

A relevância da performance em análise e interpretação de canções populares

Performance relevance in analysis and interpretation of popular songs

Caroline Soares de Abreu*

Resumo: A canção popular tem sido de objeto de estudos acadêmicos em diversas áreas do conhecimento. Neste artigo, procurei problematizar o estudo e análise da canção popular a partir do ponto de vista de sua performance. A discussão aqui apresentada certamente poderia ser aplicada e/ou estendida a outras formas de manifestação artística, mas optei por este recorte devido à minha atuação como profissional e pesquisadora. Os Estudos da performance como uma área de conhecimento independente é relativamente recente. O antropólogo Richard Schechner, fundador e professor do Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque iniciou suas publicações sobre o tema no início da década de 70. Uma vez que várias ações que desempenhamos na vida são consideradas performances, desde situações da vida cotidiana, como atuações artísticas ou esportivas, estudar performances é observar o que está sendo atuado pelos sujeitos nas situações analisadas. Essas interpretações são construídas tanto do ponto de vista sociocultural das pessoas que estão atuando como o das que estão propondo a análise. Isso implica que não apenas as ações, mas também suas análises, são sempre situadas, relativas a um contexto específico. A esse processo de representação permanente damos o nome de performatividade. A consciência da construção e do caráter da performatividade é crucial em uma arte cuja realização final se dá através da atuação/performance. Desse modo, ao lidarmos com a construção da performance na canção, tanto do ponto de vista analítico como de sua criação, torna-se fundamental estudar a canção e as personagens que ela apresenta também através da representação de seus intérpretes. Trata-se, sobretudo, de estabelecer um olhar que entenda os sentidos da música como dialogicamente construídos por compositores (através das obras) e intérpretes (através das performances). Nesta discussão, através de uma revisão bibliográfica sobre o tema, chamo a atenção para o quanto o trabalho do intérprete na elaboração e realização de suas performances importa para as possíveis interpretações dos significados das canções.

Palavras-chave: Música enquanto performance. Canção popular. Análise.

Abstract: Popular songs have been the object of academic studies in several areas of knowledge. In this paper, I have intended to problematize both the study and analysis of popular songs from the point of view of their performances. Such discussion could certainly be applied and/or extended to other forms of artistic expression; I have chosen this perspective because of my professional and research experience. Performance Studies are relatively new as an area of independent knowledge. Anthropologist Richard Schechner, founder and professor of the Department of Performance Studies at New York University, has started publishing on this subject in the early 1970s. Since several actions we carry out in life are described as performances, from everyday situations to arts and sports, to study them means to observe what someone is acting in a given situation. Such interpretations come both from the sociocultural point of view of people acting and of researchers proposing to analyze it. Therefore, not only the acting itself but also its analysis are always situated, placed regarding a specific context. This process of permanent representation is called performativity. The awareness of performativity's construction and character

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: caroline@ufrgs.br

is critical for an art which is ultimately accomplished through action/performance. Thus, when dealing with the construction of performance in songs, both from the analytical and creative point of view, it is crucial to study the song and the characters that they represent by also considering its interpreters' actings. Above all, it is necessary to establish a way of approaching songs meanings as dialogically constructed by composers (and their works) and interpreters (and their performances). Through a bibliographical review on the literature, I therefore call attention to how much the interpreter's work in creating and carrying out his or her performance matters for the possible interpretations of songs' meanings.

Keywords: Music as performance. Popular songs. Analysis.

Estudos da performance

Os “Estudos da performance” como um campo específico de conhecimento começou a ser delineado a partir da década de 60 do século passado.¹ Um de seus principais expoentes é o antropólogo Richard Schechner, fundador e professor do Departamento de Estudos da performance na Universidade de Nova Iorque. Sua primeira publicação em que reivindica o estudo da performance como um conceito inclusivo (no sentido de que possibilita uma abordagem de amplo espectro – “*Broad Spectrum Approach*” – segundo ele propõe) foi publicada em 1965. Schechner defende que o estudo da performance, devido à multiplicidade de atividades que envolve e às suas variadas possibilidades investigativas, compreende diversas áreas do conhecimento, sendo, desse modo, um estudo de caráter essencialmente interdisciplinar.

Schechner defende que quaisquer ações que desempenhamos são consideradas performances, desde situações da vida cotidiana até atuações artísticas ou esportivas. Para ele, estudar performances é observar qual ação está sendo desempenhada pelos sujeitos que participam nas situações analisadas. Essa definição ampla de performance enquanto ação está ancorada no estudo de Erving Goffman sobre as nossas representações mais ordinárias: as da vida cotidiana. Em seu livro intitulado *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman aponta que, tanto consciente quanto inconscientemente, as pessoas que estão participando de uma determinada situação social estão constantemente representando papéis para, de alguma forma, impressionar os demais participantes envolvidos na interação e, assim, ajudar na definição dessa situação. Chegamos aqui num importante ponto para a perspectiva analítica pretendida nesta discussão. Toda performance, seja na vida cotidiana, institucionalizada ou artística, é definida situacionalmente pelos papéis desempenhados pelos indivíduos que estão engajados naquela atividade. Desse modo, as interpretações e análises das ações em qualquer situação serão sempre dependentes do contexto social em que estão inseridas. Ao propor uma comparação das atuações da vida cotidiana com as representações teatrais, Goffman (1985, p. 71) pondera:

¹ Em função da maioria das obras mencionadas estarem em inglês, em relação àquelas que não possuem versão para o português, optei por citar o texto original e colocar a tradução livre em nota. As traduções, bem como a versão do resumo para o inglês, foram feitas por Larissa Schmitz Hainzenreder e revisadas por mim.

Tomemos, por exemplo, o interessante fenômeno da representação teatral. É preciso profunda habilidade, longo treinamento e capacidade psicológica para que alguém se torne um bom ator. Mas este fato não nos deve impedir de ver outro, a saber, que quase qualquer indivíduo pode aprender rapidamente um texto bastante bem para dar a um público condescendente certo sentido de realidade ao que está sendo executado diante dele. E parece que isto acontece porque o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas. Os textos, mesmo em mãos de atores iniciantes, podem ganhar vida porque a própria vida é uma encenação dramática. O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é.

Essa concepção é fundamental para uma análise que se propõe a observar o que está sendo produzido socialmente em uma situação específica, seja qual for o objeto da pesquisa. Porque para uma abordagem que parte dessa premissa, assume-se que nós, enquanto indivíduos, somos socializados desempenhando os mais diversos papéis, e essa aprendizagem está profundamente embasada na cultura à qual pertencemos. Num trecho logo adiante, ainda sobre a competência de representar papéis a que somos submetidos enquanto socializados, Goffman (1985, p. 73) afirma:

O que parece ser exigido do indivíduo é que aprenda um número suficiente de formas de expressão para ser capaz de “preencher” e dirigir mais ou menos qualquer papel que provavelmente lhe seja dado. As encenações legítimas do cotidiano não são “representadas” ou “assumidas” no sentido de que o ator sabe de antemão exatamente o que vai fazer e o faz exclusivamente em razão do efeito que provavelmente venham a ter. As expressões que se julga que ele emite serão especialmente “inacessíveis” para ele. Mas, tal como no caso de atores menos legítimos, a incapacidade do indivíduo comum de formular de antemão os movimentos dos olhos e do corpo não significa que não se expressará por meio desses recursos de um modo dramatizado e preestabelecido no seu repertório de ações. Em resumo, todos nós representamos melhor do que sabemos como fazê-lo.

Em suma, o que ele defende é que, ao sermos socializados através da representação reiterada dos mais diversos papéis sociais, todos somos atores, no sentido de que são as nossas ações que definem o contexto da situação. Ainda que o objetivo do investigador de um dado tipo de performance não seja olhar para interações da vida cotidiana, essa concepção da performance nas mais ordinárias ações é de extrema valia para as considerações que serão feitas nos demais contextos. Isso se dá porque, ainda que muito do que esteja sendo desempenhado não seja calculado ou premeditado, há muito a ser dito acerca do que está sendo construído em uma performance com base em comportamentos sociais de uma determinada cultura.

Afinado com essa postulação de Goffman, Schechner salienta que “todo comportamento é um comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2013, p. 35), ao defender o uso dessa percepção das ações aprendidas e reiteradas social e culturalmente nos

Estudos da performance. Assim, ainda que não ocorram de forma consciente, nossos comportamentos são constituídos de pequenas partes de comportamentos previamente aprendidos e vivenciados. Essas vivências e representações são construídas situadamente, aprendidas através das experiências dentro do ponto de vista socio-cultural das pessoas que estão atuando. Isso vale para qualquer um dos contextos onde há performance, seja na vida cotidiana ou, como no caso de meu interesse particular, em situações artísticas. (Mais adiante, faço uma revisão de como essas práticas reiteradas operam para a criação de uma imagem da persona artística do intérprete/cantor).

Em termos de abordagem analítica, Schechner defende que se pense antes em observar ações “enquanto” performance, ao contrário de propor o que “é” uma performance. A razão dessa diferenciação seria entender a performance como processo dinâmico de construção de significados, que está constantemente sendo (re)definido, ao invés de algo que “é”, uma vez que o verbo “ser” sugere uma característica permanente. Em entrevista para a revista *Educação e Realidade* (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p. 29), Schechner argumenta que o pensamento que une os pesquisadores da performance é a consciência de que ela “é um processo, que o teatro é social; que o performer é independente – ou pode se tornar independente; que todas as pessoas estão a todo momento atuando.”

Ao processo de representação permanente que constrói a realidade social de uma dada situação atribuiu-se o nome de performatividade. O conceito surgiu, originalmente, na área da Linguística, através de estudos de J. L. Austin (1975). Austin defendia a percepção do uso da linguagem como uma forma de ação. Assim, por exemplo, quando uma pessoa, através do uso da linguagem, realiza uma aposta, um xingamento ou uma promessa, segundo Austin, ela não está apenas proferindo palavras, mas, simultaneamente, realizando ações.

Outro linguista que teve um papel importante no que diz respeito à noção da linguagem enquanto ação foi John Searle (1969), que desenvolveu a teoria dos atos da fala, i. e., analisa as ações realizadas através da fala. Para Searle (1969), os atos da fala representam as unidades básicas da comunicação. Assim como Goffman, ambos linguistas tinham como objeto de análise a interação na vida (ou conversa) cotidiana. Os Estudos da performance, entretanto, basearam-se na essência da ideia de performatividade para reivindicar o estudo das ações que são construídas nas mais diversas situações.

Essas tradições de pesquisa surgiram como contraponto aos estudos entendidos como estruturalistas. Estes tinham por objetivo buscar “estruturas universais”, tanto na linguagem quanto culturais e psicológicas e, desse modo, baseavam-se geralmente em divisões binárias para estudar as oposições dialéticas de um determinado sistema. Em oposição a isso, Schechner (2013, p. 142) aponta que os estudos pós-estruturalistas rejeitaram todas as noções que envolviam a identificação de uma categoria universal ou originária. Mais do que isso:

This in turn fed a wide range of theories and ‘studies’ – gender, cultural, postcolonial, race, queer and performance. What unites this diverse and sometimes self-contradictory collation is both an identification with the subaltern – the marginalized – the discriminated against – and a desire to sabotage, if not directly overthrow, the existing order of things. The core operation of poststructuralism is “decentering”, an attack on every kind of hegemony, authority, and fixed system – philosophical, sexual, political, artistic, economic, [...] (Schechner, 2013, p. 142).²

Uma primeira inferência que pode ser feita dessa abordagem é que esses estudos defendem que a realidade social é construída através das performances dos indivíduos, e isso implica que as identidades que eles assumem são construídas e negociadas ao longo dessas situações. Stuart Hall defende que essas teorias – as quais são representativas de uma corrente que ele chama de Modernidade Tardia – contribuíram para a descentralização do sujeito unificado do iluminismo, ao mesmo tempo em que evidenciaram que as identidades assumidas pelos indivíduos são múltiplas, e, reforçando o que já foi apontado, contingentes à situação em que ocorrem. Conforme ele (HALL, 2000, p. 108) sugere:

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.

Quanto à outra mudança paradigmática introduzida por esses estudos pós-estruturalistas, i.e., a perspectiva do olhar para os indivíduos que tradicionalmente estão à margem, o intuito é questionar o *status quo* de diversas estruturas binárias que tradicionalmente foram atribuídas à identificação dos sujeitos, propondo, assim, a desconstrução da universalidade dessas estruturas. Estudar como os diversos marcadores identitários – à margem ou não – são negociados e definidos através dos mais diversos contextos implica olhar como eles se estabelecem em termos de relações de poder.

Partindo desse viés analítico, considera-se o caráter situado do poder como produzido localmente pelos participantes da interação. Para que se possa articular essa dinamicidade das relações de poder, é imprescindível que essas relações não sejam

² Isso [o pós-estruturalismo] influenciou, por sua vez, uma vasta gama de teorias e “estudos” – de gênero, culturais, pós-coloniais, raciais, *queer* e da performance. O que une esse grupo diverso e por vezes auto-contraditório é tanto a identificação com o subalterno – os marginalizados – os discriminados – quanto o desejo de sabotar, se não derrubar de forma direta, a ordem existente das coisas. A principal operação do pós-estruturalismo é o “descentramento”; um ataque a todo o tipo de hegemonia, autoridade e sistema fixo – filosófico, sexual, político, artístico, econômico, [...].

mais naturalizadas em oposições binárias, ou identidades fixas. A tarefa desses novos estudos, em tempos de globalização, seria trabalhar com os novos mecanismos de articulação dessas diferenças. Epistemologicamente, essa visão desconstrutiva influencia no modo como entendemos a música, e determinados papéis antes deixados à margem – como o do intérprete – passam a ter um lugar central na interpretação dos significados de uma canção. Observemos agora a aplicação desses pressupostos nos estudos sobre Música.

A Música enquanto performance

Antes de apresentar especificamente as abordagens analíticas que estudam a performance em música, julgo necessárias algumas considerações sobre o espaço reservado ao estudo da canção popular. Conforme já foi exposto, a canção popular tem sido objeto de estudos em diversas áreas do conhecimento. Em levantamento sobre o estudo da canção popular no Brasil, Naves et al. (2001) ponderam que a canção é utilizada em estudos que visam a aprofundar o conhecimento acerca da nossa formação cultural, e, ainda, sugerem a necessária habilidade do pesquisador em amparar suas análises sobre o tema em diálogo com diferentes áreas do conhecimento.

O que eu chamo a atenção é que, para entender a canção da forma mais abrangente possível como forma de expressão cultural, faz-se necessária uma problematização mais detalhada acerca dos agentes que participam para a divulgação/realização dessas canções. Tradicionalmente, pelo menos nas áreas da Musicologia e dos Estudos Literários, as análises da canção tendem a observá-la do ponto de vista de sua criação, e, assim, atribuem responsabilidade apenas ao papel do autor/compositor nas inferências a serem feitas a respeito dessas peças.

Nicholas Cook, um musicólogo que questiona esse tipo de abordagem mais secular – e o qual terá relevância central para o entendimento de Música enquanto performance –, ao argumentar que os Estudos da performance estão muito mais próximos aos estudos de teatro do que às duas áreas citadas anteriormente, coloca a sua crítica da seguinte forma:

[...] theatre studies is not an old discipline but came into being through the rejection, as an unproductive way to think about theatre, of the idea that meanings are inherent in texts, placed into them by the author and (all being well) recovered by the reader or spectator. By contrast, theatre studies is defined by its focus on the meaning that is generated in the act of performance — meaning that may in some sense or to some degree be prefigured in a dramatic text (you can't make anything mean anything), but at most as a potential to be given specific realization in performance. Seen this way, musicology is like literary studies: an old, one might say unreconstructed discipline. For musicologists, as for the philologists on whom nineteenth-century musicologists modeled their emerging discipline,

meaning was again inherent in the text, and the basic musicological task was seen as one of editing, of recovering and interpreting the texts of the past in order to understand the intentions of their creators. Musicology, in short, is built on the premise that music is a branch of literature: like poetry, music can be rendered in performance, but that isn't essential for critical engagement with the meanings embodied in the notated text (COOK, 2013a, p. 70).³

Muitas inferências podem ser feitas a partir desse pequeno excerto. A primeira delas é a associação que Cook faz entre os estudos literários e musicológicos. Ele critica esta última área pelo fato de ter se apropriado de modelos interpretativos da primeira, os quais pressupõem que “o significado das obras” é inerente ao texto. Apesar de entender a correlação proposta por Cook (2013a), acredito ser crucial ressaltar – e penso que este é o ponto dele, ainda que não esteja explícito nesse trecho – que existe uma diferença fundamental entre essas duas áreas: enquanto na literatura há obras que se prestam à leitura particular, em que se estabelece uma relação direta entre o conteúdo escrito pelo autor e o seu leitor (como em romances e contos, em contraposição a textos dramáticos e à poesia recitada, que se realizam através da performance), a música é, a priori, uma arte performática, ou seja, partindo-se dessa premissa, a música só existiria de forma concreta enquanto é executada.

Em debate a esse respeito com o orientador de minha pesquisa de doutorado (em andamento), Professor Doutor Luís Augusto Fischer, este apontou, ainda, uma especificidade desta tradição de pesquisa que insere a canção dentro de um ponto de vista filológico aqui no Brasil. Fischer entende e tem estudado a canção popular brasileira dentro de um ponto de vista formativo (alinhado a tradições de pesquisa propostas para a Literatura por Antonio Candido e Roberto Schwarz). Segundo ele mesmo define: “A canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto,

³ [...] os estudos do teatro não se referem a uma disciplina antiga, mas uma disciplina que nasceu através da rejeição – como uma forma improdutiva de pensar o teatro – da ideia de que os significados são inerentes aos textos, sendo dispostos pelo autor e (bem) recuperados pelo leitor ou espectador. Ao contrário, os estudos de teatro se definem pelo foco no significado que é gerado no ato da performance – significado este que pode estar, de certo modo ou em certo grau, prefigurado em um texto dramático (não se pode fazer coisa alguma significar coisa nenhuma), mas, no máximo, como um potencial cuja realização específica será dada durante a performance. Por esse ângulo, a musicologia é como os estudos literários: uma disciplina antiga; pode-se dizer não reconstruída. Para os musicólogos, bem como para os filólogos sobre os quais os musicólogos do século dezanove modelaram sua disciplina emergente, o significado era, mais uma vez, inerente ao texto, e a tarefa musicológica básica era vista como uma tarefa de edição, recuperação e interpretação dos textos do passado com a finalidade de compreender as intenções dos seus compositores. A musicologia é, em suma, construída sobre a premissa de que a música é um ramo da literatura: assim como a poesia, a música pode ser manifestada em uma performance, mas isso não é essencial para envolver-se de maneira crucial com os significados contidos no texto musical.

realimenta sua própria existência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas” (FISCHER, 2016, p. 25).

Além disso, Fischer defende que no Brasil, historicamente, nossa íntima socialização com o gênero da canção popular nos possibilita um conhecimento prévio das peças, e, assim, o contato com a letra e as reiteradas audições destas envolvem, ainda, uma memória ativa, que se manifesta tanto cognitiva quanto emocionalmente. Nesse sentido, ele defende também a relevância dos estudos da canção inseridos nessa vertente filológica. Ainda assim, Cook afirma a esse respeito – e apresento o argumento dele quanto a isso em maiores detalhes logo adiante – que mesmo essa memória envolve uma ação que passou por uma experiência de audição de uma performance específica (COOK, 2006, p. 8), que pode ter sido vivenciada tanto ao vivo como por meio de uma gravação, na mídia em que estiver disponível.

Eu particularmente não entendo o posicionamento de Nicholas Cook como crítica aos diversos modos como áreas diferentes do conhecimento lidam com a canção popular (ainda que ele cite nominalmente a Literatura). A meu ver, quando ele alinha seus argumentos aos dos Estudos da performance, ele faz uma crítica em oposição a uma corrente de pesquisa específica da Musicologia, especialmente porque o objeto de estudos dele é o que ele chama de *Western Art Music*, que no Brasil costuma-se chamar de “Música Erudita” (ainda que eu particularmente considere as duas expressões carregadas de uma ideologia classista), e ele está se contrapondo em especial a um entendimento que por muitas vezes guiou análises nesta área da Música, que é um estudo da “música absoluta”, como um fim em si mesmo, desvinculada de qualquer ligação com o contexto, sobretudo no que diz respeito à execução. Nesse sentido, ao propor o estudo da Música enquanto performance, ele se ampara na premissa de que esta é uma arte que só se realiza através da ação.

Desse modo, para Cook, os estudos sobre música desassociados da performance lidam apenas com uma abstração da música, seja através da partitura, ou no caso específico das canções populares, em muitos casos, da escrita da letra, seus acordes, ou ainda, conforme Fischer aponta, a memória a elas associada. Sobre essa sua defesa epistemológica, em livro organizado por Nicholas Cook em conjunto com Richard Pettengill, o qual consiste numa série de artigos de diferentes autores que estudam a Música enquanto performance, seus organizadores (COOK; PETTENGILL, 2013, p. 1), já na introdução, ponderam o seguinte:

[...] what is music if not performance, real-time collective practice that brings people together as players and listeners, choreographs social relationships, and expresses or constructs individual or group identities? There are answers to this question, of course: music can also take the form of recordings, and in the case of some traditions, scores. But recordings

and scores are meaningful insofar as they represent actual or possible (or sometimes impossible) performances, and insofar as they are given meaning through being heard, read, and acted upon— and these are themselves performative acts. Take away the act, take away the performance, and you take away the music.⁴

Aqui, os autores não apenas defendem que se inclua o estudo da performance nos estudos dos significados sociais da música, mas reivindicam a ela um papel central ao defenderem que, sem ela, a música não existe. Para isso não basta apenas incluir em suas análises o estudo da performance, mas, ao mesmo tempo, mantê-la em posição secundária em relação à obra. Uma das críticas que Cook faz a alguns estudos que lidam com a performance em música é o fato de atribuírem a esta uma função marginal (COOK, 2013b), como se elas fossem um resultado obtido a partir de uma interpretação da intenção primordial que o compositor deu à música (ou à canção). Cook acredita que isso se deve, em grande medida, em função do entendimento de música enquanto “obra” e não enquanto ação (performance). Ele defende que “em vez de atribuir à obra ou à performance uma prioridade de uma sobre a outra, o melhor caminho é vê-las como tendo uma relação de diálogo uma com a outra” (COOK, 2013a, p. 245). Cook propõe, então, que epistemologicamente se pense na peça analisada como um script (roteiro) que se realiza através da performance. É interessante notar aqui que, nesse trecho recém citado, Cook coloca em nota que, apesar de não estar especificamente invocando a teoria de Mikhail Bakhtin, essa pressuposição está ligada aos estudos deste último sobre os enunciados no uso da linguagem. Alinhada a esse pensamento, Catarina Domenici também cita estudos anteriores do mesmo autor⁵ para que pensemos a relação entre compositor e intérprete de forma dialógica. Segundo ela (DOMENICI, 2010, p. 1143):

Essas duas forças, cada um com o seu próprio sistema de valores, estão em estado de constante tensão dinâmica, no qual uma não pode ser compreendida sem a outra. O lugar situado que cada um desses sujeitos ativos ocupa na relação, dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa. Unidas no propósito comum da criação artística, essas duas vozes estabelecem um diálogo, compartilhando o seu “excesso de visão” e superando a mútua deficiência de percepção.

⁴ [...] O que é a música, senão performance, uma prática coletiva em tempo real que aproxima as pessoas enquanto instrumentistas e ouvintes, que coreografa relações sociais e que expressa ou constrói identidades individuais ou de grupo? É claro, há respostas para essa pergunta: a música também pode assumir a forma de uma gravação e, no caso de certas tradições, a de uma partitura. Contudo, gravações e partituras têm significado até o ponto em que representam performances reais ou possíveis (ou, algumas vezes, impossíveis) e na medida em que são significadas através da escuta, da leitura e da prática – as quais são elas próprias atos performativos. Acabe com o ato, acabe com a performance, e assim você acaba com a música.

⁵ Para maiores referências, Bakhtin desenvolve suas premissas sobre esses conceitos em (BAKHTIN, 2010).

Com o entendimento da música enquanto uma arte que só se realiza quando é representada, o estudo da performance assume uma relevância fundamental ao trabalharmos com análise de canções. Mais do que isso, é interessante observar nas análises de canções o quanto o trabalho dos intérpretes na elaboração e realização de suas performances importa na construção de sentidos destas. Sobre isso, cabe apontar uma reivindicação de Cook (2006) a respeito dessa importância primordial do papel do intérprete. Para ele, essa perspectiva está alinhada à noção pós-estruturalista de desconstrução dos papéis hegemônicos (neste caso, o papel do compositor supervalorizado em relação ao dos intérpretes). Conforme ele propõe:

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os performers, obviamente, mas também os ouvintes, pois, nas palavras de Robert MARTIN (1993, p.121, 123), “As performances... ao contrário das partituras, estão no coração do mundo do ouvinte... [enquanto que] as obras musicais, no mundo dos ouvintes, simplesmente não existem” (COOK, 2006, p. 8).

A análise da performance na canção popular

Retomando em parte algumas discussões que já foram apontadas, a música – e a canção – popular, utilizando as palavras recém citadas de Cook, “estão no coração do mundo dos ouvintes”. Assim, a relevância das performances nesse gênero é crucial. Seguindo essa linha teórica que requer um local de centralidade da performance nos estudos sobre música, Philip Auslander (2006a) propõe questões pertinentes ao estudo da música popular, mas ele propõe mudanças paradigmáticas importantes, que exponho a seguir. Apesar de compartilhar alguns dos pressupostos da Música enquanto performance, ele faz um contraponto ao posicionamento de Nicolas Cook:

Although I find much to admire in Cook’s approach, I am not persuaded that his renaming of the work as a script really makes much difference. Cook’s description of the musical script as choreographing a set of social interactions maintains the idea that the musical work provides the design that underlies and thus determines the performance. In describing a musical work as a set of parameters for a social interaction among musicians, rather than an ideal object to be reproduced through performance, Cook

goes against the grain of the musicological tradition. But his positing of the musical work as that which is performed ultimately leads to a privileging of the work, now renamed as a script, which remains consonant with that tradition (AUSLANDER, 2006a, p. 101).⁶

Essa crítica de Auslander diz respeito ao modo como Cook coloca em prática a sua análise da performance, uma vez que, ainda que este proponha uma mudança na terminologia analítica, ao fim e ao cabo ainda estaria colocando a obra como aquela que irá guiar a performance em última instância. Mais especificamente, Auslander (2006a) propõe que, ao estudarmos a performance, esta deveria ser entendida enquanto um fenômeno social que envolve diferentes atores – para isso, ele se baseia na já citada teoria de Goffman – que, ao interagirem entre si, definem o contexto daquela atividade. Desse modo, a obra que está sendo realizada seria apenas mais um artifício utilizado para a representação das personagens, e não teria um status central. No entanto, Auslander (2004, p. 8) deixa claro que pretende que esse modelo se preste a qualquer gênero musical, e, nesse sentido, ainda que eu julgue pertinentes seus pressupostos sobre a definição da situação, acredito que, no afã de defender a sua visão da música enquanto uma interação sociocultural, ele possa ter subestimado a relevância da obra diante de objetos de análise distintos. Faço em seguida um breve arrazoado da sua interpretação para o estudo de análise de performances musicais, para, mais adiante, expor alguns argumentos que problematizam essa visão restritiva.

A questão é: Auslander (2006a) faz um apelo em defesa do estudo da música enquanto um evento sociocultural onde as pessoas manifestam as suas diversas identidades, inclusive a sua persona artística (categoria que explicarei mais detalhadamente em seguida). Ele defende que essa seria a abordagem adequada a um estudo que vise à análise da Música enquanto performance, e que a mesma se presta aos diversos tipos de música. Reproduzo, a seguir, uma síntese desse seu argumento.

Em 2004, Auslander publica um artigo intitulado *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto* onde defende uma nova abordagem epistemológica para o estudo da performance em música popular. Uma das questões iniciais que ele coloca é a respeito da definição do tipo de material que poderá servir para essas análises:

⁶ Apesar de eu encontrar muito que admirar na abordagem de Cook, não estou convencido de que sua proposta de renomear obra para roteiro realmente faça muita diferença. A descrição de Cook do roteiro musical como sendo a coreografia de um conjunto de interações sociais reforça a ideia de que a obra musical fornece a base que subjaz e, portanto, determina a performance. Ao descrever a obra musical como um conjunto de parâmetros para a interação social entre musicistas, ao invés de um objeto ideal para ser reproduzido através da performance, Cook vai na contramão da tradição musicológica. Por outro lado, seu postulado da obra musical como aquilo que se realiza na performance sugere, em última análise, um privilégio da obra, então chamada de roteiro, o que permanece em consonância com a tradição.

A discussion of how to analyze popular music as performance must begin with the question of what will count as a performance in this context. Pavis asserts that only live theatrical performances are appropriate objects of analysis, that the performance analyst should use photographs or recordings of performances only as additional documentation of the original live events. If applied to the realm of popular music, this stipulation would bring performance analysis to a grinding halt, for recordings are the primary form in which the audience consumes popular music. The media economy of popular music thus dictates that sound recordings be considered performances, which is how listeners experience them (AUSLANDER, 2004, p. 5).⁷

Essa citação de Auslander (2004) nos remete ao que já foi debatido sobre o papel crucial das performances nas memórias afetivas dos ouvintes. Aliás, um dos interesses de Auslander é explorar as diversas formas com que a música popular é acessível à audiência (shows ao vivo, gravações sonoras ou vídeos). Vale lembrar que ele faz essas considerações em uma publicação de 2004. Hoje em dia, época em que imperam divulgações através de redes sociais como *YouTube* e *Soundcloud*, por exemplo, esse acesso a performances gravadas é ainda mais facilitado e globalizado.

De fato, a centralidade da crítica de Auslander ao modelo proposto por Cook está na ausência do entendimento da performance enquanto uma situação social na qual interagem atores diferentes: tanto os intérpretes quanto os ouvintes. Para Auslander, no momento em que se dá um enfoque principal à obra, o estudo prioriza abstrações, o que ele define como uma música “desincorporada” (*disembodied*), o que diminui o poder de agência dos indivíduos envolvidos na interação. Baseado na teoria da representação social de Goffman, ele faz algumas considerações sobre a situação da performance como ele entende que deva ser estudada.

In *The Presentation of Self*, Goffman divides interactants into two teams – performers and audience – and indicates that both teams enter an interaction with definitions of the situation; successful interaction involves negotiation between the two sides to arrive at a “working consensus” as to the real terms of the interaction (1959:10, 92). Understood in this way, musical performance is social not only in Cook’s sense, that the musical work may be said to script an interaction among performers that represents a vision of social life, but also in the larger sense, that the musical

⁷ Uma discussão sobre como analisar a música popular enquanto performance deve começar com a pergunta do que vai contar como uma performance neste contexto. Pavis afirma que apenas performances teatrais ao vivo são objetos de análise adequados, que o analista da performance deve usar fotografias ou gravações de performances apenas como documentação adicional dos eventos ao vivo originais. Se aplicada ao campo da música popular, essa estipulação traria à análise da performance um impasse, uma vez que as gravações são a principal forma pelo qual o público consome música popular. A economia midiática da música popular dita, assim, que as gravações de som sejam consideradas performances, que é como os ouvintes as experimentam.

event is produced through interaction between two groups, performers and audience, who must arrive at a mutually satisfactory *modus vivendi* for the duration of the interaction (AUSLANDER, 2006a, p. 106).⁸

Desse modo, uma das principais premissas de Auslander é pautar as análises da performance musical tendo como foco principal a figura do intérprete. Ele se baseia na teoria de Frith (1996), que já havia proposto três camadas identitárias que operam simultaneamente nas performances de músicos populares. Auslander (2004, p. 6) adapta essas três camadas para a sua metodologia analítica conforme a terminologia a seguir:

From this point on, I will refer to the three layers of performance he identifies as the real person (the performer as human being), the performance persona (which corresponds to Frith's star personality or image) and the character (Frith's song personality). All three layers may be active simultaneously in a given musical performance (AUSLANDER, 2004, p. 6).⁹

Em seguida, ele define cada uma delas, conforme sua abordagem. “A pessoa real é a dimensão da performance à qual o público tem o menor acesso direto, uma vez que o público comumente infere como o artista é enquanto pessoa real a partir da persona da sua performance e das personagens que representa” (AUSLANDER, 2004, p. 7, tradução nossa).

A persona da performance é, para Auslander (2004, p. 12), a figura central nesse processo. Primeiro, porque é através dela que o público tem o contato direto e constante com o intérprete. Essa acessibilidade se dá não apenas através de performances diversas, as quais, por sua vez, podem estar divulgadas em mídias diversas, mas é também a figura que a pessoa real assume para se apresentar publicamente. Ele pondera que não necessariamente um intérprete irá assumir uma persona artística que é estática e imutável – e um bom exemplo que ele dá sobre isso são as inúmeras *personae* assumidas por David Bowie ao longo de sua carreira (AUSLANDER, 2004,

⁸ Na *Representação do Eu*, Goffman divide os participantes da interação em duas equipes – os atores e o público – indicando que ambas as equipes entram em uma interação com as definições da situação; a interação bem-sucedida envolve a negociação entre esses dois lados a fim de se chegar a um “consenso operacional” quanto aos termos reais da interação (1959:10, 92) [GOFFMAN, 1985, p. 18-19]. Entendida dessa forma, a performance musical é social não só no sentido apontado por Cook, que defende que a obra musical roteiriza uma interação entre atores que representa uma visão da vida social, mas também no sentido mais amplo de que o evento musical é produzido através da interação entre dois grupos, atores e público, que devem chegar a um *modus vivendi* mutuamente satisfatório durante a interação.

⁹ Deste ponto em diante, passarei a referir às três camadas da performance que ele [Frith] identifica da seguinte maneira: a pessoa real (o performer como ser humano), a persona da performance (a qual corresponde ao que Frith chama de imagem ou personalidade do artista) e a personagem (o que Frith chama de personalidade da canção). Todas as três camadas podem estar simultaneamente ativas em uma performance musical.

2006b). Sobre essa categoria, há diversos fatores que a influenciam, desde exigências do mercado a coerência com o gênero musical que se está representando. Outra característica que reforça a relevância da persona da performance é que é ela que faz a ligação entre a pessoa real e a personagem.

A última categoria – a personagem – não está presente em todas as performances; especialmente se observarmos a taxonomia original proposta por Frith, ela geralmente aparece em canções onde há uma personagem definida. A respeito da relação entre essas três categorias analíticas, a síntese que Auslander (2004) faz a seguir é bastante elucidativa:

The performer combines three signifieds: the real person, the performance persona, and the character. I present these entities in what I take to be their order of development. The process begins with a real person who has some desire to perform as a popular musician; this may include the desire to participate in a certain musical genre or the desire to express certain aesthetic or socio-political ideas through popular music. In order to enter into the musical arena, the person must develop an appropriate performance persona. This persona, which is usually based on existing models and conventions and may reflect the influence of such music industry types as managers or producers, becomes the basis for subsequent performances. The performer may use all of the available means to define this persona, including movement, dance, costume, make-up, and facial expression. In some performances, the persona enacts a third entity, a character portrayed in the text of a song. This character may be the implied narrator of the song or a subject described in the song; it is also possible for the performer to embody more than one of the characters in a particular song. While the performer embodies different characters for each song, the performance persona remains constant (AUSLANDER, 2004, p. 10).¹⁰

¹⁰ O intérprete combina três significados: a pessoa real, a persona da performance, e a personagem. Apresento essas entidades no que eu acredito ser a sua ordem de desenvolvimento. O processo começa com uma pessoa real que tem um certo desejo de realizar performances como músico popular, incluindo o de participar de um determinado gênero musical ou o de expressar certas ideias estéticas ou sociopolíticas através da canção popular. Para entrar na arena musical, a pessoa deve desenvolver uma persona adequada para sua performance. Essa persona, a qual geralmente é baseada em modelos e convenções existentes e pode contar com a influência de certos elementos da indústria da música, como empresários ou produtores, torna-se uma base para performances subsequentes. O intérprete pode usar de todos os meios disponíveis para definir essa persona, incluindo movimento, dança, figurino, maquiagem e expressão facial. Em algumas performances, a persona encena uma terceira entidade, uma personagem retratada na letra de uma canção. Essa personagem pode ser o narrador implícito da canção ou um sujeito descrito nela; o intérprete também pode incorporar mais de uma das personagens de determinada canção. Enquanto ele incorpora personagens diferentes para cada canção, a persona da performance permanece constante.

Em concordância com o que já foi apontado, a persona da performance aparece em posição central, tanto por estabelecer a relação entre a pessoa real e a personagem, como por ser a que é moldada pela indústria midiática e a que apresenta as peças à audiência (note-se que ele menciona apenas os produtos, “música”, “canção” ou “narrativa” e não o compositor, o que eu entendo como um posicionamento epistemológico sustentado pela sua visão de que é a performance e os seus artifícios que estão acessíveis ao público. Nesse sentido, a obra é apenas um desses elementos que o intérprete se utiliza na representação das suas identidades). A audiência, por sua vez, aparece representada com uma seta apontando para os dois lados, como forma de ilustrar a relevância do feedback do público ao intérprete no âmbito da música popular, seja através das reações em performances ao vivo, quanto outras atitudes que possam ser demonstradas, por exemplo, por meio do consumo (ou número de visualizações) das peças, número de gravações, criação de fã-clubes e etc.

Cabe, por fim, atentar para o fato situacional dessas performances. Um evento de performance é imediatamente constrangido por normas compartilhadas por um determinado gênero musical, do que se pode inferir que este tem um valor crucial para a definição da situação. No plano mais geral, há as convenções socioculturais, que serviriam como base para os significados que possam ser interpretados a respeito de uma performance, reforçando a ideia até então defendida de conhecimento situado. Outro aspecto importante mencionado por Auslander são os “meios de expressão”, i. e., os possíveis artifícios dos quais um intérprete lança mão para compor suas performances.

Nesse sentido, vale retomar alguns conceitos centrais apontados por Erving Goffman, os quais Auslander (2006a) também emprega para embasar a sua metodologia de análise. Em primeiro lugar, cabe lembrar a noção de enquadre, introduzida por Gregory Bateson (1972) e estudada minuciosamente por Goffman (1974) em sua obra *Frame Analysis*–(Análise de Enquadres). Para Goffman, as experiências humanas são tacitamente organizadas por convenções compartilhadas pelos participantes de interação, as quais definem a situação que está ocorrendo. Em termos gerais, os enquadres definem o que está acontecendo durante uma performance qualquer. A capacidade dos participantes de se manterem engajados numa dada situação ou alternarem para enquadres diversos é definida como alinhamento. Esses diversos conceitos – empregados em um primeiro momento pela sociolinguística interacional – foram pensados como ferramentas para nos auxiliar a entender o que está acontecendo em uma dada interação. Perceber a música enquanto performance implica em entendê-la dentro de enquadres sociais específicos, os quais envolvem a agência dos participantes envolvidos. Uma vez estabelecida essa condição, importa atentar para o que se pretende observar nas performances analisadas. De fato, esses conceitos são extremamente relevantes como fundamentação para interpretações das canções que privilegiem as ações dos

intérpretes. Entretanto, acredito que seja necessário fazer algumas ressalvas à metodologia proposta por Auslander.

Em primeiro lugar, defendo que para que se pense qual a abordagem analítica mais apropriada, há que se deixar claro qual é o objeto que está sendo estudado. Se o estudo focar apenas na performance, entendo que haja esta prioridade no estudo da interação social e na figura do intérprete. A questão delicada, no meu ponto de vista, é que Auslander critica a metodologia de Cook e propõe a sua como mais abrangente, e, desse modo, deixa claro que pretende englobar estudos sobre diversos gêneros musicais. No entanto, ele admite que essa relevância é relativa nos diversos contextos musicais, conforme argumentação a seguir:

The addition of a third term, *persona*, to the original work/performance dichotomy outlined by Cook, significantly alters the debate over the primacy of those terms in musical performance. It is no longer a question of arguing either that performances should be faithful (and therefore, essentially superfluous) representations of musical works or, alternately, that "performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform" (Small 1998:8). In the schema I am proposing, both the musical work and its execution serve the musician's performance of a *persona*. The concept of musical *persona* therefore does not depend on a definition of musical performance in terms of a normative relationship between a work and its execution. To the contrary, it allows readily for the possibility that work and performance assume different relationships within different discursive domains of music (AUSLANDER, 2006a, p. 102).¹¹

Aqui está o cerne da crítica de Auslander à abordagem de Cook: ele não entende o estudo da performance em música como uma dialogia entre o trabalho do compositor e a atuação do intérprete, mas reivindica que esses dois elementos sejam estudados como meios de expressão para o que realmente está em jogo numa performance: a representação da *persona* artística. Esses meios de expressão são os possíveis artificios dos quais um intérprete lança mão para compor suas performances. Embora ele pressuponha que essa abordagem sirva para as mais variadas situações de performance, é importante lembrar o que ele mesmo aponta: que os textos e as performances adquirem valores diferentes nos mais variados contextos musicais.

¹¹ A adição de uma terceira noção, a *persona*, à dicotomia original obra/performance esboçada por Cook, altera significativamente o debate sobre a primazia desses termos na performance musical. Não se trata mais de argumentar que as performances devem ser representações fiéis (e, assim, essencialmente supérfluas) de obras musicais ou, alternativamente, que "uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar [*perform*]" (Small 1998:8). No esquema que estou propondo, tanto a obra musical como sua execução servem à performance musical de uma *persona*. O conceito de *persona* musical não depende, portanto, de uma definição de performance musical no sentido de uma relação normativa entre uma obra e sua execução. Pelo contrário, nos possibilita prontamente que a obra e a performance assumam diferentes relações dentro de diferentes domínios discursivos da música

Conclusões

A canção popular vem ganhando cada vez mais espaço em estudos acadêmicos, conforme apontado, nas mais diversas áreas do conhecimento. Parece evidente que cada campo irá abordá-la do ponto de vista que privilegie seus interesses, mas há também o entendimento que um estudo interdisciplinar garante uma aproximação mais bem fundamentada a seu respeito. Procurei, ao longo deste artigo, delinear os percursos epistemológicos que levaram a um entendimento da canção como um fenômeno de ação social que se realiza através da performance.

A perspectiva da Música enquanto performance surgiu diretamente associada aos Estudos da performance. E, se esta é uma área relativamente recente, a sua aplicação em música é ainda mais incipiente, pelo menos do ponto de vista destas correntes analíticas aqui apresentadas, que requerem um lugar central à performance nas análises musicais. Uma evidência a esse respeito é que todas as obras citadas sobre o tema foram escritas neste milênio. Em função disso, ainda há poucas publicações em português (apenas um dos artigos citados está traduzido) ou sobre música e/ou canção popular brasileira utilizando essas metodologias analíticas.¹²¹² Nesse sentido, busquei, através da discussão aqui proposta, fomentar este debate, a fim de propor alternativas aos estudos mais tradicionais, que se prestam a diversas abordagens, mas em geral privilegiando a análise da obra musical, e não da performance.

Nesse sentido, a especificidade do corpus analítico – ou, para usar uma noção mais geral, o contexto –, é que irá guiar os conceitos relevantes para cada análise. Meu objetivo, como professora que atua também na formação de intérpretes, é desenvolver com estes estudantes a percepção da importância da problematização dos elementos de uma performance na criação de sentidos de uma canção. É importante desenvolver essa consciência também com aqueles que forem analisar canções. O processo final dessa discussão seria o de conscientizar as pessoas que lidam com as mais variadas formas de performance de que todo conhecimento é situado, portanto, quem atua está sempre defendendo/representando um ponto de vista, o qual também é uma forma de manifestação política (entendida na forma mais ampla possível, seja através do reforço e construção de determinadas identidades, da desconstrução de paradigmas hegemônicos, e etc.). Essa percepção forma indivíduos mais conscientes do seu papel social como intérpretes de uma manifestação artística; no nosso caso, a canção popular. Por fim, cabe salientar que, ainda que os intérpretes e as canções se repitam, nenhuma performance jamais será igual à outra, o que contribui para a abertura e flexibilidade da construção dessas performances, bem como das suas possíveis análises, as quais, por serem sempre situadas, possuem um caráter interpretativo, e não assertivo.

¹² Sobre esse aspecto, um trabalho brasileiro bastante recente que segue esta linha epistemológica é o de Fausto Borém (2014; 2016), que propõe ferramentas para análise de performances audiovisuais.

Referências

- AUSLANDER, Philip. Performance analysis and popular music: a manifesto. *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2004.
- _____. Musical personae. *TDR/The Drama Review*, New York City, v. 50, n. 1, p. 100-119, 2006a.
- _____. Watch that man. David Bowie: Hammersmith Odeon, London, July 3, 1973. In: INGLIS, Ian (Ed.). *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Aldershot: Ashgate, 2006b. p. 70-80.
- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *Speech genres and other late essays*. Austin, TX: University of Texas, 2010.
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago, IL: University of Chicago, 1972.
- BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). In: CONGRESSO DA TEMA, 1., 2014, Salvador, BA. *Anais...* Salvador, BA: UFBA, 2014. p. 100-108.
- _____. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-37, 2016.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.
- _____. Bridging the Unbridgeable? Empirical musicology and interdisciplinary performance studies. In: COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard (Org.). *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan, 2013a. p. 70-85.
- _____. *Beyond the score: music as performance*. New York City: Oxford University Press, 2013b.
- COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard. *Taking it to the Bridge: music as performance*. Ann Arbor: University of Michigan, 2013.
- DOMENICI, Catarina. L. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010.
- FISCHER, Luís A. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. B. (Org.). *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago, 2016.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge, MA: Harvard University, 1974.
- _____. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

NAVES, Santuzza et al. Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. *BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, n. 51, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 3. ed. London: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 2, n. 35, p. 23-35, 2010.

SEARLE, John R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge, UK: Cambridge University, 1969.

Literatura recomendada:

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Traditions and the Verbal Arts: a guide to research practices*. London: Routledge, 1992.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.