

# A arte da performance como um meio para se pensar uma prática musical criativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

*Patrick Moreira de Souza Lima*  
*patricklima2@gmail.com*

*Prof. Dr. Luís Antônio Eugênio Afonso*  
*ECA-USP – lamontanha68@gmail.com*

**Resumo.** Este trabalho tem como objetivo levantar uma discussão sobre o formato tradicional de apresentação da música erudita e relatar uma experiência artística, a criação de um espetáculo de música partindo das ideias e conceitos da arte da performance. A partir da leitura de Renato Cohen sobre a arte da performance, pode-se estabelecer que o momento de apresentação da música é tanto uma *cena* como uma *performance*. A arte da performance pode levar o intérprete de música ao lugar de criador e estimular a criação de espetáculos de música mais imersivos e mais atraentes.

**Palavras-chave.** Arte da performance. Performance musical. Gramática da performance. Criação.

**Title.** *Performance Art as a Way for Thinking a Creative Musical Practice.*

**Abstract.** This paper aims to raise a discussion about the traditional format of classical music presentation and report an artistic experience, the creation of a music show based on the ideas and concepts of the performance art. By reading Renato Cohen's text about performance art, it is possible to state that the moment of a live classical music presentation is a *scene* and a *performance*. Performance art can take the musician to the condition of a creator and stimulate the creation of more immersive and attractive music presentations.

**Keywords.** Performance art. Musical performance. Grammar of performance. Creation.

## 1. Introdução

Este artigo é derivado do Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo intitulado *A criação de uma performance a partir da Fantasia de Jörg Widmann* (LIMA, 2019). Este trabalho, por sua vez, foi escrito em paralelo com a criação de um espetáculo de performance apresentado como recital de formatura e intitulado *Fantasia em três momentos musicais*.



**Figura 1:** Cartaz de *Fantasia em três momentos musicais*. Leandro Castro (2019).

A pesquisa que levou à escrita do trabalho e experimentação da performance foi motivada de inquietações que o então estudante enfrentava com relação ao formato tradicional de apresentação da música erudita. Entre estas inquietações estava a leitura de que o recital tradicional – quase sempre com a mesma ritualística – não tem sido suficiente em se comunicar com o público, além de reforçar ideias como a de que a atuação do intérprete está a serviço de uma obra musical reificada. Enquanto a música erudita viu inúmeras mutações estéticas e composicionais no decorrer do século XX, o formato dominante de apresentação da música continua basicamente o mesmo do final do século XIX, apesar de ter experimentado propostas radicais de novos formatos (como o *Untitled event* de John Cage).

Este trabalho tomou como base teórica principal os textos de dois autores, Renato Cohen, ligado ao teatro e estudioso da arte da performance, e Nicholas Cook, que faz uma

reflexão sobre a dominação da ideia de obra musical reificada no cotidiano musical.

## 2. O termo *performance*

Ao termo *performance* atribuem-se diversos significados nos mais variados âmbitos em que é aplicado. Os dicionários resumem os usos do termo a dois significados distintos: *atuação* e *desempenho*. O sentido de atuação é principalmente usado nas Artes Cênicas e nas Ciências Humanas de um modo geral, enquanto que o sentido de desempenho emprega-se principalmente aos esportes e às Ciências Exatas (HOUAISS, 2009, p. 1472; FERREIRA, 1999, p. 1544). Podemos usar *performance* como desempenho ao falar, por exemplo, do rendimento de um atleta ou de um carro de corrida. Por outro lado, podemos usar *performance* para se referir à ação de um ator ou ao discurso de um advogado diante de um tribunal.

O sentido de *atuação* nas Ciências Humanas pode ser claramente exemplificado ao se observar textos de filósofos como Judith Butler e Paul Beatriz Preciado. Butler escreve sobre *performatividade de gênero*, conceito que remete à ideia de que os seres humanos não têm seus comportamentos de gênero (homem/mulher) como algo intrínseco à sua natureza, mas constroem socialmente esses gêneros a partir de uma *atuação*, a performatividade (LIMA, 2019, p. 19). Preciado, por sua vez, usou o termo *performance* ao estudar pornografia, afirmando que a pornografia revela a “verdade *performativa* sobre a sexualidade”:

A pornografia diz a verdade *performativa* sobre a sexualidade não por ser o grau zero de representação, mas porque revela que sexualidade é sempre *performance*, prática pública de uma repetição regulada, uma encenação, bem como um mecanismo involuntário de conexão ao circuito global de excitação-frustração-excitação. (PRECIADO, 2018, p. 286. Grifos do autor)

Embora a música seja uma arte e, portanto, uma ciência humana, ela ainda apresenta os dois significados básicos de *performance*. Na música pop, por exemplo, a palavra *performance* remete aos mais variados elementos envolvidos em um show, à *atuação* dos cantores e bailarinos, tanto no sentido musical quanto cênico e visual. O texto transcrito abaixo é uma crítica ao um show apresentado por Madonna e que demonstra este uso do termo *performance*.

Falar de um show de Madonna sem tocar nas *performances* dos dançarinos seria algo leviano [...]. Conhecida por exaurir a si mesma e aos profissionais contratados para os seus shows, sempre em busca da “perfeição” e da fidelização de seu público exigente, Madonna ensaiou 14 horas por dia, durante três meses. O resultado? *Performances*

equilibradas, números musicais envolvendo estilos de danças diferentes, numa simbiose sem igual. (CAMPOS, 2015. Grifos nossos)

Enquanto a música pop usa o termo *performance* com a noção de *atuação*, frequentemente encontramos o sentido de *desempenho* no âmbito da música erudita. Não é raro encontrar na linguagem cotidiana *performance* remetendo ao desempenho técnico de um instrumentista à mesma maneira que se usa dizer sobre atletas. Além disso, na música erudita, *performance* é frequentemente usada como uma alternativa ao *ato de tocar* ou *executar uma música*.

Apresentados os mais variados usos do termo *performance*, infere-se que o termo implica algumas ideias como *movimento*, *ação*, *vontade* ou *atitude* e, principalmente o *como fazer* algo. Os usos do termo pelas ciências humanas também denotam um caráter social do *como fazer*, desde a forma como performamos os gêneros até a forma que um artista no palco se relaciona com a sua plateia.

### 3. Arte da performance

A arte da performance – ou *performance art* na expressão original em inglês – é uma linguagem artística consolidada em meados dos anos 1970, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Parece haver um consenso entre estudiosos como Jorge Glusberg, Roselee Goldberg e Renato Cohen que apesar de a performance ter suas raízes antropológicas já nas primeiras manifestações culturais humanas (como festas e rituais religiosos), a “pré-história” da arte da performance começa em meados de 1910 no contexto do movimento futurista (GLUSBERG, 2013, p. 11-12). Somam-se ao Futurismo o Dadaísmo, o Surrealismo, a Bauhaus, os *happenings*, a *action painting* e a *body art*. É importante notar que os últimos itens mencionados são linguagens específicas das Artes Plásticas.

Surgida em meados dos anos 1950 nos Estados Unidos, a *action painting* representou nas Artes Plásticas o deslocamento de foco da obra de arte para o *ato de criar/realizar* a obra. Para o artista da *action painting* não interessa mais a obra de arte, mas o *gesto artístico* ao criar a obra. Podemos ilustrar essa linguagem com as *Antropometrias do período azul* (1958) do francês Yves Klein. Na Figura 1, Klein aparece ao centro coordenando uma ação, em que modelos banham seus corpos nus em tinta azul e os prensam contra telas brancas, enquanto uma orquestra toca ao fundo a *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri. No canto direito, pode-se ver uma plateia assistindo à “pintura em tempo-real” de Klein.



**Figura 2:** *Antropometrias do período azul.* Yves Klein (1958).

Na sequência temos a *body art*, linguagem artística de meados dos anos 1970 que, assim como a *action painting*, tem seu foco no gesto artístico em detrimento do objeto. A *body art*, porém, leva a ação para um lugar ainda mais radical, usando o próprio corpo do artista como meio de expressão, fazendo uso inclusive de violência, dor e autoflagelo.

A arte da performance é o passo seguinte nessa linha histórica. Até aqui podemos notar que esta linguagem teve sua origem nas Artes Plásticas, surgindo do radicalismo da *action painting* e da *body art*. GLUSBERG (2013, p. 46) afirma que a arte da performance é “o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo”.

Renato Cohen é provavelmente o principal autor em língua portuguesa que conceituou a arte da performance. Para ele, a arte da performance é uma arte híbrida, localizada nos limites entre as Artes Plásticas e Cênicas, ligada à primeira pela origem e à segunda pela finalidade (COHEN, 2009, p. 30). Apesar dos estudos sobre a arte da performance, é inviável se chegar a uma definição fechada do que é essa arte. Sobre isso, Roselee Goldberg escreveu:

The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic. By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is

live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. (GOLDBERG, 1988, p. 9)

Cohen afirma que apesar da anarquia e da pouca definição de performance, nem toda manifestação de vanguarda pode ser considerada uma performance. Segundo ele, por volta dos anos 1980, houve uma banalização do termo no Brasil quando chamaram-se *performances* manifestações artísticas variadas que estavam mais ligadas conceitualmente aos *happening* de Allan Kaprow que à arte da performance (COHEN, 2009, p. 26). Para ele, uma importante característica que diferencia a performance dessas manifestações é a individualidade de sua concepção, o que remete à sua origem enquanto arte plástica: “Nenhum pintor trabalha em grupo. O performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua “pintura viva”, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade” (COHEN, 2009, p. 137).

COHEN (2009, p. 28) também estabelece duas importantes características da performance: 1) a performance é uma função de tempo e espaço; e 2) a performance é uma cena. O primeiro ponto implica que a performance é uma arte do tempo e do espaço presentes, efêmera, e jamais pode ser repetida em tempos e espaços diferentes. É possível dizer que esse ponto mostra um caráter não-mercadológico da performance, uma vez que ela não pode ser convertida em um produto<sup>1</sup>. Cohen chega ao segundo ponto a partir de um paralelo entre a performance e as artes cênicas, aproveitando a definição de Jacó Guinsburg de que uma cena é o resultado da “tríade atuante-texto-público”.

Por fim, é importante dizer que apesar de a performance ser também uma arte cênica, não é possível dizer que ela é a mesma coisa que o teatro. Tanto o teatro quanto a performance utilizam diversas linguagens artísticas em suas composições (música, dança, artes visuais, poesia), no entanto o teatro tende a uma relação hierárquica partindo do texto para os outros elementos artísticos, enquanto que a performance – que é anárquica – reúne os diversos elementos a partir da *collage* de modo que tanto o texto quanto o visual podem ter os mesmos pesos na composição da performance (COHEN, 2009, p. 67; LIMA, 2019, p. 32).

#### **4. Música e performance**

Como vimos anteriormente, o termo *performance* na música erudita frequentemente é utilizado com o sentido de *desempenho* à mesma maneira dos esportes e ciências exatas. Na verdade, isso é parte daquilo que Nicholas Cook denomina *gramática da performance* (“gramática” por ser um conceito subentendido no linguajar cotidiano sobre

música).

Mas, na verdade, a idéia de que a performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, senão redundante, está inserida na nossa própria linguagem. Você pode “simplesmente tocar”, mas é estranho falar sobre “simplesmente interpretar (ou executar)” [...]: a gramática básica da performance é que você interpreta [executa] *alguma coisa* [*perform something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme “e” sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance. (COOK, 2006, p. 6; grifos do autor)

A *gramática da performance* está calcada na ideia de que a obra musical é uma entidade autossuficiente, fruto da genialidade de um compositor, que deve ser repassada o mais fielmente possível pelo intérprete ao público. Cook exemplifica este conceito com uma frase de Arnold Schoenberg em que este afirma que “O performer, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (COOK, 2006, p. 5).

O surgimento da gramática da performance remete à “queda do intérprete” na virada do século XIX para o XX e à ascensão da figura do compositor como o novo ídolo da música. Junto à *queda do ídolo*, como escreve Cook, e a ascensão do compositor, veio também a supervalorização da obra musical, cada vez mais objetificada ao longo do século XX (LIMA, 2019, p. 34). Essa objetificação da obra está relacionada à ideologia capitalista.

A idéia de que a música é um tipo de propriedade intelectual a ser entregue intacta do compositor para o ouvinte atrela a música a estruturas e ideologias mais amplas da sociedade capitalista. [...] As obras musicais funcionam como investimentos, gerando uma renda regular. [...] Por meio de partituras ou gravações, a experiência musical pode ser interminavelmente adiada e estocada. A música se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado de produtos industrializados, ao invés de definida pelos processos sociais ativos da performance participativa. (COOK, 2006, p. 7)

Nicholas Cook afirma ainda que a musicologia dos anos 1990 serviu para agravar ainda mais a gramática da performance através da ascensão de uma musicologia histórica – e da dita *performance historicamente orientada* – em que o musicólogo assume o “duplo papel de legislador e executante da lei” (COOK, 2006, p. 6-7).

E o fato deste paradigma [a gramática da performance] estar profundamente enraizado

na musicologia não surpreende: em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no status e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários. Entretanto, e não importa o quanto isso seja implausível, somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance [...] servindo como um tipo de suplemento. (COOK, 2006, p. 7)

Apesar de sua importante contribuição para uma reflexão sobre a performance em música, a visão de Nicholas Cook se mostra ainda bastante ligada a uma noção estritamente auditiva da música, chegando a recomendar a comparação de fonografias para o estudo da performance. Se tomarmos como base as premissas de Renato Cohen – *performance é uma função do tempo e do espaço e a performance é uma cena* – não faz sentido estudar a performance a partir de gravações de música. A performance é uma arte do tempo-espaço presente, ao passo que a fonografia não é mais do que uma *outra* obra artística, um resquício de uma ou mais execuções de uma obra.

A performance mostra-se como um meio a partir do qual se pode refletir o momento de apresentação da música, pois este também atende aos dois princípios básicos de performance estabelecidos por Cohen, isto é, o momento de apresentação da música também é uma *função do tempo e do espaço* presentes e uma *cena*, uma vez que atende à tríade atuante-texto-público. Pela sua origem como uma arte plástica, a criação de uma performance se assemelha à criação plástica, sendo o performer um artista plástico que modela o tempo e o espaço da performance. Ao elaborar um recital, por exemplo, o músico pode assumir o papel do performer, vislumbrando a sua apresentação como uma cena. Neste sentido, Nicholas Cook traz mais uma contribuição: ele sugere que o intérprete de música encare a partitura não mais como símbolo de uma obra reificada, mas como um *roteiro* proposto para uma performance (COOK, 2006, p. 12).

MOMENTO n.º 1 – Sonho

Comença tocando fora da sala e deixa entrar de som todo o ruído, brincando com dinâmicas. Para na porta da sala antes de entrar.

~~Comença pelo piano tocando um f# no posição do multifônico, fazendo intervenções improvisadas com jatos de ar, sacacoto duplo etc.~~ Andar descompulsado até o centro do espaço de cena.

Ao chegar, parar e congelar com o olhar fixo no chão.

De repente olhar fixo para o fundo da plateia, com uma expressão firme e tocar o multifônico inicial, jogando o arpejo e o trinado para frente.

conceder o trinado de "impi errant" até "engastar".

**Figura 3:** Página 1 do roteiro de *Momento n.º 1 – Sonho* de *Fantasia* em três momentos musicais.

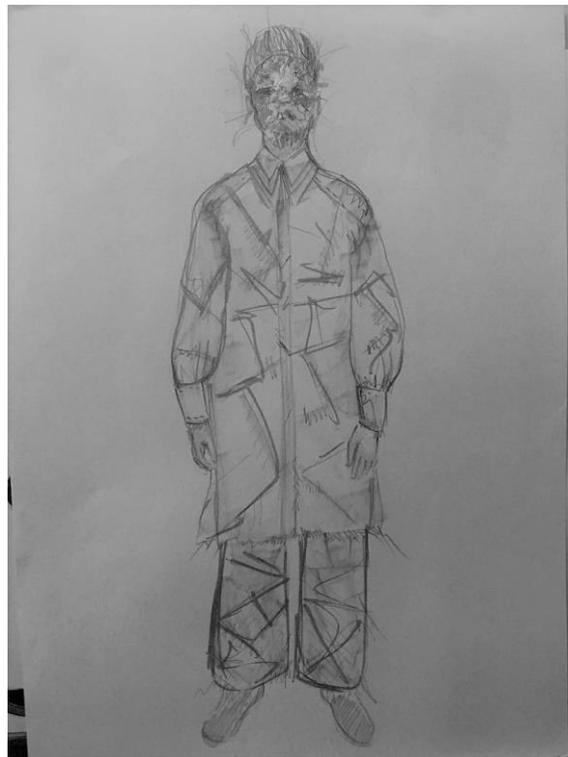
Enquanto a música está envolvida numa aura e num entendimento quase estritamente auditivo, a performance engloba diversas linguagens artísticas. Assumindo que o momento de apresentação da música é uma performance, podemos aplicar também aí o caráter multilinguístico. Neste caso, o intérprete passa a pensar não mais apenas nos detalhes técnico-musicais da sua atuação no palco, mas leva em conta também o efeito de suas expressões faciais e corporais, o figurino, uso do espaço, a montagem de palco, a luz e o cenário, a disposição da plateia etc. Além de pensar todos estes elementos artísticos que compõem a performance, o músico se vê obrigado a partir de um conceito e não mais da simples escolha de repertório. A performance empurra o músico intérprete para o lugar de criador de uma obra efêmera que acontece apenas uma única vez em um tempo e um espaço específicos.

## 5. Relato de criação de uma performance

Como dito anteriormente, o trabalho que deu origem a este artigo foi escrito em paralelo com a criação de um espetáculo. A fase inicial de criação deste espetáculo coincidiu com a leitura dos textos de Renato Cohen e Nicholas Cook. Alguns “erros” foram cometidos nesta primeira fase, sendo o principal deles ter partido primeiro da escolha de um repertório e

não da escolha de um conceito – afinal a performance é uma arte conceitual, pois não serve a um formato, mas a um conceito. A parceria com outros artistas (o professor Fábio Cintra, o artista plástico Leandro Castro e o compositor Eduardo Frigatti) foi de absoluta importância para a correção deste “erro”.

Após uma série de debates e reflexões, tomou-se a primeira obra do programa (a *Fantasie para clarinete solo* de Jörg Widmann) como mote conceitual da ação; daí o título *Fantasia em três momentos musicais*. Fez-se um levantamento sobre os significados do termo *fantasia*, e sua aplicação principalmente na psicanálise, na filosofia e em movimentos artísticos como o surrealismo. Este conceito norteou a criação não apenas das escolhas musicais e gestos de performance, mas também a concepção do figurino de Leandro Castro e a composição de uma obra inédita intitulada *Urphantasia* de Eduardo Frigatti.



**Figura 4:** Esboço de figurino. Leandro Castro (2019).



**Figura 5:** Figurino. Leandro Castro (2019). Fotografia de Guilherme Ribeiro.

Outro “erro” de bastante relevância foi cometido durante o processo de criação da performance. Apesar de se estar estudando o tema, e de se ter em mente as ideias da radicalidade anárquica da performance, o estudante-performer naquele momento ainda não havia se dado conta que a sua prática ainda estava viciada na forma tradicional de preparação de um recital. Ainda se fazia uso de uma prática baseada no *reproduzir fielmente uma obra de acordo com o estabelecido pela partitura* (gramática da performance). O grande estalo artístico foi se dar conta que numa performance o músico não é mais um *reprodutor* de uma obra reificada, mas o *criador* de uma obra de performance que apenas faz uso de uma música como o *texto* da tríade atuante-texto-público.

Como resultado desta experiência, pode-se considerar dois pontos bastante relevantes:

- 1) os relatos do público leigo após a performance foram bastante empolgados, tendo frases como: “eu nunca gostei de música contemporânea, mas apresentada assim tudo fazia algum sentido”, ou ainda “eu me senti conectado e incomodado pelo que estava acontecendo ali o tempo todo”. Tais relatos demonstram um

sucesso do experimento na linha do que defende Renato Cohen, de que a performance não pretende que o público *entenda* mas que ele *sinta*.

- 2) Apesar de não ser um dos objetivos do experimento, observou-se um relevante desenvolvimento técnico-instrumental a partir da performance. Supõe-se que ao inserir na ação musical variados elementos – como expressão corporal, facial, uso do espaço de cena, gestos e luzes – a quantidade de informações para o estudante-performer lidar era tanta que pouco espaço havia para se preocupar com questões técnico-instrumentais, tendo que haver uma confiança na memória muscular e na memória de sensações para que se pudesse realizar a ação. Inclui-se aqui a rapidez com que o estudante-performer memorizou o texto musical, em mais um simbolismo de desprendimento da partitura como representante da obra musical reificada.

## 6. Considerações finais

A tradição musical erudita, no contexto da obra reificada, reserva ao compositor o papel de criador, cabendo ao intérprete o papel de simples reproduzidor dessa obra. Esse paradigma pode ter feito sentido no começo do século XX, quando ainda era muito pouco difundida a fonografia. Hoje, não apenas a fonografia é tão disseminada quanto os serviços de *streaming* de música possibilitam praticamente a qualquer pessoa ouvir qualquer música em inúmeras versões. O intérprete, portanto, não é mais o único meio através do qual uma plateia pode ouvir uma música. É preciso repensar o papel do intérprete.

Reconhecer que o intérprete tem o poder da ação diante do público, o poder de se conectar ao vivo com o espectador, pode contribuir para a criação de novos formatos de apresentação da música ao vivo. A arte da performance pode ser tomada como um estímulo à quebra do paradigma da gramática da performance, como forma de revelar aos músicos a possibilidade de novas visões sobre a arte, sobre a própria música e suas práticas cotidianas. Sugere-se que essas novas visões possam ser experimentadas e incentivadas sobretudo nas instituições de formação de músicos, que seriam o espaço ideal para a experimentação artística. Por fim, a experimentação de novos formatos, integrados às demais linguagens artísticas, pode colaborar para a atualização das práticas musicais às condições deste século XXI.

## Referências

CAMPOS, Leonardo. Crítica: “Confessions tour” - Madonna. *Plano crítico*, 18/ago/2015. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-confessions-tour-madonna/>. Acesso: 06/abr/2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 5-22.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1544.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1497.

LIMA, Patrick Moreira de Souza. *A criação de uma performance a partir da Fantasia de Jörg Widmann*. São Paulo, 2019. 75 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/43161131/>.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Testokunkie: sexo, drogas e biopolítica na era famarcopornográfica*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora N-1, 2018, p. 286-287.

## Nota

1 Antônio Herculano Lopes afirma que o teórico Richard Schechner propôs quatro atributos que caracterizariam a atividade performática: “1) uma ordenação especial do tempo; 2) um valor especial atribuído a objetos; 3) não-produtividade em termos de mercadoria; 4) regras”. (LOPES, 1994, p. 3 apud LIMA, 2019, p. 19)