



**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:
abordagens metodológicas**

organização:
ISABEL PORTO NOGUEIRA
SUSAN CAMPOS FONSECA



ANPPOM

PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL
volume 3

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:
abordagens metodológicas

organização:

ISABEL PORTO NOGUEIRA

SUSAN CAMPOS FONSECA

SÉRIE PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL
VOLUME 3

ANPPOM

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:
abordagens metodológicas

SÉRIE PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL
VOLUME 3

ANPPOM

© 2013 os autores

**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:
abordagens metodológicas**

CAPA

Simone Kestelman, "Teresinha de Jesus," ©2012.

Reproduzido sob permissão.

Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas / Isabel Porto Nogueira (introdução e organização), Susan Campos Fonseca (introdução e organização) – Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

xxx p. : il. : 21 cm.

ISBN 978-85-63046-02-4

I. Música. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. Nogueira, Isabel Porto. II. Campos Fonseca, Susan. III. Título.

CDD 781

ANPPOM

Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música
www.anppom.com

Printed in Brazil
2013

A *performance* musical e o gênero feminino

CATARINA LEITE DOMENICI

Parafraseando Simone de Beauvoir, ninguém nasce um músico erudito, mas torna-se um¹. O longo processo de formação de um instrumentista da música ocidental de concerto envolve não apenas o desenvolvimento de inúmeras habilidades - do domínio da leitura musical à técnica instrumental - mas também a imersão em um cultura com todos os seus traçados ideológicos. O modelo de *performance* que temos hoje, construído ao longo do século XIX, dá claros sinais de esgotamento. O abalo na crença no texto reificado trazido pela crise do formalismo e as pesquisas em *performance* como prática criativa são alguns deles. O momento de crise tem sido apontado por vários autores, incluindo Lawrence Kramer, que em *Interpreting Music*, utiliza o termo *conceptual turn to performance* como antídoto “às práticas mofadas que dão à música clássica uma má reputação – *old-fashioned art-religion, in-group complacency, arrogant connoisseurship*” (KRAMER, 2010, p. 262). Eu ainda acrescentaria “eminentemente sexista” à lista.

O ideal de fidelidade à obra que ainda norteia a ética da *performance* musical encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino no século XIX. A concepção platônica da obra musical requer um *performer* nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída, à semelhança de uma sacerdotisa de Apolo, a qual rompia o seu silêncio apenas para emprestar a sua voz ao deus. A demanda pela invisibilidade do *performer* foi expressa por Stravinsky na responsabilidade moral que a *performance/performer* tem em negar a sua própria presença (GOEHR, 1998, p. 142). Para Schenker, o envolvimento profundo com a arte da *performance* demanda que o *performer* submeta-se a “ficar à sombra do compositor” (SCHENKER, 2000, p. 4), numa invocação clara ao paradigma patriarcal.

Momentos de crise geram angústias e incertezas, mas também propiciam, ou melhor, demandam uma reflexão sobre os motivos que levaram ao presente estado das coisas. No âmago dessa discussão estão os

¹ A frase original de Simone de Beauvoir (apud BUTLER, 1988, p. 519) é “one is not born, but, rather, *becomes* a woman”.

valores e as crenças que formaram a identidade da música ocidental de concerto e que, conseqüentemente, serviram para delinear os papéis de compositores e *performers*. A emergência do conceito de obra musical necessitou de um novo paradigma para a relação entre compositor e *performer*, sendo sincrônica à consolidação da burguesia como classe dominante. Por mais que a crença na autonomia da música permeie a nossa cultura, nem a música, nem as relações que se estabelecem entre seus agentes ocorrem em um vácuo sócio-cultural, como defende De Nora:

O musical e o social não são distintos, a música não possui mais autonomia da “sociedade” do que a “sociedade” da música. De fato, o “e” em “música e sociedade” simplesmente sinaliza um construto que é apenas analítico, mas o qual é inapropriado no sentido naturalístico. Em vez disso, “música” e “outra coisa que não música” são co-produtivas e interpenetram-se; elas fornecem recursos para uma modelagem recíproca (De NORA, 2002, p. 25).

90

Portanto, para podermos vislumbrar possíveis caminhos para esse momento crítico necessitamos investigar como chegamos lá, em primeiro lugar.

O som e o corpo: inimigos da ordem

A relação entre música, gênero e sociedade é largamente explorada por Richard Leppert, em *The Sight of Sound* (1993), através da análise do corpo como um palimpsesto nas práticas musicais. A investigação de Leppert é particularmente relevante ao considerarmos que o período histórico em questão compreende a emergência e consolidação do conceito de obra musical e a estruturação das relações entre compositores e *performers* tal como conhecemos hoje. As análises iconográficas de Leppert revelam a utilização da música “erudita” como afirmação do poder sócio-político, através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes. Como tal, a sua identidade só poderia ser constituída em oposição às sonoridades e comportamentos das classes baixas. A espontaneidade e a corporeidade foram associadas à sonoridade “desorganizada” da música do “populacho”, em franco contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio desde que mantida em silêncio. A sua realização em som representa uma ameaça à autoridade patriarcal, sendo consistentemente

associada ao “gênero feminino, ao Outro, e frequentemente ao inimigo” (LEPPERT, 1993, p. 65):

A música das classes baixas foi direta ou indiretamente teorizada como desordem, uma ameaça sonora e social *externa* [...]. A música clássica como desordem, em comparação, localizou o inimigo como uma ameaça *interna*; seus termos não eram mais a distinção de classe, mas tornaram-se a distinção de gênero dentro da classe dominante. A música era potencialmente efeminante; era uma ameaça específica à identidade masculina. E pior, quando confinada à prática feminina, a sua relação com a corporeidade e a excitação sexual era percebida como uma ameaça à autoridade dos maridos (LEPPERT, 1993, p. 7).

Pode-se dizer que a desordem era um sinônimo da união entre o corpo e o som. A necessidade de distinção entre a música clássica e a música de tradição oral confere à notação o papel de mediar a relação entre corpo e som, em um esforço que visa assegurar o controle da razão sobre o mundo natural. Contudo, na *performance*, o texto desaparece, sobrando apenas a música corporificada. Com isso, as fronteiras entre as classes sociais, colonizadores e colonizados, masculino e feminino ameaçam entrar em colapso. “Quando isso ocorre, a música lembra aos homens a natureza frágil e atrofiada do seu controle sobre o mundo” (SHEPHERD, 1996, p. 158). A garantia do controle depende, em última instância, daquele que executa a notação. Este deve preservar, através do corpo domesticado, as fronteiras entre escrita e oralidade, criador e reproduzidor. Afinal, o que seria da autoridade do marido, se não houvesse a submissão e a fidelidade da esposa?

91

A *performance* musical como a esposa fiel e modesta

John Shepherd apresenta uma visão semelhante à de Leppert, no que se refere à relação que som e escrita estabelecem com a divisão de gêneros, acrescentando que o controle unilateral demanda o isolamento e a objetificação:

A cultura definida pelos homens é projetada de volta à natureza; mulheres, enquanto *objetos*, são igualadas ao mundo natural ou material e, conseqüentemente, estão sujeitas ao controle unilateral dos homens. O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência da centralidade no processo biológico de reprodução, e em lugar algum esse controle é mais eficazmente exercitado do que no mapeamento e procedimentos de notação - entre os quais a música ocupa um lugar de destaque - os quais

facilitam e restringem os processos de reprodução cultural (SHEPHERD, 1996, p. 154-155).

Shepherd vê o controle sobre os processos de reprodução cultural - entre esses, a *performance* concebida como reprodução de obras musicais - como uma forma de compensação pela “ausência de centralidade no processo biológico de reprodução”. O argumento que proponho é que tal mecanismo de controle emergiu não como forma de compensação, mas justamente como construto que reflete o modelo patriarcal de reprodução biológica. Na sociedade patriarcal, a reprodução biológica é o meio de assegurar a continuidade da linhagem masculina, a qual, para ser devidamente reconhecida como tal, diz respeito apenas aos filhos concebidos dentro do matrimônio. O contrato matrimonial burguês encontra no pacto de fidelidade da esposa o mecanismo que assegura a patrilinearidade. A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na relação que se estabelece entre compositores e *performers* no século XIX. A concepção platônica da obra musical demanda do *performer* a obediência ao texto reificado como expressão da fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do *performer*. Tal relação é prescrita pelo ideal do *Werktreue*, como aponta Goehr²:

92

O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e *performance*, bem como entre *performer* e compositor. *Performances* e seus *performers* eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao *performer* o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (*performances*). O dever comparável dos *performers* era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas *performances* fossem de obras específicas, *performers* tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, havia a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura (GOEHR, 2007, p. 231).

² A relação entre *Werktreue* e *Texttreue* foi amplamente discutida em um artigo anterior, *His Master's Voice: a voz do poder e o poder da voz*, acessível em: <www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/revista.html>

A modelagem dos papéis de compositor e *performer* em seu entrelaçamento com o gênero ganha contornos mais nítidos na ameaça que o conhecimento e o corpo representam para a autoridade patriarcal. De acordo com Leppert, os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (preferencialmente de teclas) como forma de entretenimento doméstico desprezioso, pois lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com o seu marido aos olhos dos outros (LEPPERT, 1993, p. 67-68). Leppert ainda complementa:

O corolário tácito ditava que mulheres não deveriam engajar-se com coisas suficientemente importantes que as tornasse um perigo para os homens, seja através da interferência em seus assuntos ou através do exercício da sua sexualidade fora dos limites rigidamente prescritos. [...] Vários autores expressaram a preocupação de que a educação musical encorajava as mulheres a ultrapassar os limites da modéstia e da deferência (LEPPERT, 1993, p. 69).

93

A separação entre a teoria e a prática musical de acordo com a divisão de gêneros é reproduzida na criação das disciplinas de composição e *performance* nos conservatórios de música ao longo dos séculos XIX e XX, fenômeno que perdura até os dias de hoje³. Enquanto o ensino atual da composição mostra uma tendência cada vez mais acentuada de afastamento da prática musical, através do não oferecimento de disciplinas de instrumento para alunos de composição nas universidades, o ensino da *performance* ainda é caracterizado pelo formato da aula individual que resiste em integrar teoria e prática. Tal integração não deve ser confundida com a aplicação verticalizada de estudos analíticos e musicológicos à *performance*, o que apenas confirmaria a condição submissa do *performer* e que já foi criticada por vários autores⁴. Ao invés disso, implicaria na criação de um ambiente propício à *construção do conhecimento* do *performer* a partir da sua condição situada e eminentemente *corporificada*. A união

³ Em um estudo realizado nos conservatórios ingleses, Green (1997) identificou, na separação mente/corpo, os territórios da composição e da *performance*, com seus respectivos traçados de gênero.

⁴ Entre eles, Cook (2005), Taruskin (1995) e Abbate (2001) chamaram a atenção para a expressão de autoritarismo na aplicação normativa de estudos analíticos e musicológicos na *performance*, com o intento de produzir interpretações corretas sancionadas por pesquisas acadêmicas.

entre mente e corpo configura-se na base da autonomia artística do *performer*, e vai de encontro “aos limites da modéstia e da deferência”.

Dois ideais conflitantes de *performance*

Em seu livro *The Quest for Voice*, Lydia Goehr descreve dois ideais conflitantes de *performance*, cuja distinção encontra-se na presença ou na ausência de visibilidade do *performer*, a qual é percebida como resistência ou afirmação da autoridade do compositor. A *performance* orientada pelo *Werktreue* é o que Goehr denomina “a *performance* perfeita da música” (*the perfect performance of music*). Pautada pela invisibilidade do *performer* e pela estética formalista, a *performance* fundada sobre o ideal da fidelidade é a *performance* sancionada pela cultura da música ocidental de concerto. Nela, a dimensão visual da *performance* deve ser desconsiderada pela plateia e encarada como um mal necessário, devendo-se separar a essência sonora da obra do evento da *performance*. O corpo, no ideal do *Werktreue*, é um corpo disciplinado e domesticado, que cumpre o propósito de afirmar as hierarquias estabelecidas, em que a disciplina imposta ao *performer* codifica a separação entre classes sociais, compositor e *performer*, cultura e natureza, escrita e oralidade, mente e corpo, bem como entre o *performer* e o público. Um corpo que encerra o discurso oficial de uma cultura é o que Bakhtin denomina de “corpo clássico” – o corpo acabado, portador de uma verdade, monológico (RUCK, 2009, p. 11). Bakhtin associa o corpo clássico às festividades oficiais, destinadas a sancionar e reforçar a ordem estabelecida. A descrição de Bakhtin das festividades oficiais da Idade Média encontra um paralelo com o ritual da *performance* da música ocidental de concerto:

O elo com o tempo tornou-se formal; mudanças e momentos de crise foram relegados ao passado. De fato, a festividade oficial olhava para o passado e utilizava-se do passado para consagrar o presente. Contrária às festividades mais antigas e puras, a oficial afirmava tudo que era estável, imutável, perene: a hierarquia existente, a religião existente, valores morais e políticos, normas e proibições. Era o triunfo de uma verdade já estabelecida, a verdade predominante apresentada como eterna e indisputável (BAKHTIN, 1984, p. 9).

Concertos de música clássica são rituais sérios, onde se ouve música séria. Desde a segunda metade do século XIX, quando a prática de apresentar obras integrais suplantou o formato heterogêneo que misturava improvisações, movimentos individuais de uma obra à aparição de artistas convidados, o concerto adquiriu o caráter de reverência às obras

consagradas do “museu”, como demonstração de respeito aos valores culturais que foram agregados a elas. A crise atual da música de concerto, expressa geralmente na indagação “o que acontecerá quando o público idoso não mais estiver presente?”, sinaliza um descompasso entre os valores da sociedade contemporânea e a insistência em manter os valores de outrora vinculados às obras, como se parte da identidade dessas dependesse do contexto da sua *performance*.

A *performance*, no ideal do *Werktreue*, é concebida como um ato que parte do abstrato para o concreto. Assenta-se na separação entre mente e corpo e encerra uma relação conflituosa entre o corpo idealizado, concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo físico, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática. Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. A dissociação entre visão e audição, apesar de contrária ao nível fundamental da percepção humana, fornece uma base para a construção de um código de conduta, tanto para o público acostumado a frequentar concertos quanto para o *performer*, em que há uma expectativa tácita de demonstração de controle do *performer* sobre o seu corpo, coibindo expressões faciais e movimentos espontâneos. A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, em que tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o *performer* solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na *performance* afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão) representa à hierarquia estabelecida.

95

O mecanismo para controlar e domesticar o apelo sensual do corpo sonoro está no contrato de fidelidade do *performer* que, ao negar a sua corporeidade, a um só tempo assegura a respeitabilidade da sua *performance* e confirma a autoridade do compositor. Na estética do ideal da invisibilidade, composição e *performance* estabelecem um paralelo com o casamento burguês, em que o exercício do controle requer um *performer*/esposa passivo, passível de ser moldado de acordo com os desejos e necessidades do compositor/marido. Contudo, os próprios termos morais e ideológicos impostos ao *performer*/esposa os torna incapazes de satisfazer as necessidades musicais/sexuais do compositor/marido. Se a música composta almeja transcender os limites da página para ir ao encontro do ouvinte, necessita lançar-se para o território social através do evento da *performance*, colocando em risco o controle⁵.

⁵ John Shepherd comenta sobre a ameaça do som e do feminino, através da sociabilidade, à estrutura patriarcal: “A existência da música, assim como a

Em sua análise do quadro *Listening to Schumann*⁶, de Fernand Khnopff, Leppert problematiza a corporeidade do pianista em sua relação com a ouvinte:

O corpo do músico existe como uma intrusão, uma penetração no espaço do quadro, mas também como uma desculpa - é uma necessidade desafortunada se Schumann é para ser ouvido. Schumann é assim descorporificado, ou quase, e a música é dessocializada - a sociabilidade falha quando as costas estão viradas. [...]

A conexão específica entre ver a música e ouvir a música, estabelecida através da prática corporificada de fazer música com o corpo, é sabotada também. O *performer* é feito suficientemente presente apenas para nos lembrar da sua ausência, da irrelevância da sua identidade; a ouvinte, no quadro recusa-se a reconhecer a corporeidade da música, preferindo a fantasia meditativa da promessa utópica e transcendente da música. Um braço faz a música, uma mecânica acontece. Outro corpo ouve, medita, mas vira-se de costas. A “conversação” musical é a anticonversação (LEPPERT, 1993, p. 230- 232).

96

A união entre som e visão encarnada no corpo sonoro arrisca desviar a atenção da obra para a *performance*, deslocando a autoridade do compositor para o *performer*. Porém, a sua negação é, em última instância, a negação da sociabilidade. Sem isso, a comunicação cessa e a música silencia⁷. Na estética da invisibilidade, a música converte-se em discurso insípido, mecânico, não comunicativo. Restrita pela obediência ao ideal de fidelidade ao texto, a música na visão formalista torna-se, nas palavras de Richard Wagner, uma prática “desumana”, “sem amor”, “defunta” (GOEHR, 1998, p. 41).

existência das mulheres, é potencialmente ameaçadora aos homens na medida em que ela (sonoramente) insiste na conexão social de mundos humanos e, como consequência, demanda implicitamente que indivíduos respondam. Quando isso ocorre, a música lembra os homens da natureza frágil e atrofiada do seu controle sobre o mundo” (SHEPHERD, 1996, p. 158).

⁶ O quadro, capa do livro *The Sight of Sound*, de Richard Leppert (1993), mostra um pianista, ou melhor, o antebraço do pianista ao piano tocando Schumann; a ouvinte, uma senhora vestida de preto, está de costas para o pianista, e cobrindo o seu rosto em uma atitude meditativa.

⁷ Vários autores sustentam a importância do gesto e do elemento visual da *performance* na comunicação musical. Entre eles, Correia (2007), Davidson (2012), e Davidson e Correia (2001).

Em contraste ao ideal do *Werktreue* e sua “performance perfeita da música”, Goehr identifica a “performance musical perfeita” (*the perfect musical performance*), a qual, guiada pelos ideais do virtuosismo, diferencia-se da primeira pela ênfase na comunicação e no aspecto social da *performance*. A *performance* é tomada como um evento total, em que o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados. Goehr esclarece que:

Mesmo que o evento sonoro associado à obra permanecesse central, a *performance* musical perfeita, diferentemente da *performance* perfeita da música, tomava o evento como inseparável dos *performers* que produziam os sons, da forma e da coreografia visual dos seus movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam (GOEHR, 1998, p. 164).

Essas características fizeram com que, no século XIX, esse ideal de *performance* fosse mais identificado com espetáculos populares do que com a elite, o que levou Goehr a comentar que “pode-se ver a mesma prática da perspectiva de um ‘performing duck’ ou de um ‘performing rabbit’, com a adição de que geralmente os patos mais elevados eram os que tentavam expulsar os coelhos do jogo” (GOEHR, 2007, p. xxxv). A associação entre a *performance* do *Werktreue* e a elite está em consonância com as ideias de Leppert (1993) sobre a construção da distinção entre as classes sociais, a qual partiu da ideia de prestígio como inação física e contemplação passiva em contraste à natureza corpórea e participativa da música popular. Leppert, ainda, aponta que a distinção entre público e privado torna-se uma diferença fundamental na história da música ao delimitar um espaço físico, a sala de concertos, para um grupo privilegiado, com sua respectiva música e código de comportamento.

A “performance musical perfeita” almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da *performance* como transfiguração. A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do *performer*, o qual se lança para fora dos limites impostos pelo corpo clássico. Bakhtin (apud GLAZENER, 2001, p. 159) contrapõe ao corpo clássico o corpo grotesco, o corpo da subversão carnavalesca que se opõe ao discurso oficial, à separação mente/corpo e ao conceito abstrato e descorporificado de significado através da valorização do aspecto temporal e efêmero da natureza humana. De acordo com Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, não acabado, que extrapola seus próprios limites:

O corpo não é separado do mundo por fronteiras claramente definidas; é misturado com o mundo, com animais, com objetos. É cósmico, representa toda a corporeidade do mundo em todos os seus elementos. É a encarnação do mundo no plano inferior absoluto, como princípio sorvedor e gerador, como corporificação do túmulo e do seio, como um campo que foi semeado e do qual novos brotos preparam-se para emergir (BAKHTIN, 1984, p. 27).

98

O corpo grotesco de Bakhtin é relacional e transgressor na medida em que se estende para o mundo, desafiando os limites sócio-culturais e ele impostos. A “*performance* musical perfeita”, com sua ênfase na espontaneidade e na experiência imediata, encontra no corpo grotesco o seu veículo. Goehr associa essa prática aos compositores virtuosos do século XIX - Liszt, Paganini e Chopin. A proeza técnica aliada à presença do corpo sonoro é sexualmente carregada no excesso visual da corporeidade engajada com o instrumento e com a música, tornando indissociável não apenas a união entre som e visão, mas entre o *performer*, a música, o instrumento e o público. Pode-se argumentar que, para virtuosos/compositores, esse ideal de *performance* amplificava suas obras ao obliterar a separação mente/corpo, confirmando o seu status de indivíduos com poderes super-humanos. Para Leppert, “esses *performers* realizaram a união social impossível entre o público e o privado, o poder e o desejo, mas apenas como homens separados (*bracketed*) da vida cotidiana pelo seu status de *entertainers* e aberrações artísticas” (LEPPERT, 1993, p. 227). Na condição de virtuosos/compositores, esses *performers* tinham um status privilegiado para cruzar os limites entre a escrita e a oralidade, podendo negociá-las horizontalmente em um território ampliado pela dissolução do dualismo mente/corpo. Desta maneira, a *performance* torna-se a manifestação da autonomia do *performer*.

Clara Schumann, a esposa e o intérprete

Falar sobre Clara Schumann nos dias de hoje pode ser redundante e também arriscado. Nenhuma outra figura feminina no mundo da música recebeu tanta atenção de estudiosos. A complexidade de Clara ultrapassa o número de suas facetas - compositora, pianista, esposa, mãe, criança prodígio - para se entrelaçar ao contexto de um período crítico da história da música ocidental de concerto. A partir do modelo de Clara, a *performance* musical adquiriu seus traçados atuais e penso que isso justifique a insistência na sua figura. Para tanto, pretendo oferecer outro viés analítico. Consideremos a seguinte premissa: a interdependência entre o contexto de apresentação e o significado que a música representa para a sociedade. Partindo dessa premissa, podemos afirmar que a identidade da

música ocidental de concerto, tal qual constituída no século XIX, necessitou moldar o contexto de sua apresentação, de maneira a confirmar os valores essenciais à sua identidade, posto que o corpo em cena tem o poder para confirmar, refutar ou colocar esses valores em questão. Tal afirmação encontra subsídios na distinção entre os dois ideais de *performance* descritos na seção acima e no fato do formato de concerto que conhecemos hoje ter sido consolidado, a partir da segunda metade do século XIX, concomitantemente ao abandono da prática dos virtuosos, ficando esta última mais associada à noção de espetáculo e de música popular. Portanto, podemos supor que fosse crucial que a *performance* corporificasse os valores essenciais da música de concerto, ou seja, necessitava-se de um *performer* que fosse a encarnação da máxima cartesiana e do ideal de fidelidade e reverência à autoridade do compositor. Clara foi a pessoa certa, na hora certa. Sem isso, a música de concerto correria o risco de jamais estabelecer os nítidos contornos da sua identidade.

A complexidade da imbricação entre Clara e o *Werktreue* resiste à simplificação da associação entre a *performance* fundada sobre esse ideal e o gênero feminino. É claro que a relação de submissão da *performance* à composição é a sua “pedra fundamental”, a qual depende do contrato de fidelidade frequentemente invocado em um contexto que sugere uma relação recíproca entre a esfera pública e a privada:

99

Na Alemanha, as discussões sobre a sua arte vinham invariavelmente acompanhadas pelo termo *werktreu* [sic] (verdadeiro ao texto). Devido à sua severidade, sua lealdade a Schumann e a sua reputação íntegra, é natural assumir que ela jamais adulterava a música, como faziam outros tantos pianistas respeitados do século XIX.

Contudo, mesmo a “sacerdotisa” era reconhecida por tocar rápido demais, dobrar uma oitava, ou acrescentar uma ornamentação ocasionalmente. Todavia, diferentemente de Liszt, ela nunca era culpada por adicionar efeitos para ganhar a atenção (do público). Críticos universalmente apontavam para a sua técnica magistral e seu profundo respeito e compreensão da música (REICH, 2001, p. 272).

A severidade, a integridade e a lealdade de Clara como esposa refletem-na enquanto pianista de maneira tal que o processo de reprodução biológica torna-se inextricavelmente unido ao processo de reprodução cultural⁸. Contudo, até mesmo a “sacerdotisa” comete alguns pecadilhos,

⁸ Caines (2001, p. 30) chama, ainda, a atenção para a aplicação do termo *Werktreue* nas correspondências entre Robert e Clara, onde Clara pedia à Robert orientações

como tocar muito rápido, ou fazer o dobramento de uma oitava aqui e acolá, ou ainda improvisar alguma ornamentação. Nesse ponto, a distinção para assegurar a associação de Clara ao *Werktreue* é realizada chamando a atenção para o aspecto visual da *performance*, onde a sua postura severa, íntegra e modesta é contraposta à *performance* visualmente saturada de Liszt.

A distinção entre o virtuosismo de Clara e de Liszt, símbolos de duas práticas distintas, encontra no prazer alocado ao corpo a sua principal diferença. Mesmo que Liszt e Clara, por vezes, assumissem simultaneamente as funções de compositor e *performer* na *performance* de suas próprias obras, a distinção principal residia na corporeidade de suas *performances*, em que o corpo poderia servir como amplificação da expressão musical, unindo desejo e poder como afirmação da autonomia, ou como reafirmação da autoridade que lhe subtrai o direito ao próprio prazer, reforçando a condição de submissão. O seguinte excerto de uma crítica de jornal ilustra tal ponto de vista:

100

Em geral, Clara Schumann é mais notável na *performance* de composições nas quais, do ponto de vista intelectual, há algo que mereça ser trabalhado, do que ela é na execução de peças puramente virtuosísticas ... apesar que não se possa negar que Frau Dr. Schumann também possa obter o reconhecimento como uma pura virtuose (apud REICH, 2001, p. 271).

O autor da crítica refere-se à Clara pelo nome - Clara Schumann - ao apontar o aspecto intelectual de suas interpretações (*Werktreue*), ao passo que ao associar Clara ao virtuosismo utiliza-se de um substantivo que esclarece a sua situação civil (casada), apontando para a ascendência de um marido, e de um título (Dr) que a distingue como elite intelectual. Em outras palavras, se Clara desejasse cruzar a fronteira para o território dos virtuosos, necessitaria firmar a sua autoridade em outro lugar (no marido e na elite intelectual) que não nela mesma. O uso dessas duas distinções sinaliza que o corpo de Clara não lhe pertence: enquanto força de trabalho, é dirigido à execução de interpretações fiéis intelectualmente concebidas a partir de um texto; enquanto objeto do desejo, pertence ao seu marido, Robert.

sobre tempo e expressão para a *performance* de suas obras. Em um artigo publicado na *Neue Zeitschrift* em 1854, Liszt (apud CAINES, 2001, p. 54-55) salienta os benefícios de um casamento entre um compositor e uma intérprete, enaltecendo a boa influência de Robert sobre Clara.

Na *performance* musical, Clara e Liszt foram os protagonistas da “guerra dos românticos”, a batalha entre os conservadores formalistas (Brahms, Mendelssohn) e a nova escola germânica, representada por Wagner e Liszt. A disputa no território estético e composicional seria inócua se não incluísse a apresentação pública - o palco. Nesse contexto, a figura de Clara adquire uma dimensão maior. O seu comportamento em cena, os seus ideais e o seu treinamento somados à crítica contemporânea contribuíram para delinear o papel do intérprete que perdura até hoje.

A educação que Clara recebeu de seu pai prezava o respeito ao texto e a atitude reservada na *performance*⁹. Clara foi encorajada a cultivar um tipo de virtuosismo em que a técnica é colocada a serviço da obra/compositor, posição esposada também por Robert Schumann (CAINES, 2001, p. 27), em contraste ao virtuosismo associado a Liszt, como retratado por seu pai em seu tratado *Klavier um Gesang*: “eles (virtuosos) suam, empurram os cabelos de suas faces, flertam com o público e com eles mesmos - e, repentinamente, são tomados pelo *sentimento*” (WIECK apud CAINES, 2001, p. 26). Como professora, Clara deu continuidade ao modelo aprendido com Wieck, contribuindo para estabelecer os pilares da educação de intérpretes em consonância com a ideologia formalista. De acordo com Reich, “Clara deplorava qualquer tipo de ostentação: nenhum exagero de dinâmicas, de tempo ou mudanças de andamento, ou pedalização; nenhum truque que pudesse distrair da pureza da interpretação era permitido” (REICH, 2001, p. 287).

Em *Clara Schumann: The (Wo)Man and Her Music*, Caines aborda as críticas de Eduard Hanslick às *performances* de Clara. Em uma crítica publicada em 1856, Hanslick salienta a “masculinidade da sua *performance*” completando que “não há nada efeminado ou tímido, nem excesso de emoção. Tudo é claro e distinto, nítido como um desenho à lápis” completando, ainda, que “[Clara] é mais bem sucedida nas peças delicadas, leves e graciosas. Mas mesmo nesse reino tipicamente feminino de emoção, observo mais um profundo entendimento do que sentimento” (HANSLICK, 1865 apud CAINES, 2001, p. 61-63). A forte associação entre o aspecto intelectual das interpretações de Clara e a austeridade de suas *performances* era consistentemente enfatizada pela crítica contemporânea (REICH, 2001, p. 255). Caines (2001, p. 45) ainda ressalta que a compostura nos gestos reservados e na corporeidade suprimida conferiam à *performance* de Clara um caráter mais “refinado ou *gentlemanly*”, acrescentando que através da educação recebida de seu pai, “[Clara] aprendeu através do exemplo, um modelo masculino sendo

⁹ Segundo Caines, “Wieck encorajava Clara a tocar tudo que está escrito da maneira como está escrito. Tudo está lá [no texto] (CAINES, 2001, p. 30). A crença de Wieck revela uma clara tendência formalista.

inscrito no seu corpo” (CAINES, 2001, p. 60). A postura de Clara no palco adequou-se *perfeitamente* à estética formalista de Hanslick. A sua proposta para uma contemplação pura da música encontrava na demonstração de controle do intelecto sobre a emoção e na corporeidade apagada na *performance* a confirmação dos seus ideais cartesianos. A música apresentada nesse contexto confirmava o triunfo da cultura sobre a natureza:

Assim como os efeitos *físicos* da música se encontram numa relação directa com a irritabilidade doentia do sistema nervoso que lhes responde, assim aumenta a influência *moral* dos sons com a incultura do espírito e do carácter. Quanto menor a ressonância da cultura tanto mais veemente é o embate de semelhante força. *Como se sabe, a música exerce a mais forte influência sobre os selvagens* (HANSLICK, 2011, p. 83-84).

102

A recepção das *performances* de Clara sugere que características atribuídas a um ou a outro gênero foram reforçadas ou apagadas com a finalidade de realizar, na esfera pública, os valores que vieram a definir a música ocidental de concerto em um processo de construção mútua da sua imagem pública e da *performance* fundada no ideal do *Werktreue*. O “corpo clássico” de Clara engendrava o discurso oficial de uma cultura construída sobre o ideal cartesiano, realizado na separação entre cultura e natureza, classes sociais, etnias e gêneros - uma música feita por homens, para homens. O seu apelido de “sacerdotisa” sintetiza a esposa, na submissão à autoridade do compositor, e o intérprete, no domínio do intelecto sobre a emoção expresso na corporeidade suprimida, em uma figura assexuada que empresta seu corpo à voz do deus. Com o compositor, a sacerdotisa representa a consumação de um matrimônio transcendental, conferindo à obra musical seu caráter eterno e atemporal removido das “impurezas” do mundo. Clara, a sacerdotisa, é a mãe da tradição fundada sobre o ideal do *Werktreue*, a qual normatiza a nossa prática até os dias de hoje.

Os ecos prolongados do gênero

A recepção de *performances* de virtuosos contemporâneos sugere que a presença do corpo sonoro tornou-se sinônimo para a recusa ao papel submisso do *performer*, mesmo quando o respeito ao texto não é absolutamente questionado. O corpo que transgride os limites impostos pela tradição desperta sentimentos de ambivalência, em que a oscilação entre amor e ódio depende, em grande parte, do gênero do *performer*. A

exibição de virtuosismo e de profundo envolvimento emocional com a música por *performers* do sexo feminino são frequentemente percebidos como ameaça à ordem estabelecida. Ninguém parece ter tido alguma objeção ao virtuosismo de Mischa Maisky, ao contrário de Jacqueline Du Pré, a qual foi muito criticada pelo que era julgado um excesso de movimentos na sua *performance*¹⁰. Em uma reportagem sobre virtuosos do piano no jornal *The New York Time*, a virtuosidade de Lang Lang é descrita como “hiperexpressiva”, ao passo que Martha Argerich transforma-se em “mulher selvagem ao piano” - quem sabe até correndo com os lobos!¹¹ A exibição do engajamento corporal com a música e o instrumento confere à *performance* de obras consagradas uma aura de espontaneidade e descontração, valores comumente associados à música “popular”. A demonstração pública da corporeidade é permitida apenas aos *performers* do sexo masculino. Quando se trata de *performers* do sexo feminino, a desinibição do corpo na *performance* é frequentemente percebida como uma ameaça à autoridade do compositor (autoridade patriarcal) e, portanto, tabu.

Na cena contemporânea, a violinista Nadja Salerno-Sonnenberg ilustra o preço alto que a mulher virtuose paga por transgredir os limites. No documentário de Paola di Florio, *Speaking in Strings* (1999), as frases “Ela era considerada uma menina má” e “Esta é uma mulher no auge da paixão” são ouvidas lado a lado na abertura do documentário, completadas ainda por “Você pode amarrá-la, mas ela iria provavelmente romper as cordas.” Considerada (ou seria rotulada?) como uma mulher de “personalidade forte”, Nadja parece despertar em seu público a mesma intensidade com que vive a sua vida e faz a sua música. Alguns a amam, outros a odeiam pelo fato de que “[ela] não é uma *performer* passiva das obras dos compositores clássicos. Ela ataca a música com uma intensidade inesquecível!”¹². Severamente criticada pela sua corporalidade na

¹⁰ “As it was, Jackie’s uninhibited body movements in her cello playing already provoked comment; some people objected to them as a distracting mannerism. But Jackie’s physical approach to performance was completely natural do her. As Casals later remarked when defending Jackie against criticism, ‘But I like it. She moves with the music.’” (WILSON, 1999, p. 45).

¹¹ A citação completa: “Martha Argerich can be a wild woman at the piano, but who cares? She has stupefying technique and arresting musical ideas”. A reportagem cita 23 virtuosos do sexo masculino e apenas três mulheres: Mitsuko Uchida, Martha Argerich e Yuja Wang. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/music/yuja-wang-and-kirill-gerstein-lead-a-new-piano-generation.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: abr. 2013.

¹² Comentário proferido pelo apresentador do programa de televisão norte-americano “60 Minutes” (In: FLORIO, 1999, 11’30”).

performance, bem como pelo seu vestuário¹³, Nadja teve que enfrentar (e resistir) as pressões da indústria da música, cujo objetivo era domesticar a sua expressão. Mary Lou Falcone, a agente de Nadja, comenta que “pessoas da indústria da música vieram me perguntar: você poderia fazer algo sobre os movimentos [da Nadja], suas expressões faciais e a movimentação do seu corpo na *performance*?” (FALCONE. In: FLORIO, 1999, 25’30”). A agente diz que pensou e chegou à conclusão que aquilo fazia parte da essência de Nadja, e ninguém pode mexer com a essência do artista. A pianista Leslei Stifelman, comenta que “o empreendimento da música clássica tem sido controlado por certos tipos de homens. E levará um bom tempo até que mulheres fortes possam assumir esses papéis sem serem tratadas como radicais.” (STIFELMAN. In: FLORIO, 1999, 12’27”).

104

O comentário do crítico de música Martin Bernheimer vai direto ao ponto, quando localiza a ameaça que Nadja representa à ordem estabelecida: “Ela está lutando contra o compositor, ao invés de interpretá-lo. Às vezes dá a impressão que sua enorme personalidade domina o veículo que ela está trabalhando.” (BERNHEIMER. In: FLORIO, 1999, 25’20”). O caráter irrestrito da expressão musical de Nadja é a expressão da sua autonomia. A falta de “freios” culturais, tais como a demonstração do controle sobre o corpo na *performance*, aliado ao envolvimento emocional mantido a uma distancia segura, faz com que Nadja seja percebida como uma antagonista do compositor. A sua “enorme personalidade” exacerba os limites do papel do intérprete. A sua transgressão consiste de colapsar as barreiras entre o texto e o som em uma *performance* corporificada - não há como separar Nadja da música; elas tornam-se a mesma coisa. Com isso, ela põe em xeque a hierarquia entre compositor e *performer*. Na cultura da música de concerto, a virtuosidade é ao mesmo tempo objeto do desejo e ameaça. O poder que ela encerra reside em um corpo sem amarras, por isso a advertência para que ela sempre esteja “à *serviço* da obra/compositor”. O virtuosismo e o engajamento emocional expressos na corporeidade do *performer* ameaçam deslocar a autoridade da mente que controla o corpo -

¹³ A sua preferência por calças compridas foi duramente criticada. A discriminação também se aplica quando *performers* violam o código tradicional do vestuário. As meias vermelhas de Jean-Yves Thibaudet transformaram-se em um charme próprio do pianista - a sua *trademark*; já o minivestido que Yuja Wang usou no concerto no Hollywood Bowl, em agosto de 2011, causou uma comoção na mídia, atingindo proporções de um escândalo nacional. *Good boy; bad girl!* E para quem não acha justa a comparação entre um par de meias e um minivestido, considere-se então a *performance* de Friedrich Gulda, em Viena, completamente nu. O minivestido custou muito caro à Yuja pela repercussão negativa que causou na mídia. A nudez de Gulda foi recebida como um ato de rebeldia de um intérprete iconoclasta, acostumado a cruzar a fronteira entre o *jazz* e a música de concerto. Imagine o que aconteceria se Gabriela Montero aparecesse nua em um concerto?

texto/Homem/compositor - para o corpo na *performance* -
som/Mulher/*performer*.

Performed practice versus performative practice

A afirmação de Leppert, “quando vemos imagens vitorianas nós ainda estamos olhando para nós mesmos” (LEPPERT, 1993, p. 230), é chocante, considerando-se que ainda soa tão verdadeira em pleno século XXI. É preocupante refletir sobre o impacto que atitudes tão negativas sobre o corpo do *performer* tiveram, e ainda têm, na vida de um músico “erudito”. O espartilho vitoriano pode causar bem mais que a dor física - pode sufocar a imaginação e a criatividade, e incapacitar a autonomia artística. A análise da *performance* musical pelo viés do gênero fornece uma reflexão que pode estimular o questionamento e, quiçá, a emergência de novas atitudes que desafiem o paradigma estabelecido no século XIX.

A voz do *performer* é uma metáfora contemporânea que sinaliza a mudança paradigmática da área em sua reorientação como prática criativa e eminentemente corporificada. No artigo *His Master's Voice* (DOMENICI, 2012) chamei a atenção para o aspecto relacional e corporificado da voz e expus que, no cotidiano da prática, a tradição oral possui uma relevância em igual medida ao texto na formação de *performers*. Contudo, o discurso normativo ainda resiste em reconhecer a oralidade como tal. Por outro lado, é justamente através da tradição oral que as crenças e valores associados à *performance* musical são transmitidos de geração em geração. Essa relação aparentemente paradoxal entre a concepção filosófica e a ‘*práxis* da prática’ encontra seu ponto de convergência na submissão do *performer* a uma estrutura anacrônica de poder. Tanto a tradição oral quanto o ideal de fidelidade ao texto demandam do *performer* a obediência e a conformidade ao *status quo*.

A tão falada autonomia artística e intelectual do *performer* continuará sendo apenas uma promessa até que atitudes novas e desestabilizadoras surjam, com o intuito de redefinir as relações que o *performer* estabelece com o compositor, o texto, a tradição, os estudos analíticos e musicológicos, com o seu corpo e com o público. Em *His Master's Voice* (DOMENICI, 2012), ao propor uma ética dialógica para a *performance* musical fundamentada na filosofia de Mikhail Bakhtin, pretendi reclamar para o *performer* a responsabilidade sobre o delineamento dessas relações. Em momento algum minha proposta pode ser confundida com o desrespeito ao texto ou à tradição oral, ambos essenciais ao *performer*. O ponto crucial da ética dialógica que propus reside no confronto que o *performer* estabelece entre um texto particular e suas outras versões/edições, as diferentes *performances* do(s) texto(s), os

contextos históricos da composição e das *performances*, os estudos analíticos e musicológicos, e a tradição oral a partir da sua corporeidade e do lugar situado que ele/ela ocupa. A criatividade está na tensão dialógica, nas perguntas que surgem do confronto com várias fontes. Em suma, a ética dialógica funda-se sobre a *responsabilidade*¹⁴ do *performer* e diz respeito à *sua* maneira de elaborar respostas para as questões que o/a mobilizam, ao *seu* processo de construção de sentido em oposição à mera reprodução de significados passados.

Entretanto, tal proposta ainda esbarra na condição de *performed practice*, no sentido de que o papel do *performer* ainda reverbera os ecos prolongados de uma estrutura autoritária fundada sobre o dualismo cartesiano e as divisões de gênero. A impressão que temos é que a sua identidade social já é dada, implicando em comportamentos e modos de pensar, sentir e expressar-se pré-estabelecidos. Em sua teoria sobre a constituição dos gêneros, Judith Butler propõe que a identidade constitui-se através “da repetição estilizada de atos”, criando uma ilusão permanente do gênero na qual acreditamos e sobre a qual agimos (BUTLER, 1988, p. 519-520). Para Butler,

106

Se o fundamento da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos ao longo do tempo, e não uma identidade aparentemente acabada, então as possibilidades de transformação de gênero encontram-se na relação arbitrária entre tais atos, na possibilidade de um tipo diferente de repetição, na ruptura ou na repetição subversiva daquele estilo (BUTLER, 1988, p. 520).

A prática colaborativa entre compositores e *performers* na música contemporânea representa uma ruptura com o paradigma hierárquico. Na colaboração dialógica, a negociação eminentemente horizontal entre a escrita e a oralidade desafia as fronteiras que outrora cumpriram o papel de submeter a *performance* ao texto. A negociação se dá em um território compartilhado, marcado pela influência recíproca entre composição e *performance* (Cf. DOMENICI, 2010a, 2010b, 2011a, 2011b, 2012). O estudo da prática colaborativa pode apontar caminhos para uma redefinição da *performance* e do papel do *performer* a partir do conceito de uma *performative practice*. Tal esforço não pode ser feito unilateralmente, posto que a *performance* musical é uma arte relacional definida a partir das

¹⁴ O termo responsabilidade aplica-se ao compromisso ético de responder pelos seus atos (responsabilidade) e de responder ao outro (responsabilidade). Para uma discussão mais aprofundada, ver o artigo supracitado (DOMENICI, 2012).

relações que o *performer* estabelece com o texto, a tradição, o compositor e o público.

Se o velho paradigma da *performance* musical foi construído a partir das noções de submissão, fidelidade e obediência à autoridade, em uma época em que esses valores foram fortemente associados ao gênero feminino, cabe a nós a tarefa de transcender a própria noção de gênero, ao abraçar a ideia de papéis fluidos que são *delineados* a partir das próprias relações em oposição a papéis que são *dados* e *desempenhados* nessas relações¹⁵. Tal proposta vai de encontro à noção de uma autoridade centralizada, colocando-se em um *território de poder negociado e compartilhado* entre indivíduos responsáveis. Trata-se de um verdadeiro empreendimento coletivo para repensar e redesenhar os papéis desses agentes, suas relações e, principalmente os valores e crenças que são agregados a esses. Essa proposta implica, em última análise, em repensar o significado da música ocidental de concerto na sociedade contemporânea.

REFERENCIAS

ABBATE, Carolyn. *In search of opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Traduzido por Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

CAINES, Jennifer R. Clara Schumann, The (wo)man and her music: an examination of nineteenth-century female virtuosity. Tese (Master of Arts, Music Criticism) – McMaster University, 2001. Disponível em: < <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/6520/>>. Acesso em: abr. 2013.

COOK, Nicholas. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*. *Music Theory Online*, v. 11, n. 1, p. 1-10, 2005.

¹⁵ Na minha experiência de colaboração com compositores por mais de vinte anos, percebo que a vinculação do gênero masculino ao papel do compositor é igualmente opressora. A identidade assim construída usurpa o direito à dúvida e reprime o processo aberto e incerto da experimentação de ideias *junto com o performer*, como se o compositor ao não saber absolutamente *tudo* o que quer na música se tornasse menos homem, um compositor emasculado. A noção que temos da autoridade do compositor está geralmente vinculada ao controle sobre a ideia, a notação, e a *performance*. Resta saber quão dispostos os compositores estariam em abdicar desse papel em favor de uma noção de responsabilidade compartilhada com o performer.

De NORA, Tia. *Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810*. *Poetics*, v. 30, p. 19-33, 2002.

DOMENICI, Catarina. Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI. In: IX CCHLA CONHECIMENTO EM DEBATE. *Anais...* João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2010a. Palestra. DVD, 60 minutos.

_____. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais...* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1142-1147.

_____. O pianista expandido: complexidade técnica e estilística na obra "Confini" de Paolo Cavallone. In: XXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais...* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a, p. 1197-1203.

_____. Beyond notation: the oral memory of *Confini*. In: PERFORMA'11., 2011, Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

_____. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012.

108

FLORIO, Paola di. *Speaking in strings*. Documentário. 1999. 73 minutos.

GLAZENER, Nancy: Dialogic subversion: Bakhtin, the novel and Gertrude Stein. In: HISCHKOP, Ken; SHEPHERD, David (Orgs.). *Bakhtin and cultural theory*. 2. ed. revisada e expandida. Manchester: Manchester University Press, 2001, p. 155-176.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. *The quest for voice: music, politics, and the limits of philosophy*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Traduzido por Artur Morão. Covilhã: LusoSofia Press, 2011. Disponível em: <www.lusosofia.net>. Acesso em: abr. 2013.

KRAMER, Lawrence. *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press, 2010. Kindle edition.

LEPPERT, Richard. *The sight of sound: music, representation, and the history of the body*. Berkeley: University of California Press, 1993.

McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann: the artist and the woman*. Edição revisada. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

RUCK, Nora. Some historical dimensions of the “dialogical body”: from Bakhtin’s dialogical grotesque body to the monological body of modernity. *Psychology & Society*, v. 2 n. 1, p. 8-17, 2009.

SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. Edição de Heribert Esser e tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SHEPHERD, John. Music and male hegemony. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Ed.). *Music and society*: the politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

TARUSKIN, Richard. *Text and act*: essays on music and performance. New York: Oxford University Press, 1995.

WILSON, Elizabeth. *Jacqueline du Pré*: her life, her music, her legend. New York: Arcade Publishing, 1999.