa Artística em face às ameaças do neoliberalismo e autoritarismo ascendente.

Entretanto, se alguém concebeu a performance como uma tarefa de resistência contra os poderes dominantes, esta pessoa é certamente Richard Schechner, o fundador dos Estudos em Performance (Performance Studies). Transformar a arte em um processo transformativo para indivíduos e sociedade como um todo foi o foco de Schechner no tempo de suas ideias “ativistas” iniciais – como ele as definiu – no “*environmental theater*” (SCHECHNER, 2015). Em seu livro mais recente, *Performed Imaginaries*, lançado quando ele tinha quase 80 anos, a relação entre performance e ativismo se torna uma chamada para novas formas de militância nas quais criadores e acadêmicos colaboram em nome de princípios performativos, mais do que ideológicos (SCHECHNER, 2015).

Artistas, ativistas e acadêmicos: como não poderíamos entendê-los como sendo nós, que estamos tentando, em proporções variáveis, ser as três coisas? Eu sei que falar sobre ativismo é algo bastante pesado, de fato. E se pensamos no papel que a música pode desempenhar neste contexto, nosso primeiro olhar recai sobre realidades musicais fora da tradição clássica Ocidental, tais como performances criativas de protesto, projetos

educacionais, musicologia colaborativa e assim por diante. Mas luta e protesto podem também ser efetuadas através da reflexão, e esta dimensão é particularmente relevante para a música clássica, com sua poderosa carga simbólica e o lugar peculiar que ocupa no passado e no presente de nossa sociedade. Como Mark Evan Bonds (2006) apontou, no século XIX a orquestra sinfônica se tornou uma representação idealizada da sociedade burguesa (o concerto sendo, correspondentemente, uma metáfora das possíveis relações entre o individual e a comunidade). Atualmente, um autoproclamado anarquista como Frederic Rzewski vê a improvisação contemporânea como “um tipo de laboratório abstrato, no qual formas experimentais de comunicação podem ser testadas” (RZEWSKI, 2007, p. 64). E Catarina Domenici (2013a, 2013b) mostrou como a relação obra/performance na tradição europeia reproduz o esquema de submissão patriarcal, demonstrando como situações reais e dimensões metafóricas interagem para manter desigualdades de gênero.

Os Estudos em Performance, tais como eles se desenvolveram sob os auspícios de *The Drama Review* – a revista que Schechner começou a editar em 1962 –, sempre foram muito mais do que simples reflexões sobre criação de palco. Contudo, o formidável “manifesto” (como ele mesmo o define) no centro do último livro de Schechner leva para uma compreensão mais ampla do conceito de *performance*:

- 1) Explorar, tocar e experimentar com novas relações;
- 2) Atravessar fronteiras, sendo estas não apenas geográficas, mas emocionais ideológicas, políticas e pessoais;
- 3) Se engajar em um estudo ativo vitalício, tomar cada livro como um script – algo a ser tocado, interpretado e reformado / refeito;
- 4) Se tornar outra pessoa e você mesmo simultaneamente. Empatizar, reagir, crescer e mudar (SCHECHNER, 2015, p. 9).

Cada uma destas palavras pode ser aplicada na atividade diária de um músico clássico: explorar e experienciar novos caminhos; ultrapassar limites emocionais, ideológicos e pessoais; entrar em diálogo criativo com fontes escritas; e, fazendo isso, se abrir para o crescimento mútuo e a mudança. Vistos sob o ponto de vista da manutenção da tradição da música clássica, entretanto, estes princípios são genuinamente subversivos.

## 1. HIERARQUIAS E SUPERIORIDADE MORAL

O que um ativista busca é mudar o estado das coisas. Assim, o que devemos mudar na música clássica? Algumas pessoas primeiramente mudariam o seu nome. A lista de termos usados ao redor do mundo para se referir a ela, especialmente nas línguas

Românicas, contém grandes variações. Tal terminologia não é o foco central deste artigo, mas é notável que todos os termos usados ou propostos, sem exceção, têm conotações contundentes. Nomes são importantes. A linguagem abstrata é uma das grandes criações da humanidade e dar nome a algo é o ponto de início da comunicação.

Nós vivemos rodeados de categorias, rótulos, taxonomias. Podemos tentar resolver o argumento com frases vazias, como “Existem somente dois tipos de música, a boa música e a outra” (ELLINGTON, 1995, p. 326), frases que permanecem vazias independente do prestígio de seus autores. Mas a realidade é que estamos inundados por classificações, e essas classificações são úteis para nós. “Sem um sistema consistente de categorias não é possível conhecer”, afirmou Antonio García Gutiérrez (2007, p. 15). O problema é conhecer estas categorias, compreender suas implicações e decidir como nos posicionarmos em relação a elas.

A música clássica ilustra perfeitamente as dinâmicas destas classificações e as potentes repercussões que podem se esconder por trás das frases ditas muitas vezes inconscientemente. Ademais, como sabemos, a prudência facilmente se esvai quando um sentimento de superioridade está presente, e a música clássica tem frequentemente olhado para outras tradições com genuíno desprezo. Uma figura eminente como Bruno Walter disse ao crítico do Los Angeles Times, Albert Goldberg, em 1958:

Eu entendo que o jazz é um insulto para mim. Eu me sinto degradado ao ouvi-lo. A monotonia do uso da percussão, a gritaria ininterrupta do baixo emudecido é bastante insuportável para mim. E eu sinto que a popularidade do jazz nos dá uma visão muito angustiante da civilização de nosso tempo. [...] Eu apenas posso dizer que o jazz é um perigo porque ele apela para os instintos mais baixos do ouvinte e isto é característico de algumas tendências do nosso tempo, as quais eu somente posso lamentar (WALTER, 2017, 37’37” – 39’10”).

Tons pouco diferente foram utilizados ligeiramente mais tarde, em 1967, por Andrés Segovia, em referência ao flamenco (“Eu tive que resgatar o violão duas vezes. Primeiro das mãos barulhentas dos tocadores de flamenco. E por segundo, do pobre repertório que tinham.” Nupen, 2016, 4’41” – 4’58”). E para aqueles pensando que isso se passou há muito tempo, aqui está o que foi dito em 13 de maio de 2017, pelo ícone vivo Plácido Domingo, sobre a necessidade de se promover a música clássica:

Eu creio que isso nos ajudaria muito, ajudaria espiritualmente às crianças pararem de ouvir sempre à *má* música popular. Porque existe música popular *boa*. Eu amo boa música popular. Mas a música ruim! Por exemplo, sem querer criticar, o rap é algo que... [silêncio] Isso é o que estão nos dando hoje em dia!

E então vem o Grammy Awards e os rappers o ganham (DOMINGO, 2017, 0'06" – 0'46").

A cronologia, neste caso, é impressionante, quatro dias após estas palavras serem pronunciadas, a Universidade de Harvard anunciou solenemente que o estudante Obasi Shaw se tornara o primeiro a se graduar apresentando um álbum de rap como trabalho de conclusão de curso – *Liminal Minds*, disponível na íntegra no Spotify e Soundcloud – enquanto em fevereiro de 2017 outra universidade, Clemson University, na Carolina do Sul, aceitou um álbum de hip-hop com 34 faixas – *Owning My Masters: The Rhetorics of Rhymes and Revolutions*, de A. D. Carson, também disponível no Soundcloud – como tese de doutorado. O mundo muda, e estas trajetórias podem ser difíceis de compreender se observadas de cordo com os paradigmas anteriores.

Desde o século XIX o real inimigo tem sido a música popular. A má música popular, como Domingo disse: aquela que é endossada pelo sucesso comercial. E é aqui onde se torna mais claro que a música clássica, a partir do momento no qual foi definida como tal, não quer ser apenas *diferente* das outras, mas *superior*. Isto foi explicado com muita sutileza por Matthew Gelbart no seu livro *The invention of "Folk Music" and "Art Music"* (2007): a música "arte" emerge como uma alternativa "elevada" ao novo interesse nas tradições locais e anônimas com origens inescrutáveis, mas as suas ambições obscuras não apareceram até que sentisse uma ameaça da música comercial emergindo com sucesso como parte de uma nova cultura do lazer durante o século XIX. Sobre estas classificações, movimentos essenciais foram feitos, como indicou Josep Martí: "Outorgamos os conteúdos às linhas demarcadoras das fronteiras internas do nosso universo musical de acordo com nossas necessidades de fazer prevalecer determinados valores" (MARTÍ, 2000, p. 223).

*Prevalecer*. Esta é a palavra-chave. Isto é sobre poder e não meramente uma questão ética. A suposta dimensão espiritual da música clássica foi, desde o princípio, a afirmação de uma superioridade moral. Houve intenções louváveis por detrás da força condutora, pois é fácil concordar com os pedagogos do século XVIII em diante que estudar música nos torna melhores pessoas, mais sensíveis, cultos e inteligentes. Mas esta realidade escondeu ressonâncias sinistras. A burguesia europeia conservadora (e seus emuladores ao redor do mundo) converteram esta música *elevada* (*sua* música, na verdade) no endosso moral do poder que o jogo político estava garantindo, não apenas no seu continente de origem, mas ao redor do mundo.

Na área geográfica que hoje é a Alemanha, estas pretensões cruzaram o caminho de um enredo político preciso: o projeto nacionalista Prussiano. A partir da metade do século

XVIII, esforços de tornar a música em um selo de identidade nacional, baseado na afirmação de uma explícita superioridade, seguiu uma rota surpreendentemente coerente, como Bernd Sponheuer mostrou em sua contribuição ao fundamental *Music and German National Identity* de Celia Applegate e Pamela Potter (2002). A ideia de progresso estava no auge, e o plano historiográfico fundamental Barroco-Classicismo-Romantismo foi uma ferramenta potente na propagação de uma concepção evolutiva de música, construída ao redor da centralidade da partitura e na qual os compositores alemães têm um papel central. Este projeto se tornou o cerne da identidade atual da música clássica, ainda hoje muito alinhado ao horizonte simbólico montado pela musicologia do século XIX.

## 2. UMA LONGA LISTA DE “NÃOS”

As nuances que a musicologia trouxe para o projeto nacional ativaram outros interesses – tais como os poderes internos da disciplina, cujos mecanismos foram relevados por Kevin Korsyn em *Decentering Music* – e outras formas de controle: aquelas embutidas nos paradigmas de performance no decorrer do século XX, gradualmente isolando as diretrizes de performance dos debates intelectuais mais amplos. Quando Foucault e Bathes começaram a falar, nos anos de 1960, sobre a “morte” do autor, a música clássica estava engajada em um processo sem precedentes de monumentalizar a autoridade do compositor. No início dos anos 80, enquanto estávamos descobrindo o quão pós-modernos éramos, os conservatórios ao redor do mundo continuavam a ensinar uma história da música eurocêntrica e teleológica. E enquanto a etnomusicologia, em meio ao colapso do estruturalismo, já focava na performance a partir de uma perspectiva antropológica, na música clássica o rótulo de “prática de performance” era principalmente associado com o estudo de tratados históricos com o fim de melhor decifrar as partituras. Certamente, houve várias exceções. Mas a performance e seus principais discursos se mantiveram na periferia das ideias que tanto contribuíram para outras áreas da pesquisa em música.

Este assunto é duplamente importante uma vez que a música clássica é o que é porque nós a *tocamos* de uma determinada maneira. Consciente ou inconscientemente, quando pensamos em música clássica não estamos pensando sobre repertório, mas sobre um repertório *em específico* tocado de uma maneira *em específico*. O evento de música clássica mais assistido no mundo, o New Year’s Concert, geralmente apresenta a música de

um compositor, Johann Strauss Jr., o qual se tornou em seu tempo um ícone daquilo que na época se situava como *música popular*: comercial, urbana, largamente distribuída e conectada tanto com a dança quanto com o entretenimento. Colocada em contraste com os dramas monumentais de Wagner, as leves *operettas* de Strauss eram o mais gritante exemplo para datar o contraste entre aspirações metafísicas e a vida cotidiana. E também entre as valsas de Strauss e as obras instrumentais de Brahms escritas durante os mesmos anos e na mesma cidade, levando críticos como Eduard Hanslick identificar a enorme lacuna entre o efêmero, de vacuidade funcional de “baixa cultura” e o incalculável valor da *música pura*, música arte em seu auge. Raramente é dito que Brahms amava incondicionalmente a música de Strauss. Strauss era o “pop” de seu tempo, e assim sua música era experienciada: música que animava bailes, interagindo com as últimas tendências da vida urbana. A emblemática valsa *Danúbio Azul*, para mencionar apenas um exemplo, foi apresentada pela primeira vez em Viena em 15 de fevereiro de 1867, no salão de baile no qual a moderna Dianabad – o protótipo de uma moderna piscina coberta – era convertida a cada inverno.

O que resta de tudo isso no New Year’s Concert? Não muito. Nós lentamente tornamos a música de Strauss em música *clássica* a experienciando como tal: apreciando em silêncio, sentados em uma sala de concertos, ouvindo à perfeitas interpretações de suas partituras. Nós a concebemos, experienciamos e tocamos como música clássica. E o mesmo ocorre com muitos outros repertórios. É chocante hoje em dia ouvirmos a uma gravação como *Love Fugue* de Uri Caine (na qual o *Dichterliebe* op. 48 de Schumann é apresentado como canções *pop*, cada uma em um gênero musical diferente) ou o *Winterreise* de Schubert cantado em catalão pelo cantor *pop* Judit Neddermann, acompanhado pelo quarteto de cordas Brossa. Isto ocorre porque estamos acostumados a ouvir a este repertório cantado com a técnica operística, na linguagem original, mesmo que não entendamos alemão, e com o um piano de cauda *Steinway* tocando junto de acordo com os cânones do século XX. Mas nem Schubert, nem Schumann tinham isto em mente. Na verdade, os *lieder* não era tão “deles”, uma vez que era habitual nas primeiras décadas do século XIX que a autoria fosse identificada com o poeta (“ein Lied von Goethe”, “in Musik gesetzt von Franz Schubert”).

Transições deste tipo não são tão inocentes. Dependendo do que a música e o contexto devem ser, julgamentos favoráveis são aplicados ao uso de *vibrato*, *portamento* e heterofonia, que outras tradições marcaram como aberrações, e vice-versa. Entonação, precisão rítmica, balanço dinâmico não são realidades absolutas; dentre o panorama global atual da música erudita, certas inflexões agógicas são enaltecidas quando se toca a obra de determinado autor, enquanto são altamente condenadas ao tocar a obra de outros. E o

ensino de música é geralmente estrito em reconhecer desde o início onde se situa nosso campo enquanto executantes. Assim que você começa, você ouvirá uma longa lista de “nãos”: “*não* faça isso porque soa mal”, “*não* use este vibrato”, “*não* toque assim porque é de mau gosto”, “*não* ataque desta maneira”, e assim por diante, geralmente levando a atribuições profissionais precisas (“apenas amadores fazem isso!”). Uma parte decisiva da educação musical erudita envolve explicar aos estudantes o que eles *não* devem fazer, como eles *não* devem tocar.

### 3. OS CÂNONES DISCIPLINADOS DA MÚSICA CLÁSSICA

Esta música organizada, disciplinada em ordem a manter o *status quo*, foi o tema do livro *Disciplining Music*, editado por Katherine Bergeron e Philip Bohlman, publicado pela primeira vez em 1992. “Disciplinar a música foi um ato de domesticação da música, tornando-a nossa e comandando-a para ser dócil”, escreveu Bohlman no epílogo do livro, dando uma perspectiva histórica dos discursos dominantes na musicologia (BERGERON; BOHLMAN, 1992, p. 198). Como muitos textos do século XX, em *Disciplining Music* pouco é dito sobre performance, mas muito sobre repertórios. Mas uma seção é bastante relevante: a descrição implacável de Bergeron – em termos explicitamente Foucaultianos – do papel das escalas no treinamento tradicional de música, visto como a linha central da domesticação de corpos, intervalos, ritmo e entonação (BERGERON; BOHLMAN, 1992, p. 1-3). Essa canalização do desejo é o eixo de conexão que Bergeron aponta entre a precisão técnica requerida do performer clássico e a veneração aos grandes compositores do passado.

Estes grandes compositores integram o cânone central da música clássica, aquele cujo papel neste exercício de controle é explicitamente sublinhado por Bohlman: “O cânone estabelece a autoridade, e esta autoridade é compreensivelmente atrativa àqueles que disciplinariam a música” (BERGERON; BOHLMAN, 1992, p. 201). O cânone, neste contexto, é uma palavra decisiva; ele determina quais compositores e quais repertórios merecem ser preservados, estudados e performados. Na realidade, esses cânones se provaram essenciais para a musicologia enquanto uma *disciplina* para fazer justiça à etimologia de uma palavra com tão notáveis conotações: *disciplina* para *domar* e *controlar* a música; uma ação de autoridade sobre as pessoas e sobre a música em si mesma.

Como em qualquer operação de controle, as categorias se provam decisivas. Por esta razão, as propostas com intenções de mudar a ordem estabelecida não deveriam necessariamente começar por reconsiderar as fronteiras *externas* da música clássica, colocando-a em diálogo com outras tradições e práticas. Elas deveriam começar a partir de uma reconsideração de suas fronteiras *internas*. E em uma música tão imbuída com questões históricas, essas fronteiras são inseparáveis do enquadramento historiográfico no qual classificamos estilos, formas, obras e compositores.

No jogo historiográfico, o quadro é sempre estabelecido com mais do que rótulos, principalmente o status escondido por detrás destes muitos rótulos. E a performance em si está totalmente envolvida com este processo, porque há uma simbiose entre a estrutura historiográfica com a qual etiquetamos compositores e a maneira como tocar suas composições. Músicos e musicólogos continuamente alimentam um ao outro; se nós tocamos obras que se alinham com a ideia que temos delas, o resultado sonoro inevitavelmente reforçará esta ideia, trazendo à tona o melhor endosso imaginável: aquele de uma realidade sensorial na forma de som. Esta relação entre historiografia e performance é, então, um campo ideal de militância para desvendar e reformular os discursos que agora apoiam estes jogos de poder.

Em *Desclassificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, o anteriormente mencionado Antonio Garcia Gutiérrez nos oferece uma perspectiva a partir da qual se pode criar esta mudança. A desclassificação do conhecimento de García Gutiérrez não significa renunciar ao sistema de categorias, mas sim repensar seus parâmetros: “Desclassificar, isto é, desmontar uma estrutura de ordenação dominante – geralmente hierarquista –, implica reclassificar com parâmetros distintos aos dessa estrutura” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 5). Não se trata, portanto, de uma questão de substituir uma estrutura por outra, mas buscar por um “pluralismo lógico, cultural, social e cognitivo” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 6) capaz de comportar a complexidade do mundo.

Sem dúvida seria correto aplicar este processo à periodização historiográfica e aos estilos composicionais aos quais usualmente a associamos. Entretanto, eu proponho algo diferente: colocar a desclassificação em ação através da performance. A performance pode desempenhar um papel decisivo se a concebemos não como uma extensão e ilustração do discurso musicológico, mas como geradora de conhecimento com características próprias, como mostrado por Jorge Salgado Correia (2013). E isto se conecta a outro dos conceitos principais de García Gutiérrez, aquele da “rede de sentido”. É difícil acreditar que García Gutiérrez não estava pensando precisamente na performance musical quando ele advoga

conceitos “definidos . . . por sua própria transformação” dentro de “reposições e transposições efêmeras em uma rede de intercâmbio – que é o conhecimento e a cognição – na qual os sentidos e os conceitos, necessariamente abertos, se renegociarão tantas vezes como perspectivas intervirão no jogo da comunicação” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 25).

Estas perspectivas multiangulares que impactam no “jogo da comunicação” são aquelas que nós, enquanto criadores, trazemos para a nossa atividade. Uma rota que pode começar precisamente por repensar os rótulos historiográficos correntes. Mesmo usando as mesmas fontes e metodologia que a musicologia tem empregado para criar os mais repetidos discursos do século XX, é possível defender posições diferentes e, algumas vezes, antagônicas. Ainda, a prática artística pode transformar estas categorias a partir de dentro, e de um modo mais profundo.

Na música clássica, a desclassificação permite desafiar as categorias de longo alcance, além daquelas diretamente envolvidas na periodização. Ela pode ser aplicada na relação entre a musicologia e a prática musical, entre as partituras escritas e a improvisação e entre a música ocidental e as *outras*. Todas elas, ao que parece, são jogos de poder nos quais as categorias usadas são essenciais, exatamente como elas estão dentro da complexa tensão interna entre a autoridade do compositor, a liberdade do performer e o peso da tradição.

As classificações nunca são neutras: elas canalizam identidades e estabelecem hierarquias. Desafiar a ordem dominante concebendo a historiografia como um campo de militância pode ser uma possibilidade para buscar um outro equilíbrio.

#### **4. RUMO A UM ATIVISMO PERFORMATIVO HISTORIOGRÁFICO**

No debate acadêmico, a ideia de ativismo historiográfico apareceu fugazmente, sempre em âmbitos muito específicos e nunca em relação com a música. Jennifer Terry a propôs incidentalmente em 1991 dentro de sua luta por uma *historiografia desviante* capaz de encontrar alternativas às narrativas dominantes no campo *queer* (TERRY, 1991, p. 284); e mais recentemente ela apareceu em relação à defesa da tradição oral e da cultura popular como alternativas à história baseada em documentos escritos (especialmente em *Oral History and Public Memories* de Paula Hamilton e Linda Shopes, 2009). Mas a noção de *ativismo historiográfico* nunca se firmou como um conceito com características próprias, e

menos ainda em referência a historiografia musical. Apesar do papel da música nos Estudos em Performance, conexões específicas entre música e ativismo são geralmente retiradas de qualquer perspectiva historiográfica, um claro exemplo é o recente *Sounds of Resistance: The Role of Music in Multicultural Activism* (2013) de Eunice Rojas e Lindsay Michie.

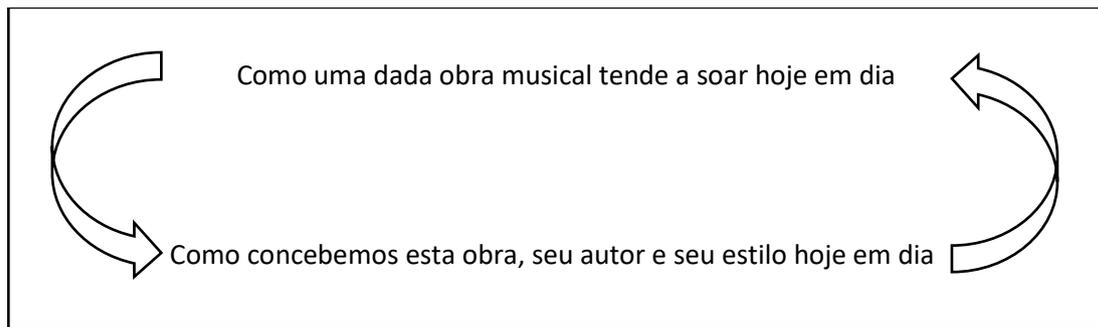
Dada a natureza específica dos paradigmas performáticos da música clássica, qualquer ação “ativista” neste campo necessariamente implica em redesenhar o elo entre estilos *composicionais* e estilos *de performance*. Nesta estrutura herdada do século XX, estes formam uma hierarquia precisa que delimita drasticamente a margem de ação dos performers. Nós precisamos, então, nos permitir, como performers, a reivindicar o nosso direito de agir em face à tradição. Na verdade, aquilo que sempre foi tratado como a submissão do performer à vontade do compositor é atualmente a rendição à continuidade de uma tradição que consiste em olhar a partitura de um modo específico. E este modo é inseparável dos nossos bem conhecidos rótulos historiográficos.

A postura autoritária que ratifica este papel foi enfrentada por Catarina Domenici em seu engenhoso artigo “His Master’s Voice”: “Ao consolidar a imagem do performer como executante mecânico, ao mesmo tempo decodificador da partitura e replicador de cânones interpretativos, a tradição acaba por criar uma fantasmagoria de si mesma ao silenciar a voz do intérprete” (DOMENICI, 2012, p. 75). Mine Dogantan-Dack recentemente se voltou para esta subjugação nos seguintes termos:

Quando a autoridade é deslocada de pessoas reais, vivendo em circunstâncias e papéis históricos e sociais específicos – e assim contingentes –, para uma *ideia* presumidamente residindo em representações simbólicas escritas [...], se torna marcadamente mais fácil impor uma visão moral contingente como a lei natural universal, escondendo as posturas autoritárias daqueles que a ditaram em cada instância de um dado tipo de prática cultural: convenientemente, prioridades éticas não são mais elaboradas por indivíduos ou grupos, mas por uma autoridade abstrata com a qual ninguém pode entrar em debate ou argumentação racional (DOGANTAN-DACK, 2015, p. 34).

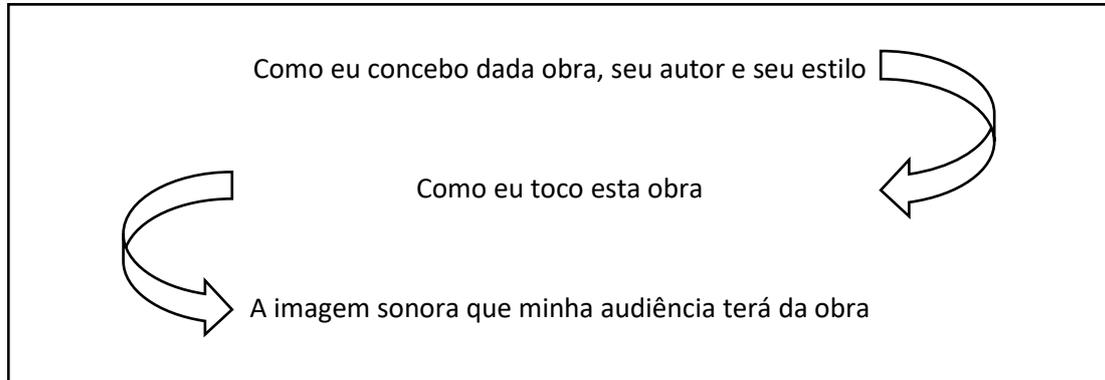
A relação entre a ideia do compositor supostamente personificada pela partitura, e a força da tradição com a qual os performers que vieram antes de nós tanto contribuíram, obriga os performers contemporâneos a tomar uma posição. É uma opção deles tanto aceitar a situação ou buscar por alternativas, uma vez que “uma voz só tem poder quando há alguém que responda ou obedeça” (DOMENICI, 2012, p. 73).

Em fevereiro de 2014, enquanto palestrante do 2nd *Iberoamerican Meeting of Young Musicologists*, organizado pelo grupo Musicologia Criativa, eu enfatizei como o pensamento historiográfico e as regras de performance alimentam um ao outro neste processo, e apoiei isso com a figura a seguir:



**Figura 1.** Em um quadro de feedback conservador, as categorias da prática musical e da historiografia se endossam mutuamente.

Pelo menos em teoria, este sistema pode se manter indefinidamente, desde que aceitemos o *status quo*. Mas e se estas redes de obrigações não se encaixam com nossa personalidade ou com nossa curiosidade? Se nos atrevermos a mudar um dos elementos, tudo muda. A interpretação específica que cada performer decide dar à uma obra musical é aquilo que brilhará na memória e imaginação de seus ouvintes, e o conhecimento coletivo depende diretamente destas percepções pessoais.



**Figura 2.** As decisões pessoais do performer marcam a experiência específica de cada ouvinte; é aqui que a herança recebida encontra o presente.

Esse ato individual e humano nos lembra que o poder de mudar o mundo começa com a habilidade de agir sobre nossas redondezas imediatas. Aqui, a maneira de Foucault de olhar para o passado de modo a entender o presente é novamente uma referência inspiradora. Em minha opinião, não há uma página de *L'Archeologie du savoir* que não possa ser relacionada com o nosso tempo presente como músicos, musicólogos e educadores. E Foucault auxiliou mais do que qualquer um a demonstrar em qual nível nossa vida em

sociedade nos torna parte de uma rede de discursos, procedimentos e conceitos cheios de implicações.

Precisamente por conta disso, é importante localizar áreas específicas para atuação. Podemos planejar um ataque de larga escala ou considerar outros, táticas mais sutis, potencializando os pontos fracos, as contradições do sistema, de modo a abrir brechas e permitir que um novo ar entre. Porque as contradições existem, e são muitas. Elas começam mesmo antes de assumir a problemática relação entre estilos composicionais e estilos de performance. Qualquer descrição sintética daquilo que usualmente compreendemos – composicionalmente falando – como “Clássico” ou “Romântico”, por exemplo, não se encaixa em nenhuma obra de seus representantes icônicos. É suposto que Haydn é “Clássico” e Chopin é “Romântico”, mas então quando você tenta encaixar qualquer definição das características distintivas de um ou outro “estilo” nos cinco primeiros minutos de *Creation* de Haydn, ou do *Requiem* de Mozart, algo falha. E o mesmo ocorre com muitas peças breves do supostamente “Romântico” Chopin. O Prelúdio Op. 28 N. 7, por exemplo: com o que ele mais se assemelha? Com o universo turbulento da Sonata em Si Menor de Liszt ou com a simetria de um minueto de Mozart? Depende, é claro, de qual minueto de Mozart escolhemos. Mas o ponto é: estas categorias são uma simplificação que domestica a música, trivializando a sua riqueza. E esta redução à ordem não é somente uma questão musicológica; os performers mesmo frequentemente excluem de seus repertórios as peças que não se encaixam no molde. Nós pianistas sabemos isso muito bem: peças como a Fantasia Op. 77 de Beethoven, o Allegro de Concerto de Chopin, os Estudos Op. 65 de Albéniz e uma longa lista de outras não são regularmente tocadas porque não correspondem ao modelo estilístico ao qual associamos com os seus autores.

Os “estilos” como um todo são um magma no qual a musicologia, os performers, promotores de eventos e audiências criaram trajetórias surpreendentes. Desde os anos de 1970 nós ouvimos com frequência que o “período clássico” não é o mesmo que o “estilo clássico”. No entanto, apesar da autoridade daqueles na linha de frente destas batalhas (entre estes Charles Rosen e Carl Dahlhaus), os conceitos de *estilo* e *período* são frequentemente tratados hoje em dia como perfeitamente intercambiáveis. Algo similar ocorre com o conceito sibilino de “música contemporânea”, e com algumas tentativas de melhor definir – ou realocar – certos termos. Não chegamos a um entendimento do que “música galante” significa; Beethoven é tanto “Clássico” quanto “Romântico”, dependendo da geração; e usualmente rotulamos Debussy como “Impressionista” apesar do seu explícito escárnio por tal. Musicólogos de vanguarda estão traçando alternativas para tudo isso, é

claro, mas a sua produção é raramente conhecida dentre os músicos e professores, enquanto sites como a *Wikipedia* ou IMSLP aceitam e exibem as classificações historiográficas tradicionais, contribuindo para a sua crescente difusão.

Estas inconsistências são ainda mais chocantes no campo da teoria da performance e em suas interseções com a historiografia. Quando me aproximo de fontes históricas e vejo a que nível aquilo que é encontrado nelas não coincide com muitas das regras as quais associamos com o “estilo de época”, não posso evitar de observar a maior destas contradições. É presumido que estejamos interessados na perspectiva do compositor, mas a imagem sonora de qualquer obra musical é produto da passagem do tempo. Não há nada errado com isso. Porém, se aquilo que buscamos são novos caminhos e novos conhecimentos, então o que temos aqui é uma mina de informação. Em teoria (mas somente em teoria, como já vimos), isto pode ser bem diferente:

- A) Procurar um enquadramento estilístico baseado em uma abordagem diacrônica que não se sustenta, na qual obras criadas em dados contextos históricos são analisadas e tocadas de acordo com os códigos de outros tempos e/ou lugares.
- B) Buscar um foco historiográfico não convencional resultante de uma releitura das fontes da época em que as obras foram escritas.

Esta segunda opção pode se tornar uma possibilidade de ruptura, uma vez que confronta diretamente a tradição, ainda que pareça metodologicamente aceitável. O paradoxo é que a primeira opção, aparentemente distante de qualquer justificação histórica, se parece fortemente com o que a tradição da música clássica sempre fez, em maior ou menor grau. E não estou me referindo necessariamente a alguns “rebeldes” como Ivo Pogorelich, cuja interpretação de Chopin, principalmente no início de sua carreira, parecia Prokofieff, Glass ou Part, dependendo da passagem. Mesmo um artista *mainstream* como Leonard Bernstein poderia se adequar a esta descrição; em suas gravações, as obras de Stravinsky estão muito mais próximas a imagem que temos de Tchaikovsky ou Rimsky-Korsakov do que sob a batuta de Stravinsky. E, apesar de tudo, não é a mesma assimetria cronológica que experienciamos ao adotar uma categoria historiográfica do século XIX tal como “Classicismo” para as obras de Haydn e Mozart, ou quando estudamos elas a partir da análise Schenkeriana?

## 5. CLÁUSULAS DE OBSOLESCÊNCIA E SUBVERSÃO

Situadas no mesmo discurso que justifica a continuidade da tradição em nome de um suposto respeito pela “vontade do compositor”, assimetrias como estas que observamos podem adquirir valor inesperado. As inconsistências resultantes se tornam verdadeiras “cláusulas de obsolescência e subversão”, de acordo com a descrição de García Gutiérrez (2007, p. 33). E elas nos lembram em que medida estes mesmos repertórios devem se encaixar em outros discursos, dentre os quais um lugar especial é ocupado por aqueles que são substituídos pelos atuais:

Classificar supõe enviar ao exílio todas as ordens possíveis, salvo aquela autorizada pelo poder. E são, na verdade, estas ordens exiladas, que não se foram nunca, as que terminarão por subverter a aparente calma classificatória. A partir do interior das categorias, elas se farão fortes, serão cúmplices dos próprios textos maltratados e instigarão a derrubada das categorias (GUTIÉRREZ, 2007, p. 35).

Não há dúvida: escondidas por detrás das categorias dominantes, frequentemente enclausuradas atrás da suposta necessidade de se tocar de uma determinada maneira e com o suporte da academia, existem outras maneiras de abordar nosso repertório, outras maneiras de olhar para a tonalidade, o ritmo, as dinâmicas e as técnicas de produção sonora; maneiras alternativas a tudo aquilo que aprendemos como sendo estilisticamente “correto” para cada compositor.

Nós inventamos, por exemplo, um som para Mozart, durante o século XIX. Nós o fizemos de acordo com uma estrutura historiográfica precisa, e pouco a mudamos desde então. Mas as fontes históricas endossam uma longa lista de práticas em aberta contradição àquela imagem sonora (e a qual corresponderia melhor com a nossa ideia de “Romantismo”, um termo que Standhal e Goethe associaram precisamente mais com Mozart do que com qualquer outro compositor). Não seria tão insustentável historicamente dobrar ou adicionar novas partes de baixo ao tocar suas obras para teclado (a partir de 1784 seu piano tinha um pedal específico para isso), ou misturar as harmonias através do uso longo e ininterrupto do pedal (Michael Latham mostrou que a alavanca de joelho que encontramos hoje no piano Walter de Mozart é, na verdade, uma adição posterior que substituiu o mecanismo de acionamento com a mão, que impedia mudanças enquanto tocando), e tocar suas obras orquestrais com grandes conjuntos incluindo 10 contrabaixos e 6 oboés (como na estreia da Sinfonia K 338). Se não o fazemos, que não seja por conta da justificativa de que em sua época não se fazia. Não o fazemos porque *atualmente* não é feito, porque adaptamos nossos

gostos a outras práticas, as quais se tornaram estruturas invioláveis de referência com o passar do tempo. Tanto que o argumento central tende a ser ético: “fidelidade” às origens. Esta mesma fidelidade que as fontes em si repudiam uma vez após a outra.

A inconsistência em si tem um potencial enorme. O problema surge precisamente da facilidade com a qual somos envolvidos por um dogmatismo excludente. Então, tudo se resume a uma questão muito simples: aceitamos ou não o *status quo*? Se não o aceitamos, e a *origem* tem nele tanta importância, é nela que podemos atacar o discurso de modo a mudá-lo. “A lógica da origem inspira a razão ocidental a tal ponto que, sem a ficção de um começo, não há realidade”, pontua García Gutiérrez (2007, p. 33). E que “a ficção da origem” é fundamental para a continuação do sistema: “No fundo, o que subjaz a todo poder é dominar a origem uma vez satisfeito o controle do presente e o aparente amansamento do futuro” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 33). Dominar a origem, controlar o presente, domesticar o futuro: o plano perfeito para a dominação.

Na cultura ocidental, toda a nossa categorização musical foi construída, a partir do último terço do século XVIII, acerca do argumento da *origem*. Entretanto, a narrativa de nossa história musical está repleta de outras *ficções*: a polifonia enquanto uma criação europeia, as séries tonais e a sua relação com as “leis” da tonalidade, as raízes no século XIX de certas “escolas nacionais” presentes hoje em dia, a “autoridade do texto” reivindicada para endossar práticas do século XX aplicadas à música dos séculos XVIII e XIX (frequentemente em aberto contraste com qualquer possível interpretação a partir de fontes do período), e assim por diante.

A musicologia tem uma enorme tarefa aqui. Mas estamos neste momento nos endereçando à performance, e aqui eu vejo acima de tudo um imenso tesouro para a Pesquisa Artística, e em especial para as pesquisas inspiradas por um novo equilíbrio entre passado e presente, e entre partituras e práticas musicais. Porque a Pesquisa Artística não é somente prática. Ela é discurso e reflexão também. E esta delicada relação entre a produção escrita e ações performáticas está se provando decisiva para encontrar uma inserção adequada no debate acadêmico. A tradição musicológica tende a dar ao texto escrito um lugar central, tornando-o o motor de tudo e sede do conhecimento último. Mas o perigo de cair no polo oposto também existe. Já no passado distante de 2002, Dwight Conquergood pontuou o risco que a legítima defesa da importância da cultura oral, experiência corporal, e outros conhecimentos excluídos há muito do debate acadêmico, podem induzir à subavaliação do potencial subversivo dos textos escritos em si mesmos.

O textocentrismo – não os textos – é o problema. [...] O projeto dos estudos em performance se faz a mais radical das intervenções, eu creio, ao abarcar tanto a escrita acadêmica e o trabalho criativo, artigos e performances. Nós desafiamos a hegemonia do texto da melhor maneira ao reconfigurar textos e performances em uma tensão metonímica, horizontal, não substituindo uma hierarquia pela outra, o romance da performance pela autoridade do texto (CONQUERGOOD, 2002, p. 151; 2002, p. 40).

Conquergood não estava se referindo a partituras e tratados, mas este perigo, no caso da música clássica, é bastante claro. O diálogo entre música e musicologia cria dinâmicas férteis e criativas que são imediatamente desativadas se tudo se reduz à banal afirmação da superioridade da prática musical sobre a reflexão e conhecimento escrito (como o exato oposto disso, por exemplo, deixando tudo à cargo da autoridade do texto escrito e suas relações internas, o que é da mesma maneira uma outra maneira de desistir de pensar). Afirmações como “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura” (a qual Frank Zappa nunca disse, por sinal, e cuja data de origem remonta à 1918, cf. O’Toole, 2010) não são meramente absurdos; elas são uma verdadeira ameaça para qualquer um que acredite na Pesquisa Artística.

Debater a relação entre prática artística e historiografia é meramente uma dentre as muitas opções para superar o “apartheid de conhecimentos” – de acordo com o incisivo símile de Conquergood (2002, p. 153, 2013, p. 43) – que tende, dentre o âmbito acadêmico, a separar a teoria e a prática, reflexão e criação, pensamento e ação corporal. Mas aplicar esta ideia na Pesquisa Artística pode desencadear os mais fascinantes processos.

## **6. DERROCADAS HISTORICAMENTE-INFORMADAS**

De todas as possíveis rotas para proceder com a desclassificação de categorias historiográficas tradicionais, provavelmente a mais atrativa é realizar uma leitura não convencional das partituras guiando-se pelas fontes históricas correspondentes. Um simples passo nesta direção pode ser suficiente para redesenhar inteiramente a complexa rede de fronteiras simbólicas e profissionais, como no caso da possibilidade de cantores cantarem o repertório dos séculos XVIII e XIX acompanhando a si mesmos no piano, como era usual na época (e ainda hoje dentre cantores populares!). Resgatar práticas esquecidas promove novas habilidades, especialmente quando a improvisação ou múltiplos instrumentos estão envolvidos. Um bom exemplo é Laura Puerto, a única pessoa que desenvolveu as

habilidades necessárias para fazer hoje em dia o que os músicos no tempo de Cabezón e Venegas de Henestrosa regulamente faziam, que era tocar o repertório espanhol do século XVI indiferentemente na harpa, órgão ou cravo, diretamente a partir da tablatura original, na *cifra ibérica*, como mostrado em sua gravação, *Ultimi miei sospiri* (2015).

A tradição da música antiga, de fato, é especialmente avançada neste sentido, tendo, com o passar do tempo, tornado o que era supostamente uma busca pelo “som original” em algo completamente diferente. Há décadas agora, a “performance historicamente informada” tem sido um fértil terreno para a reflexão sobre a teoria da performance e pesquisa artística em si, ao ponto que hoje a barreira entre a performance experimental e a performance historicamente informada é frequentemente não existente. Algumas destas experiências também mostram um crescente foco ético e político, frequentemente acompanhados por um diálogo intercultural imaginativo, como no projeto de Jordi Savall *Les Routes de l’Esclavage*. Poucos grupos têm sido tão radicais em derrubar paradigmas como o Ensemble Organum de Marcel Pérès e L’Arpeggiata de Christina Pluhar, nos quais há clara evidência do diálogo criativo com a música popular e outras tradições: reformulação radical da relação com fontes escritas, colaboração com músicos sem treinamento clássico, técnicas de gravação não usuais, ou papéis de gênero tornados em elementos essenciais da performance. Mas todos estes casos são baseados em repertórios que nunca encontraram um lugar bem definido na tradição acadêmica. A força simbólica de uma abordagem alternativa é mais aparente quando trabalhamos com repertórios e práticas bem estabelecidas no centro de poder ideológico que a musicologia do século XIX eventualmente se tornou.

Em alguns casos, a musicologia em si nos oferece excelentes indicadores. Considere a dimensão expressionista da música de Schoenberg e Webern. Ambos artistas defendiam seus papéis de epígonos da tradição romântica, uma tradição que impregnou suas ideias sobre performance, e as quais um performer com imaginação poderia levar muito mais além do que tudo o que já vi até hoje. Não menos atraente é o caso de Ravel, ainda tão frequentemente rotulado hoje em dia como “Impressionista”, apesar do caminho tomado pela sua carreira o provar sensível a outras tendências como o Futurismo, Dadaísmo e, é claro, Neoclassicismo. Um Ravel Futurista? Por que não, ele sendo tão fascinado por máquinas e mecanismos de relógio? E como soariam *La Valse* ou *Le Tombeau de Couperin* se performadas somente considerando esta dimensão aos extremos?

Ainda mais extraordinário é o caso de Paul Hindemith, um músico geralmente associado com o academicismo e tão removido de seu senso de humor, sua personalidade iconoclasta, seu comprometimento ético e, mais uma vez, suas ideias sobre performance,

neste caso acompanhadas por uma rica discografia. O Hindemith fascinado pela música francesa, por *cabaret*, pelo Futurismo; o Hindemith dando um sentido expressivo para cada um de seus acordes; e o Hindemith desafiando o ouvinte de modo a denunciar a hipocrisia de seu tempo: tantos Hindemiths quantas abordagens performáticas podem ser feitas de sua música.

Em todos estes casos, a conexão direta com fontes permite considerar estas experiências como “performances historicamente informadas”. Em outras ocasiões, no entanto, a musicologia oferece amplas referências, e isto torna a pesquisa ainda mais criativa. Qual seria o som, por exemplo, de um Tchaikovsky no outro extremo no pensamento romântico, mais encantado por Mozart do que por quaisquer elevações sentimentais? Parece uma provocação simples, mas não é. As suas cartas são explícitas ao ilustrar sua desconsideração por Chopin e outros compositores “Românticos” emblemáticos, assim como a sua admiração por Mozart como um modelo de pluralidade e equilíbrio. E o pensamento Parnasiano, que começa como uma reação direta às ideias românticas, ressoa em Tchaikovsky tanto quanto em muitos contemporâneos franceses, como Saint-Saens, Chabrier e Massenet. A alta sociedade russa estava sob o encanto de qualquer coisa que fosse francesa, e o Parnasianismo estava em voga em Paris. Gravações históricas confirmam isso: a Fantasia K. 396 que temos incompleta em um cilindro de cera gravada por Taneyev em 1891 é provavelmente o melhor exemplo de uma “interpretação parnasiana” de Mozart. Seguindo esta linha há a gravação feita em 1926 por Vassily Sapellnikoff do Concerto N. 1 de Tchaikovsky, o qual o pianista havia tocado inúmeras vezes sob a batuta do próprio compositor. A suavidade da articulação, a austeridade do fraseado e as poucas oscilações do pulso em um tempo geralmente rápido, correspondem perfeitamente com aquilo que sabemos ser os gostos do compositor.

Este mesmo argumento poderia se estender a outros autores e áreas da mesma era; incluindo compositores nascido por volta de 1840, como Tchaikovsky ou Dvorak, assim como o termo “Romântico”, que é uma anomalia da historiografia musical. Em nenhuma outra arte algo similar ocorre; o Romantismo, enquanto movimento literário, teve seu fim em meados do século XIX, e a filosofia que o alicerçava foi suplantada por outras maneiras de ver o mundo. Chopin e outras figuras principais nos lembram que, no entanto, o Romantismo em si nunca foi um movimento homogêneo, nem mesmo em seu auge. Nós identificamos Chopin e Tchaikovsky como “Românticos”, mas há outras opções para ambos.

## 7. BRAHMS, O IMPRESSIONISTA

Com Johannes Brahms estas alternativas são ainda mais surpreendentes. Os nossos livros de história da música insistem em associá-lo com um suposto “Romantismo alemão”, que o agruparia com Mendelssohn e Schumann (que, para começar, não eram contemporâneos seus, mas de seu pai), e mesmo com Schubert (que, em termos geracionais, poderia ter sido seu avô). Então, independentemente de Brahms (em contraste com Schumann) nunca ter associado o termo “Romântico” com a sua produção, é certo que os seus gostos e amizades estavam mais próximos à corrente que se opunha firmemente ao Romantismo: o Positivismo. O seu apego ao passado não era alimentado pela ideia Romântica da eternidade dos princípios vitais, mas pelo conceito de história como uma sucessão de estilos e mudanças geracionais.

Ainda mais interessante é o fascínio de Brahms pelo timbre. O clarinete de Ottensteiner tocado por Richard Muhlfield, que fascinou Brahms o suficiente para que escrevesse para ele aquelas quatro peças tardias para este instrumento, e as flautas Schwedler que ele e outros continuaram a gostar mais do que o novo sistema Bohn, tinham uma característica em comum que nunca associaríamos com Brahms, mas sim com Debussy e Ravel, ou no máximo com Fauré: a variedade de colorido sonoro. A possibilidade de tocar a mesma nota com dois ou três dedilhados diferentes criava uma grande variedade de timbres, e na Alemanha isso parecia justificar o grande esforço de manusear o complexo sistema de chaves que estes instrumentos usam. Isso significou a emancipação do timbre como um parâmetro composicional, mas... nós não concordamos que Debussy foi a figura central nesta suposta transição francesa? Bem, as flautas de Schwedler e os clarinetes de Ottensteiner sugerem que as coisas não foram tão óbvias. E para o pesquisador, elas oferecem uma formidável opção: repensar Brahms em termos de timbres.

As duas sonatas para clarinete e piano Op. 120, por exemplo, foram escritas em 1894, o ano no qual Debussy estreou *L'Après Midi d'un Faune*. Não poderíamos tocar estas sonatas, tão embaladas com harmonias evasivas e dissonâncias não resolvidas, como tocamos a maioria da música francesa desta era? Por que não? Por que ela são “Românticas” e não “Impressionistas”? Rótulos, mais uma vez. E isso se aplica ainda mais à música para piano solo. Os *Intermezzos* Op. 117 N. 2, Op. 118 Ns. 4 e 6 e Op. 119 N. 1, podem facilmente ser tocados do mesmo modo como tocamos a música que Fauré estava escrevendo na mesma época. E podemos ainda voltar mais no tempo (por exemplo com os

*Klavierstücke* Op. 76 ou as *Ballade* Op. 10) ou buscar salientar as diferenças de outros músicos tradicionalmente considerados estilisticamente próximos, como Robert Schumann ou Clara Wieck.

Combinar dois ou mais autores é, de fato, especialmente atraente. Debussy e Ravel, Rachmaninoff e Scriabin, Mozart e Clementi: cada um desses pares deixou obras que podem levar a surpreendentes disparidades historiográficas se tocadas de maneiras não convencionais. Mas conectar autores pode ser, acima de tudo, uma chance de imaginar um mundo musical capaz de se livrar dos dogmas teleológicos de uma história da música direcional e evolutiva, especialmente quando o tempo os fez referências. O mais explícito exemplo que conheço é a gravação *Dialogues: Mozart-Chopin* (2014) do pianista catalão Josep Colom, no qual ele continuamente entrelaça obras destes dois compositores, também através de interlúdios improvisados; as primeiras faixas todas soam frescas e ingênuas; as centrais, pouco a pouco, mais sérias; e no fim, trágicas e escuras. Ao invés das supostas características dos estilos “Clássico” e “Romântico”, vemos uma curva da vida de nascimento, maturidade e morte.

Em outros casos, contudo, riscos coletivos, não necessariamente sentidos como tais, foram capazes de realizar operações de ainda maior escopo. Olhando para o “Barroco”, em particular, os performers como um todo se provaram decisivos durante o século XX ao se juntarem com musicólogos para descobrir a variedade de música que supostamente ficou sob esta categoria, que abriga tão diversos códigos composicionais como aqueles de Monteverdi e Alberti, Dowland e Haendel, Sweelinck e Royer. E ainda assim, apesar de toda a sua fragilidade, a etiqueta ainda se mantém.

A tenacidade com a qual rótulos tão genéricos como “Barroco”, “Clássico” ou “Romântico” continuam a ser usados é francamente surpreendente. Mas este mesmo fenômeno os torna uma excelente ferramenta para reflexão. O ponto não é discutir se Brahms é um compositor “Impressionista”, mas testar através da prática artística se a sua música se presta a um olhar ajustado ao critério que outros associaram com este rótulo.

## 8. SALTANDO A CERCA

Dito isto, podemos estar seguros que muitas pessoas não ficarão felizes sobre isso. Sem problemas, se o que não é gostado é o resultado sonoro. Mas nós teremos tropeçado

no problema se o não gostado for o próprio fato da mudança. Se existem fronteiras, elas frequentemente têm que ser observadas, e algumas vezes tal controle vem da dificuldade de se abrir para a mudança. Os performers em si são frequentemente aqueles que tomam estes “padrões de recusa” como seus, definidos por Josep Martí como “destinados a manter a ordem estabelecida” (MARTÍ, 2000, p. 225). Mas *poder* não é o mesmo que *autoridade*, como Michel de Certeau corretamente colocou (1998, p. 87), e um poder que não tem autoridade somente pode contar com a força material. Corroer a autoridade de certos discursos se torna fundamental e a única maneira da rebelião se mover, como muitos de nós desejam, em um território não-violento. Se o território dos Estudos em Performance, especialmente em seus ângulos mais radicais, admitiu um vocabulário que é muitas vezes preocupante, não se pode esquecer do sentido metafórico de premissas como as de Anna Tsing advogando que “as táticas de guerrilha de teorias e histórias múltiplas e empurradas à força podem pelo menos perturbar premissas de monólogos confortavelmente estabelecidos” (TSING, 1993, p. 32).

O desafio é claro: permanecer dentro da clausura ou pular a cerca? Tais cercas na verdade não são mais do que fronteiras conceituais, mas dar um passo para fora delas frequentemente pressupõe um choque com as estruturas de poder prevaletentes. E se o poder é real, corremos o risco das consequências. As circunstâncias, entretanto, são favoráveis. Vivemos em uma realidade cheia de mudanças acontecendo ao nosso redor; mesmo a distância entre a música erudita e a popular não é tão forte hoje em dia como era no passado, e o pensamento decolonial está crescendo com uma velocidade animadora, ainda que falte muito a ser feito. Os códigos que emergiram ao redor de uma visão evolucionista e quase teleológica da música erudita europeia estão desmoronando, e com esta morte vêm alternativas à subordinação do performer ao compositor, assim como novas maneiras de ampliar o diálogo entre música e musicologia, onde a Pesquisa Artística tem muito o que dizer.

A habilidade de repensar o presente começa com a capacidade de ver opções escondidas por detrás das realidades mais aparentemente consolidadas. “O novo conhecimento sempre residiu no dinamismo de suas engrenagens mas estáveis”, pontua Antonio García Gutiérrez (2007, p. 25), e a nossa realidade musical está mostrando isso dia após dia. Especialmente reveladores são os casos de sinergias de larga escala envolvendo grande conjuntos em nome de práticas não convencionais. Empreendimentos coletivos como a *Aurora Orchestra* recentemente surpreenderam audiências ao redor do mundo com suas performances – de memória! – do grande repertório sinfônico. Outra orquestra, *MusicAterna*

(sic) de Teodor Currentzis, é provavelmente a mais radical e inovadora realidade performática em toda a cena atual da música clássica. O repertório de Currentzis não poderia ser mais canônico, mas qualquer obra é tocada inteira estando em pé – incluindo a Sinfonia 5 de Mahler ou o Bolero de Ravel -, mudando completamente o posicionamento dos músicos no palco de acordo com a obra, e os levando aos limites de sua resistência física (em particular passando todo o programa imediatamente antes do concerto), assim como dirigindo os ensaios como uma assembleia política – nas quais as decisões performativas são realizadas em interação com as respostas da própria orquestra. Tudo isso com um conjunto inteiro que é capaz de tocar instrumentos modernos e de época, produzindo um resultado genuinamente original!

Currentzis não tem dúvida sobre o seu próprio papel histórico: “Eu salvarei a música clássica” (CULSHAW, 2005). Pode soar exagerado, mas é certo que ele e sua orquestra estão gerando experiências inéditas tanto para os músicos quanto para as audiências. E este caso é tão interessante aqui pois nas propostas de Currentzis as categorias historiográficas que conhecemos são frequentemente surpreendidas. Na sua ainda pequena discografia, minha gravação favorita é dedicada à Rameau. Você passa o tempo todo se perguntando se aquilo é Barroco Francês tocado com instrumentos de época, uma nova *Bachiana Brasileira* recentemente descoberta, uma obra sinfônica russa na linha das Variações sobre um Tema Rococó de Tchaikovsky ou uma trilha sonora de John Williams. E tudo isso sem nenhuma nota ser adicionada à partitura de Rameau.

Ouçam a estas notas, ouçam toda a beleza, e isto para mim é suficiente para confirmar que as revoluções podem ser prazerosas e emocionantes. O mesmo equilíbrio flexível entre reflexão e ação que rodeia a tricotomia de Conquergood *mimesis-poises-kinesis* é o que encontramos em projetos como esse. “O paradigma da performance privilegia as experiências particulares, participatórias, dinâmicas, íntimas e precárias, baseadas em processos históricos, contingência e ideologia”, escreveu o grande etnógrafo estadunidense em 1991 (CONQUERGOOD, 1991, p. 187). Esta é a história que devemos contruir dentre todas: uma história feita de experiências corpóreas, participatórias e dinâmicas, sempre abertas ao envolvimento individual de modo a superar qualquer hierarquia indesejada. Como dito, uma vez mais, por García Gutiérrez na conclusão de seu recente ensaio “Mudar o mundo sem tomar o poder” (GUTIÉRREZ, 2014, p. 407). Eu não posso conceber uma maneira mais forte e inovadora de imaginar mudanças, *verdadeiras* mudanças.

## REFERÊNCIAS

- APPLEGATE, C.; POTTER, P. (Eds.) **Music and German National Identity**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002.
- BERGERON, K.; BOHLMAN, P. V. (Eds.) **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992.
- BONDS, M. E. **Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
- CERTEAU, M. de. **The Capture of Speech and Other Political Writings**. Edited by Luce Giard. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998.
- CONQUERGOOD, D. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. **Communication Monographs**, 58, p. 179–194, 1991.
- . Performance Studies: Interventions and Radical Research. **The Drama Review**, 46(2), p. 145–156, 2002.
- . **Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis**. Edited by E. Patrick Johnson. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2103.
- CORREIA, J. S. Investigação em Performance e a fractura epistemológica. **El oído pensante**, 1(2), 2013.
- CULSHAW, P. 'I will save classical music.' **The Telegraph**. November 12, 2005.
- DOGANTAN-DACK, M. Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics. **PARSE Journal**, 1, p. 27–40, 2015.
- DOMENICI, C. L. His Master's Voice: A voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, 5, p. 65–97, 2012.
- . A performance musical e o gênero feminino. In I. Nogueira & S. Campos Fonseca (Eds.), **Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas** (pp. 89–109). Goiânia and Porto Alegre, Brazil: ANPPOM, 2013a.
- . A performance musical e a crise da autoridade: Corpo e gênero. **Revista Interfaces**, 18(1), p. 76–95, 2013b.
- DOMINGO, P. (2017). **Plácido Domingo: Hay que contrarrestar "la música popular mala, como el rap"**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2xiVswmWwQ>
- ELLINGTON, D. Where Is Jazz Going? In M. Tucker (Ed.), **The Duke Ellington Reader** (pp. 324–326). Oxford, UK: Oxford University Press, ([1962] 1995).
- GUTIÉRREZ, A. G. **Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación**. Rubí, Spain: Anthropos, 2007.

———. Declassifying Knowledge Organization. **Research Trajectories in Knowledge Organization**, 41(5), p. 393–409, 2014.

GELBART, M. **The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

HAMILTON, P.; SHOPE, L. (Eds.) **Oral History and Public Memories**. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2009.

KORSYN, K. **Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research**. New York, NY: Oxford University Press, 2003.

LEECH-WILKINSON, D. Compositions, Scores, Performances, Meanings. **Music Theory Online**, 18(1), 2012.

MARTÍ, J. **Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales**. Sant Cugat del Vallès, Spain: Deriva Editorial, 2000.

NUPEN, C. (Ed.) **Segovia at Los Olivos**, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1QV\\_56-9fIA](https://www.youtube.com/watch?v=1QV_56-9fIA)

O'TOOLE, G. Writing About Music is Like Dancing About Architecture. **Quote Investigator**, 2010. Disponível em: <https://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/>

ROJOS, E.; MICHIE, L. (Eds.) **Sounds of Resistance: The Role of Music in Multicultural Activism**. Westport, CT: Praeger Publishing, 2013.

RZEWSKI, F. **Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation**. Köln, Germany: Musiktexte, 2007.

SCHECHNER, R. **Performed Imaginaries**. New York, NY: Routledge, 2015.

TERRY, J. Theorizing Deviant Historiography. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, 3(2), 55–74, 1991.

TSING, A. L. **In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

WALTER, B. **Bruno Walter: The Maestro, The Man**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yaCoJbcRP2s>