

Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística

Bibiana Bragagnolo

Universidade Federal de Mato Grosso | Brasil

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo expor o problema da atual epistemologia na música, que reside na sua hiper classificação, e traçar um caminho rumo àquilo que Gutiérrez (2007) compreende como epistemografia, o que consistiria em uma possibilidade de emancipação da pesquisa em performance ou, em outras palavras, uma possibilidade epistemológica e metodológica para a Pesquisa Artística. Para tal, a base teórica consistirá, sobretudo, nos trabalhos do teórico da Ciência da Informação Antonio Garcia Gutiérrez (2007, 2020) e também do sociólogo Boaventura de Souza Santos (2005, 2019). A partir da apresentação dos problemas relacionados à classificação e das suas consequências no campo musical, são traçadas estratégias de desclassificação a serem aplicadas na pesquisa em música, mostrando um possível caminho para o desenvolvimento da Pesquisa Artística.

Palavras-chave: Pesquisa Artística, Desclassificação, Performance Musical.

Abstract: This paper aims to expose the problem of the actual musical epistemology, which remains in its hyper classification, and to draw a path to what Gutiérrez understands as epistemography, which is a possibility of emancipation for the research in performance or, in other words, an epistemological and methodological possibility to Artistic Research. For that, our main theoretical basis will be the works of the Science Information researcher, Antonio Garcia Gutiérrez (2007, 2020), and of the sociologist Boaventura de Souza Santos (2005, 2009). Starting with the presentation of the problems related to the classification and its consequences in the musical field, some strategies of declassification will be presented, showing a possible way to the development of Artistic Research.

Keywords: Artistic Research, Declassification, Musical Performance.

A té pouco tempo atrás as pesquisas em performance musical (ou práticas interpretativas, como é denominada em muitos programas de pós-graduação no Brasil) estiveram subjogadas e intimamente ligadas a outras áreas da música e a outras disciplinas, como Coessens et al. (2009) e Assis (2018) colocam. A realização de análises interpretativas de obras do repertório canônico, por exemplo, ainda representa grande parte das pesquisas desenvolvidas, mostrando grande relação com a musicologia e constituindo aquilo que se denominou como performance analiticamente informada. Mais recentemente, surgiram as análises de performances, que abarcam na análise musical o aspecto processual do fazer musical, mas nas quais o performer permanece frequentemente como sujeito observado¹. Outro exemplo recorrente, dentro deste contexto de pesquisa em performance musical, são as pesquisas sobre processos cognitivos e psicológicos relacionados à performance (sobre memorização ou ansiedade na performance musical, por exemplo), que se interseccionam com a psicologia da música e com os estudos em cognição musical. Também usuais são os trabalhos que tratam dos aspectos pedagógicos do ensino instrumental e da performance musical, se alinhando com os âmbitos da educação musical e da pedagogia do instrumento. Apesar de bastante válidos e relevantes para a área, estes tipos de pesquisa não trazem a performance enquanto criação artística para o centro das reflexões, sendo esta sempre um objeto de estudo observado por alguma outra disciplina, o que acaba por manter uma ausência epistemológica e metodológica no que se refere à performance enquanto processo artístico e criativo, restringindo, inclusive, a possível atuação do próprio performer enquanto pesquisador artista². As discussões sobre tais lacunas na produção acadêmica em performance musical vêm sendo frequentes nos últimos anos, sobretudo com o desenvolvimento e ampliação da Pesquisa Artística (cf. ASSIS, 2018 e LECH-WILKINSON, 2016).

Foi há pouco mais de 20 anos que surgiu aquilo que se denomina como Pesquisa Artística e que se denota como a pesquisa essencialmente em performance e que intenciona suprir tal espaço existente no conhecimento musical. Esta modalidade de pesquisa em artes “vem sendo discutida, desenvolvida e adotada em várias instituições de ensino superior de música na Europa após o

¹ Sobre as relações entre análise e performance, conferir BRAGAGNOLO, 2016 e 2019.

² É relevante ressaltar que na antropologia existem estudos consolidados em performance, conhecidos como *performance studies* (cf. SCHECHNER, 2002; TURNER, 1988), porém as pesquisas em performance musical não se integraram nesta vertente. Os *performance studies* tiveram mais impacto na etnomusicologia e em outras linguagens artísticas, como o teatro, por exemplo.

Protocolo de Bologna¹², sendo que em 2010 a Associação Europeia de Conservatórios fundou a Plataforma Europeia para a Pesquisa Artística em Música” (DOMENICI, 2012a, p. 173). Na Pesquisa Artística (doravante PA) as figuras do pesquisador e do artista se juntam no pesquisador artista, que atua como pesquisador sem deixar de lado sua atividade como artista. Muito pelo contrário, na PA, a própria problemática vem da prática artística, criando uma relação indissociável entre teoria e prática. Existem muitas vertentes atualmente sobre o que é a Pesquisa Artística e o que a caracteriza como tal (cf. LOPEZ-CANO, OPAZO, 2021; CORREIA, DALAGNA, 2020 e 2019; COOK, 2018; ASSIS, 2018; CORREIA, DALAGNA, BENETTI, MONTEIRO, 2018; DOGANTAN-DACK, 2015; LOPEZ-CANO, OPAZO, 2014; BORGDORFF, 2012; COESSENS, DOUGLAS, CRISPIM, 2009; COBUSSEN, 2002). Porém, a sua maioria, apesar de algumas diferenças em nível teórico ou filosófico, entende a Pesquisa Artística como uma prática na qual o performer se posiciona de maneira crítica e reflexiva e, a partir dessas inquietações, cria (ou repensa) objetos artísticos e musicais, o que abre caminho para os processos experimentais na performance.

Assim, a PA, neste entendimento, necessita ser uma articulação da experiência com os cânones da prática, com o corpo de conhecimento da área, ou ainda com o sistema de crenças e valores do próprio artista, consistindo em um momento de reavaliação e renovação, uma tomada de consciência e reorientação do artista (COESSENS et al., 2009, p. 92). Tal compreensão da Pesquisa Artística necessita que o performer esteja constantemente engajado em repensar a prática, compreendendo a mesma como um processo aberto e dinâmico, em contraste com a prática enquanto reprodução de um conhecimento canônico classificado e imutável. Dentro desta perspectiva, tem-se como exemplo as pesquisas de Assis, que vem aplicando uma dimensão bastante ideológica aos seus projetos, assim como Dogantan-Dack, que considera o papel determinante da Pesquisa Artística face às ameaças do neoliberalismo e autoritarismo ascendentes (CHIANTORE, 2017, p. 3).

Visto este breve panorama da pesquisa em performance, se vê a necessidade de pensar e propor práticas de pesquisa que tragam o fazer artístico para o centro dos debates. Neste sentido, a PA aparece como uma possibilidade de prática de pesquisa emancipatória³, que objetiva aliar performance e

³ Emancipação aqui é compreendida no sentido empregado por Freire (1998, 2000, 2002), como libertação de formas de opressão e dominação, na direção de um trabalho constante de ação libertadora (política, cultural, humana e social) para autonomia e posição crítica diante da realidade.

pesquisa de maneira indissociável e a partir de uma visão crítica e reflexiva. Porém, para que se faça uma Pesquisa Artística dentro da vertente acima descrita, é preciso que repensemos a maneira como é concebido o conhecimento musical, a fim de desclassificá-lo para, enfim, possibilitar a proposição de práticas emancipatórias de performance, de onde novas trajetórias e práticas artísticas possam emergir. A partir da observação empírica e dos primeiros resultados de um projeto de pesquisa em andamento, que tem por fim mapear a PA no país, percebe-se que no Brasil a Pesquisa Artística ainda não aparece com muita frequência nos congressos e simpósios, tampouco nos periódicos de música⁴, reforçando a relevância de proposições no contexto nacional.

Assim, este artigo tratará de expor o problema da atual epistemologia, que consiste na sua hiperclassificação, e traçar um caminho rumo àquilo que Gutiérrez compreende como epistemografia, o que consistiria em uma possibilidade de emancipação da pesquisa em performance ou, em outras palavras, uma possibilidade epistemológica e metodológica para a Pesquisa Artística. Para tal, a base teórica consistirá, sobretudo, nos trabalhos do teórico acima citado, Antonio Garcia Gutiérrez e também do sociólogo Boaventura de Souza Santos. Inicialmente, serão apresentados os problemas relacionados à classificação e suas consequências no campo musical, que configura, sobretudo, a criação de vozes ausentes. Após, os territórios ausentes detectados serão apresentados e contextualizados. Em seguida, serão propostas estratégias de desclassificação para que estas ausências possam ganhar espaço e emergir, mostrando o caminho da epistemologia à epistemografia. Por fim, serão realizadas algumas considerações finais sobre os temas expostos e formuladas proposições para trabalhos futuros.

1. O problema da classificação

A classificação é algo inerente ao conhecimento humano, é a maneira através da qual os seres humanos conhecem a si mesmos e ao mundo que os cerca. Ao organizar o universo que nos envolve, criamos categorias e classificações, de modo a conseguir apreender a complexidade da realidade. Porém, a maneira como o conhecimento tem sido classificado, fruto da ciência moderna com seu viés

⁴ O projeto de pesquisa “Pesquisa Artística no Brasil: lacunas, perspectivas e possibilidades”, em andamento na UFMT, visa obter um panorama detalhado da Pesquisa Artística no Brasil através do mapeamento de publicações em anais de eventos e periódicos.

positivista, acaba por criar uma única possibilidade de classificação, o que é potencialmente danoso. Segundo Gutiérrez, “ao ordenar, o desordeno em suas demais possibilidades” (GUTIÉRREZ, 2020, p. 25), levando-nos a refletir sobre a maneira como tal ordenação se passa em nossa sociedade e quais possibilidades outras de classificação permanecem ocultas.

O modo como o conhecimento se organiza em nosso mundo é a consequência e a culminância do pensamento do hemisfério norte, eurocêntrico. De acordo com Gutiérrez, a classificação também estaria por trás de projetos territoriais, culturais e cognitivos de colonização se esgueirando por trás de atos de violência simbólica (2014b). Contudo, a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo (SANTOS, 2002, p. 239), o que revela a classificação como uma operação de categorização excludente e que leva ao reinado do conhecimento hegemônico, o único validado.

Esta maneira única de nos relacionarmos com o conhecimento não corresponde, de fato, com a complexidade do mundo, onde a saturação não atende a uma diversidade de modos de organização, senão, pelo contrário, leva a uma reprodução fractal do mesmo esquema organizativo em todos os níveis de cultura e das mentalidades (GUTIÉRREZ, 2007, p. 8-9). Gutiérrez também faz a crítica à invenção da essência, através da qual se “desenvolvem, então, sistemas de classificação baseados na exclusão, no maior ou menor grau de analogia e aproximação com o cânone ontológico, na seleção e localização em sentido crescente ou decrescente, segundo o grau de propriedade das coisas e seres, a uma infinidade de padrões ridículos e particulares com ambição universal” (GUTIÉRREZ, 2020, p. 74). A mesma crítica é feita por Deleuze, quando enuncia que “o presente envenenado do Platonismo, foi a introdução da transcendência na filosofia” (1998, p. 137), fazendo alusão à essência enquanto categoria ideal, e também por Sartre ao afirmar que a existência precede a essência (1970). Sendo uma lógica arbitrária a da divisão de categorias, os materiais existentes no mundo precisam se enquadrar, muitas vezes forçando definições convenientemente para assegurar que a “exceção” ou discrepância será conformada/absorvida pela regra da totalidade.

Uma crítica bastante importante dentro deste contexto, consiste naquela feita à razão metonímica (SANTOS, 2002), que denuncia os problemas causados pela necessidade de classificação da realidade em partes subordinadas a totalidades. Gutiérrez (2013, p. 97) a identifica como aquela que racionalmente confunde a parte com o todo, o gênero com a espécie e que nos faz crer que os

objetos observáveis e seus sistemas de descrição são totalidades que representam não o nosso próprio mundo, mas o mundo de outras culturas e a realidade mesma. “O ocidente tem a peculiar convicção de que seus localismos hão de ser de interesse universal” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 97), o que culmina na homogeneização do todo e das partes imposta pela própria ideia de totalidade.

A purificação ontológica, característica da razão metonímica, nos instruiu (e o segue fazendo a era neomaquinista com suas ordens binárias) a uma dicotomização do conhecimento, levando à uma simplificação dos modos de busca incompatível com a complexidade do mundo (GUTIÉRREZ, 2007, p. 18) e que se revela um fator problemático no processo classificatório. A dicotomização consiste na redução do mundo a pares de opostos, onde um deles é privilegiado, o que acaba por gerar somente conhecimento dicotômico. O aspecto dual, binarista, é uma de suas facetas, criando “a polarização de pares conceituais como na moral (bem/mal), no direito (inocente/culpado), na política (a favor/contra) e na digitalidade (1/0)” (MENDES, 2016, p. 12). Tais pares usualmente se relacionam de forma tensa e conflituosa numa relação que é de oposição, como em: “norte *versus* sul”, “ocidente *versus* oriente”, “antigo *versus* moderno” e “esquerda *versus* direita”. Contudo, a construção desses polos opostos não é neutra e tende a favorecer um lado que é privilegiado no discurso e que subordina o outro. Esta subordinação é ampliada pela generalização por exclusão negativa, ou seja, através da redução do polo desprivilegiado. Um exemplo deste mecanismo seria a oposição “cristãos *versus* infiéis”, sendo o último conceito a generalização de uma multiplicidade de posições possíveis: muçulmanos, budistas, umbandistas, ateus, agnósticos, etc. (MENDES, 2016, p. 12).

Tal maneira de conceber o mundo e classificar o conhecimento acaba por criar uma série de conhecimentos ausentes, ou seja, que não fazem parte da totalidade hegemônica e são, por isso desconsiderados. Assim, a crítica da razão metonímica seria “uma condição necessária para recuperar a experiência desperdiçada [...] sendo que o que está em causa é a ampliação do mundo através da ampliação do presente” (SANTOS, 2002, p. 245). A este processo de ampliação do presente, através da detecção das ausências, Santos dá o nome de sociologia das ausências, cujo objetivo é “transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças. Fá-lo centrando-se nos fragmentos da experiência social não socializados pela totalidade metonímica” (SANTOS, 2002, p. 246).

Essas ausências, ou não-existências, são produzidas através de 5 lógicas (ou modos), que estão no cerne da razão metonímica. A primeira delas é a monocultura do saber e do rigor do saber, que consiste na “transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente” (SANTOS, 2002, p. 247), cuja cumplicidade reside no fato de ambas se acreditarem ser cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo aquilo que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. Em segundo, há a monocultura do tempo linear, que é “a ideia de que a história tem sentido e direção únicos e conhecidos” (SANTOS, 2002, p. 247) e que se alia com os conceitos de progresso, evolução, modernização, desenvolvimento, crescimento e globalização, invalidando temporalidades outras. Em terceiro o autor enuncia a lógica da classificação social, que “consiste na distribuição das populações por categorias que naturalizam hierarquias” e na qual a “classificação racial e a classificação sexual são as mais salientes manifestações desta lógica” (SANTOS, 2002, p. 247). Em seguida, Santos traz a lógica da escala dominante, na qual “a escala adotada como primordial determina a irrelevância de todas as outras possíveis escalas” (SANTOS, 2002, p. 248). Nesta lógica, a escala dominante aparece sob a forma do universal, na qual a escala de entidades ou realidades atua independentemente de contextos específicos, e sob a forma do global, que se trata de entidades ou realidades que alargam o seu âmbito a todo o globo (entrando em conflito com realidades locais). Por fim, há a lógica produtivista, que se “assenta na monocultura dos critérios de produtividade capitalista” (SANTOS, 2002, p. 248) e na qual o crescimento econômico é um objetivo inquestionável, assim como o critério de produtividade que melhor serve a esse objetivo.

Vistas estas críticas à classificação enquanto maneira hegemônica de se conceber o conhecimento e lidar com a realidade, Santos propõe a sociologia das ausências para alargar o presente, trazendo luz a estas não-existências produzidas, o que se alinha com o conceito de desobediência epistemológica de Mignolo (2008) e de desclassificação de Gutiérrez. Para este último, classificar supõe enviar ao exílio todas as ordens possíveis salvo aquela autorizada pelo poder. Entretanto, são essas ordens exiladas que terminarão por subverter a aparente calma classificatória (GUTIÉRREZ, 2007) e deste modo, desvelar o ausente. De fato, como já mencionado, sem um sistema de categorias não é possível conhecer, porém o avanço do conhecimento somente se produz mediante a denúncia de sua inconsistência (GUTIÉRREZ, 2007, p. 15).

Compreendida a natureza da classificação, bem como a crítica a ela, partiremos agora para a interseção destas reflexões com o conhecimento musical.

1.1 A classificação na música

A música, enquanto conhecimento, se insere no universo classificatório hegemônico, reproduzindo como universais saberes que são, em verdade, situados. Tais saberes são constantemente reproduzidos nas engrenagens do ensino musical e também da produção de conhecimento, através das instituições como conservatórios, escolas de música e universidades (CHIANTORE, 2017; LEECH-WILKINSON, 2016). Dentro do universo da música dita erudita⁵ (sob o qual se centrarão as reflexões de natureza musical neste artigo), através da classificação tradicional, uma série de saberes se tornam ausentes em função da existência de tal lógica metonímica. Os escritos de DeNora (2003, 2004) são de grande valia para que compreendamos a natureza social da música e possamos perceber o quanto nossas práticas, artísticas e pedagógicas, são dominadas pelo sistema de classificação socialmente vigente, que muitas vezes aparece como a única verdade possível, e o quanto isto impacta nossas práticas. Reforçando esta perspectiva, Assis coloca que a maneira como definimos teoricamente o conhecimento acerca da música e da obra musical “estabelece profundas restrições no que é considerado como aceitável e inaceitável, como possível e impossível, o que é permitido e o que é proibido, então fornecendo ao mercado musical instrumentos precisos de estudo e controle” (2018, p. 45), levando à compreensão de que julgamentos ontológicos têm, de fato, consequências empíricas.

De acordo com Chiantore, o próprio fato de falarmos de uma música clássica ou erudita já é um produto da “imutável trindade classificatória” (2020, p. 14) que consiste em definir, dividir e hierarquizar, pois, afinal, “se há uma música clássica é porque outras não o são, e semelhante repartição não se limita a falar de possíveis diferenças, senão de uma precisa hierarquia: essa etiqueta se concebeu a partir de um princípio para identificar uma música que se considerava superior à outras” (CHIANTORE, 2020, p. 14). Esta música organizada, é disciplinada de modo a manter seu *status quo*.

⁵ A concepção de música erudita ocidental (também chamada de “música de concerto” ou “música clássica”) é utilizada para delimitar o campo no qual as reflexões deste trabalho são pertinentes. Em músicas outras, menos ligadas ao arcabouço epistêmico europeu, tais considerações possivelmente não se aplicariam da mesma maneira.

A centralidade do pensamento musical no texto (partitura), assim como a identificação da obra musical com a partitura e como criação sobretudo do compositor revelam em última instância que boa parte do pensamento na música erudita ocidental se prende a este paradigma textual, e revela, mais profundamente, que este corresponde a um paradigma da composição⁶. Nas diferentes subáreas do conhecimento musical a composição tem sido o foco principal da atenção, de modo que a história da música configura uma história da composição e dos compositores, assim como a análise musical se tornou sinônimo de análise da composição (BRAGAGNOLO, 2019a). É importante ressaltar que a validade de tais saberes musicais não é, de modo algum, questionada, porém é necessário e urgente a consciência de que a parte não representa o todo e que não se faça a identificação de todo um corpo de conhecimento que é mais ligado ao viés composicional como sendo o conhecimento sobre música. Abrindo os horizontes da (des)classificação, existiriam diversos outros paradigmas a partir dos quais a música poderia ser pensada.

Corroborando com estas reflexões, em artigo recente Kofi Agawu (2016), fala sobre o tonalismo como força colonizadora na África, o que se alinha com Chiantore quando este diz que “harmonia, melodia e ritmo, por exemplo, não são conceitos separáveis do uso que cada entorno cultural faz deles em um determinado momento” (CHIANTORE, 2020, p. 17). Tal temática traz novamente à tona a centralidade de se pensar o conhecimento de forma situada e o quanto a razão metonímica se fez e faz presente no conhecimento em música, subtraindo vozes e, com elas, nas palavras de Santos, reduzindo as experiências do presente. Esta temática do colonialismo na música, se não identificada, pode levar ao “erro apriorístico de não perceber que o sentido comum somente é comum dentro da *communitas*, isto é, dentro de um marco conceitual determinado e não necessária e interculturalmente compartilhado” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 93), e acabar por acentuar as linhas abissais que separam as comunidades colonizadoras das colonizadas. Tomar consciência desta lógica por detrás do conhecimento canônico pode evitar a “velha prática colonizadora de renomear e rebatizar, como forma de controle dos invadidos, o que amplamente se sabia já nomeado e organizado por eles” (GUTIÉRREZ, 2020, p. 71).

Outra questão bastante relevante nesse sentido é a ausência de vozes femininas na música. De

⁶ O problema do paradigma textual e da ontologia da obra musical em música vem sendo recorrentemente discutido na literatura, como nos trabalhos de Assis (2018), Assis, Kanno e Cancino (2010), Bragagnolo e Guigue (2020), Cook (2018, 2005), Domenici (2012b) e Goehr (1992).

modo geral, o papel feminino no contexto musical ficou mais relegado ao ensino, que se relaciona com as atividades de natureza reprodutiva, em oposição às atividades de natureza produtiva, mais associadas aos homens, e que no contexto musical se referem às atividades de criação (GREEN, 2001). Por isso, em grandes livros de história da música (cf. GROUT, PALISCA, 2007), pouquíssimas mulheres compositoras são apresentadas e aquelas que o são frequentemente aparecem ao lado de uma figura masculina proeminente, como é o caso de Clara Schumann, esposa de Robert Schumann e Fanny Mendelssohn, irmã de Félix Mendelssohn. É somente nos últimos anos que se observa maior atenção e reflexão sobre a invisibilidade destas mulheres, tanto historicamente quanto nos dias atuais. Entretanto, apesar do aumento das pesquisas e ações neste sentido, ainda há muito o que ser feito para que essas vozes ausentes possam, de fato, emergir.

Estes breves exemplos corroboram a ideia de que a música e seu corpo de conhecimento são reflexos da classificação dominante do conhecimento. Afunilando as reflexões para a performance musical, percebe-se a mesma problemática, onde uma tradição de performance extremamente arraigada classifica de maneira determinante os conhecimentos e práticas disseminados e produzidos. O performer dentro deste sistema, reproduzido pela tradição de performance da música erudita, se vê como aquilo que Gutiérrez denomina “operadores burocráticos”, que são aqueles que atuam no centro do sistema de classificação.

O operador burocrático não necessita e inclusive é proibido de pensar. Seu trabalho na cadeia produtiva se reduz a resolver com eficiência uma tarefa descontextualizada a partir de esquemas elaborados por instâncias inalcançáveis, apesar de terrenas e próximas, tão desconhecidas como os deuses, mitos e oráculos que na antiguidade falavam somente aos elegidos (GUTIÉRREZ, 2014a, p. 10).

A ideia do performer como executante, ou simplesmente como aquele que decodifica a partitura e a transforma em som, da maneira mais neutra e aliada aos supostos intentos do compositor, levando adiante as ideias de fidelidade, lealdade e autenticidade, tem sido muito discutida atualmente (cf. ASSIS, 2018; LEECH-WILKINSON 2016; DOMENICI 2012a). Apesar das reflexões caminharem para um abandono deste modelo em direção a um performer verdadeiramente presente, esta primeira configuração é ainda a mais usual no sistema de ensino instrumental e nas práticas musicais, o que também acaba por gerar ausências. Sobre esta situação na prática da música erudita, Chiantore afirma que:

...quando Foucault e Barthes começaram a falar nos anos 1960 sobre a “morte” do autor, a música clássica se engajava em um processo sem precedentes de monumentalização da autoridade do compositor. No início dos anos 1980, enquanto estávamos descobrindo o quão pós-modernos nós éramos, os conservatórios ao redor do mundo continuavam a ensinar uma história da música eurocêntrica e teleológica. A enquanto a etnomusicologia, no meio do colapso do estruturalismo, já focava na performance a partir de uma perspectiva antropológica, na música clássica o rótulo de “prática de performance” foi primeiramente associado com o estudo de tratados históricos com o fim de melhor decifrar as partituras (CHIANTORE, 2017, p. 6).

Assim, a mais evidente ausência dentro do âmbito das práticas de performance musical é a ausência do performer em si, que, subjugado a um texto com significado próprio, se viu compelido a executar, tornando a performance mais uma questão de “realizar o correto, de adequação, do que contribuir de uma maneira fundamentalmente criativa para a geração de sentido musical em tempo real” (COOK, 1999, p. 3). O entendimento do texto como sinônimo para a voz do compositor criou uma relação assimétrica que privilegia a escrita, moldando a performance e a tradição oral. Nesta classificação hegemônica também o corpo se faz ausente na performance musical, o que está muito relacionado com a ausência do performer em si. Uma vez que a “voz” a ser ouvida não é a sua, o corpo do performer se torna um “mal necessário” para a existência da obra. Exemplificando pode-se tomar o termo “aparato pianístico”, que é usado no meio acadêmico para se referir às estruturas anatômicas utilizadas para tocar piano (OLIVEIRA FILHO, 2015, p. 18). No que concerne o corpo feminino, este é ainda mais invisibilizado e alvo de críticas enquanto presença na performance musical, fruto da lógica patriarcal dominante⁷.

Estas ausências detectadas e aqui expostas não correspondem a todas aquelas que o sistema de classificação produziu na música, mas sim aquelas que se mostraram mais relevantes e que tem impacto direto na performance musical, que é o objeto principal de reflexões deste trabalho. Deste modo, é evidente o necessário trabalho de devolução ao conhecimento científico da parte que o positivismo havia extirpado, ou seja, o trabalho de desclassificação que possa fazer emergir estas ausências e, a partir delas, impulsionar novas práticas de performance, mais alinhadas com nosso tempo, locais e lugares de fala.

⁷ Sobre este assunto, conferir Domenici, 2013.

2. Da epistemologia à epistemografia: estratégias de desclassificação

Novamente, reconhecemos que para conhecer o mundo necessitamos de categorias e uma classificação que as organize. Porém, para que isso acompanhe de maneira mais produtiva a complexidade do mundo, tal classificação deveria ser evolutiva e plural: necessitamos, então, justamente o seu contrário, a desclassificação (GUTIÉRREZ, 2007). Se existe um conhecimento que é hiper classificado e do qual não é possível extrair a pluralidade lógica, se faz necessária a desclassificação. Para Gutiérrez, “a Sociedade do Conhecimento, a qual devemos aspirar, há de ser uma sociedade desclassificada, isto é, heteroconstruída de auto narrativas múltiplas a partir de estruturas e processos suficientemente flexíveis para incrementar, em seu cerne, mais dissenso e configurações lógicas plurais” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 42). Desclassificar não consiste em simplesmente retirar as categorias classificatórias, mas sim desvelar a complexidade do mundo para torná-lo mais acessível ao entendimento, o que “somente pode ser conseguido instalando, em nosso sistema de raciocínio, uma ferramenta metacognitiva – de autovigilância crítica – baseada no pluralismo lógico que não é mais do que a convicção profunda do respeito ao outro, seja contemporâneo, predecessor ou sucessor” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 37), pressupondo um olhar mais humano, mais tolerante e inclusivo.

O corpo do conhecimento desclassificado nos levaria àquilo que Gutiérrez denominou epistemografia, que “organiza conjuntos de saberes dispersos e heterogêneos, desde a neurociência à teoria política, a sociologia do conhecimento ou a antropologia filosófica e cultural, para a resolução dos problemas que se referem ao seu objeto de observação...”, conjugando “teoria e prática, observação e objeto em laboratórios e bancos de trabalho que eliminam os privilégios em tais dicotomias (GUTIÉRREZ, 2007, p. 95). Então, a epistemografia teria a desclassificação como recurso geral de emancipação epistemológica, denunciando “o dogmatismo epistemológico, o dogmatismo de convenções e convicções, que tão graves repercussões causaram nas relações interculturais e na colonização automática do outro” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 101).

Em outras palavras, a desclassificação é uma estratégia epistemológica de reflexão e ação sobre a classificação. Partindo da crítica aos elementos do pensamento classificado, se propõem medidas que vislumbrem pluralismo lógico e visem combater o pensamento dogmático instalado nas

imperceptíveis estruturas da normalidade do cotidiano. “Isto significa que uma das questões principais da desclassificação é a auto insurreição permanente e voltada para as raízes lógicas do pensamento” (MENDES, 2016, p. 21). Enquanto classificar divide e separa, desclassificar agrega e reúne, revelando conhecimento ao invés de ocultá-lo, como ocorre na classificação. Assim, este conhecimento desclassificado seria situacional e...

sua universalidade residiria unicamente na soma das posições que o admitem ou, melhor, que assumem uma estabilidade momentânea que permite admiti-lo durante alguns instantes pois, muito possivelmente, na inexorável mudança de situação (pessoal, geracional, paradigmática) aquele conhecimento desapareça por obsolescência, desinteresse ou auto extinção (GUTIÉRREZ, 2007, p. 20).

Visto no que consiste o processo de desclassificação e a epistemografia, pode-se pensar este processo em relação ao conhecimento musical, como possibilidade de emancipação da pesquisa em performance ou, em outras palavras, como possibilidade epistemológica e metodológica para a Pesquisa Artística. Chiantore, em pesquisa de 2017, que se reflete em seu atual projeto artístico, utiliza os conceitos de desclassificação de Gutiérrez como marco teórico para a construção de suas performances não convencionais de obras musicais do repertório canônico do piano. Nas palavras do autor, ele propõe colocar a desclassificação em ação através da performance musical. “A performance pode desempenhar um papel decisivo, se não a concebemos como uma extensão e ilustração do discurso musicológico, mas como geradora de conhecimento com suas próprias características” (CHIANTORE, 2017, p. 8). Nesta, o uso da desclassificação atua ampliando as possibilidades de interpretação musical, abrindo a performance para a criação.

Mendes (2016), em sua pesquisa de mestrado também se utiliza do conceito de desclassificação para pensar a criação de narrativas emancipadas no âmbito do jazz. O autor investiga a construção da identidade dos performers de jazz sob a luz dos escritos de Gutiérrez e ao fim expõe resultados de dois processos artísticos desenvolvidos pelo autor buscando uma linha de fuga da classificação. Nestes dois trabalhos mencionados o referencial já se mostrou potencialmente frutífero em relação às práticas em performance. Aqui, a desclassificação será utilizada como fonte de proposição de práticas metodológicas para a Pesquisa Artística: Serão pensadas estratégias de desclassificação a serem vinculadas com a prática artística, de modo a abrir caminho e embasar teoricamente pesquisas futuras.

Em seu livro “Desclassificados” (2007), Gutiérrez apresenta alguns recursos epistemológicos para a desclassificação, todos eles relacionados com a ideia de contradição. Esta aparece como um elemento inerente ao conhecimento e que foi, contudo, excluída pelo sistema classificatório, tendo em vista o consenso e um conhecimento dito consistente. Nas palavras do autor, “conhecemos a partir de categorias supostamente consistentes, isto é, filtradas pelo princípio de não contradição” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 14). Porém, esta consistência e não contradição do conhecimento classificado, e hipoteticamente objetivo, é uma falácia, que também foi alvo da crítica de Feyerabend (1977) em relação à ciência moderna, corroborando esta visão. As ferramentas desclassificadoras apresentadas por Gutiérrez auxiliam na inserção da contradição através da produção de itinerários que permitam compreender e elaborar o mundo como contradição e dissenso e não somente como consistência dogmática e consenso. Para que tal se faça possível, é preciso implementar as modalidades de paraconsistência, que são ferramentas cognitivas que admitem a contradição em seu centro, sendo esta a garantia do pluralismo lógico (GUTIÉRREZ, 2007).

Dentre as ferramentas de paraconsistência, ou seja, que auxiliam a inserir a contradição no pensamento e migrar rumo à desclassificação, Gutiérrez lista três recursos epistemológicos: o oxímoro, a polissemia e a simulação do outro.

2.1 O oxímoro

O oxímoro consiste, em sua definição geral, em uma figura de linguagem em que se combinam palavras (muitas vezes adotando a morfologia de um substantivo seguido de um adjetivo) de sentido oposto que parecem inicialmente se excluir mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão e criam um terceiro significado, para além daqueles das duas palavras envolvidas inicialmente. Para Gutiérrez, o oxímoro é uma ferramenta de primeiro nível para a aproximação de posições opostas, sendo possível através dela criar “zonas de contato, de meta-pontos de vista, de interstícios despercebidos, que são representados, pelos inimigos da confiança e da solidariedade, como espaços de ameaça, de enfrentamento ou de extermínio de uma pureza inventada e patológica” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 78). A erupção de um novo sentido a partir dos dois termos envolvidos no oxímoro não é baseada na negação de seus componentes, nem anulará a interdependência de seus

significados, mas criará, como acima mencionado, aquilo que Gutiérrez chama de um “terceiro espaço” (2007, p. 75).

O oxímoro, enquanto ferramenta de desclassificação, não somente desafia a coerência e o equilíbrio do sistema lógico e possibilita o diálogo e a interseção, mas também nos situa simultaneamente dentro e fora do sistema. Sendo assim, ele atua como um “antídoto à lógica demarcacionista da qual procede a totalidade do pensamento ocidental” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 79), atuando como um poderoso instrumento de desclassificação. Como exemplo de formulação, o autor se utiliza do oxímoro “centro periférico” (2007, p. 74) que serviria para caracterizar, por exemplo, Bangalore, que consiste em uma ilha tecno-científica em meio (e atravessada por) uma cultura e pobreza que cujas existências não podem lhe ser alheias. Na compreensão deste oxímoro as ideias de desenvolvimentos e subdesenvolvimentos se interpenetram e deixam de atuar como dicotomias, de modo que não existem centros nem periferias ontologicamente puros. Outro exemplo que Gutiérrez traz é o de “luta pacífica” de Gandhi, na qual a dicotomia entre luta e paz também se esvai, dando espaço para um significado outro. Através destes exemplos é possível perceber o potencial dos oxímoros no processo de desclassificação, tanto por criar zonas de contato, quanto por fugirem da compreensão dicotômica do conhecimento, tão característica da classificação.

Ao trazer esta ideia para o âmbito da performance musical, dois oxímoros se apresentam potencialmente produtivos. O primeiro deles consistiria na concepção de composição improvisada ou improvisação composta. Neste, a dicotomia entre uma obra musical (composta e grafada) em oposição àquilo que não se constitui usualmente como obra (sobretudo pela sua não replicabilidade), a improvisação, se desfaz, abrindo espaço para uma terceira via que vai para além dos dois conceitos originalmente combinados. O segundo potencial oxímoro seria o de criador performer ou performer criador, no qual as separadas e dicotômicas funções de compositor e intérprete se mesclariam em uma única figura. A crescente divisão do trabalho que assistimos a partir da Revolução Industrial teve também consequências na música, na qual o papel de criação ficou relegado ao compositor, enquanto o performer, ou intérprete ficou encarregado pela reprodução. Até os dias atuais na formação profissional de músicos essa divisão é bastante acentuada, sendo necessário escolher qual das duas formações seguir. O oxímoro do performer criador leva por terra a dicotomia entre estas funções, abrindo margem para a criação na performance e para a prática da performance na composição.

Assumir estes oxímoros como caminhos possíveis é capaz de fazer emergir novas práticas, novas possibilidades e novas interseções.

2.2 A polissemia

A polissemia diz respeito à multiplicidade de sentidos de uma mesma palavra: um termo polissêmico é aquele que comporta mais de um significado. Dentro do contexto da desclassificação, a polissemia que nos interessa pensar deriva de usos axiológicos de um mesmo termo. Ou seja, possibilitar diferentes significados para um termo que diz respeito a um valor. Gutiérrez apresenta alguns exemplos como os termos “aborto, intervenção, véu” juntamente com a lista de conceitos favoráveis ou condenatórios que geram ao seu redor “liberdade da mulher ou assassinato no aborto, ocupação ou liberação na intervenção militar, imposição ou direito do véu” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 82). Assim, observamos que também na polissemia o intuito é gerar dissenso, trazendo à luz a pluralidade e o diálogo entre entendimentos que podem ser considerados dicotômicos. De acordo com Gutiérrez, ao não apresentarmos polissemicamente estes termos, eles estarão “condenados ao código dominante e à negação de outros usos legítimos dos mesmos vocábulos” (2007, p. 84).

No que concerne à pesquisa em música, e mais especificamente a Pesquisa Artística, a compreensão polissêmica de dois termos parece relevante: o primeiro deles é a obra musical. A compreensão tradicional da obra foi amplamente discutida por Assis (2018), que, inclusive, demonstrou as consequências na prática performática de termos este único entendimento como possível. Deste modo, é urgente tornar polissêmico o termo obra musical através de outras compreensões, para além daquela estabelecida no contexto europeu do século XIX (GOEHR, 1992). A questão da ontologia da obra musical vem sendo repensado por alguns pesquisadores, que buscam construir outros significados para a mesma. Assis (2018) propõe em seu livro um novo conceito de obra musical baseado, sobretudo, na filosofia de Deleuze e Guattari, propondo uma concepção da obra musical enquanto multiplicidade. Costa (2016) também propõe uma visão da obra musical que vá para além dos pressupostos ontológicos e que se centre em seu aspecto morfológico. Para este autor a obra é entendida como processo, no qual a relação entre as estratégias de invariância e os processos de deriva morfológica criam infinitas morfologias possíveis. Em pesquisa anterior também estabeleci

uma visão alternativa da obra musical, baseada nos escritos de Costa (2016) aliado com o conceito de território de Deleuze e Guattari (1995) e de desclassificação de Gutiérrez (2007), na qual a obra musical se tornou passível de comportar procedimentos de desterritorialização e reterritorialização desclassificada (BRAGAGNOLO, 2019a e 2019b). Estas postulações sobre a identidade da obra musical e abertura do termo para uma polissemia tornam possível o caminho rumo às práticas experimentais, impactando diretamente na prática musical.

Além da obra musical, a polissemia parece necessária na compreensão da performance musical (aqui entendida como sinônimo de interpretação musical). Ao concebermos o performer musical unicamente no âmbito da reprodução e execução de peças sob os domínios da tradição de performance e lealdade ao texto e ao compositor, os caminhos das práticas em performance se tornam muito estreitos. Por isso, proponho aqui a compreensão de performance a partir do seu entendimento em Schechner, por exemplo, que considera como performance (2015, p. 9):

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

O acréscimo destes significados sobre o que é performance, a partir de um olhar que vem da antropologia, tem a potencialidade de fazer novos mundos emergirem, novas práticas e novas maneiras de ver-nos a nós mesmos e atuarmos enquanto performers.

2.3 A simulação do outro

A simulação do outro aparece em Gutiérrez (2007) como a terceira ferramenta que auxilia no processo de desclassificação e que o autor compreende como uma técnica dialógica que visa a ocupação, por certo espaço de tempo, do lugar mental do outro (2007, p. 85). Essa ocupação temporária não tem de forma alguma um sentido invasivo, nem de substituição do outro, mas tem o intuito de compreender as posições do outro até o ponto em que se torne possível um diálogo para obter o consenso ou respeitar o dissenso. Desta forma, a simulação acaba também por gerar zonas de contato (como o oxímoro), porém entre sujeitos e que trariam à tona o intercâmbio transcultural.

Esta função da simulação do outro se conecta diretamente com o que Santos denomina de tradução intercultural e que também tem por fim a articulação, “contribuindo para transformar a diversidade epistemológica e cultural do mundo num fator favorável e capacitador” (2019, p. 59).

Gutiérrez elenca quatro regras mínimas que o interlocutor deve aceitar ao realizar a simulação do outro e que se mostram relevantes, sendo elas:

- (1) reconhecimento da possibilidade de outras visões sobre um assunto;
 - (2) reconhecimento da possibilidade de dialogar sobre qualquer assunto;
 - (3) reconhecimento da possibilidade de poder estar equivocado;
 - (4) reconhecimento da possibilidade de mudar de posição (ante um argumento melhor)
- (2007, p. 88).

Tais diretrizes permitem um acercamento do outro que é empático e desclassificado, onde nos vemos a nós mesmos e ao outro a partir do viés da pluralidade. No âmbito da performance musical, a simulação do outro é uma ferramenta importante que permite nos acercarmos de outros modos de se fazer música, ou de conceber a performance, para além da tradição da música erudita ocidental, de modo a promover o intercâmbio de informações, vivências e significados. É relevante ressaltar que nesta relação proposta por Gutiérrez (e também por Santos) o outro não aparece como um objeto de estudo, mas sim numa relação que é horizontal e que pressupõe reciprocidade.

2.4 Outras possibilidades

Finalizando esta sessão que traz ferramentas de paraconsistência, que podem contribuir para o processo de desclassificação do conhecimento, trago mais duas possibilidades, para além daquelas pensadas por Gutiérrez, ambas propostas por Santos (2002, 2019). A primeira delas sugere o estudo do elemento normalmente discriminado das dicotomias dissociado do contexto da oposição. Exemplificando, podemos tomar a dicotomia mulher e homem. Nesta dicotomia, no contexto da sociedade patriarcal, a mulher apareceria como o lado discriminado. Assim sendo, dentro da proposição de Santos, o estudo recairia sobre a mulher, não em comparação ao homem, mas de maneira dissociada do termo entendido como opressor. Sobre esse exercício emancipador, Gutiérrez acrescenta “que ele não deveria ser somente conceitual, senão, eminentemente político e prático” (2013, p. 104). Este adendo do segundo autor impede que o exercício se torne uma mera abstração

conceitual, mas que reverbere, de fato, na prática.

Ao transportar essa prática para a música, uma dicotomia importante a ser repensada sob esta lógica é a de teoria *versus* prática. Nesta relação a prática sempre esteve em posição de elemento subjugado à teoria, o que remete a questões já levantadas neste trabalho, sobre a centralidade do pensamento musical no texto, a ausência da voz do performer enquanto criador na pesquisa e na própria prática, entre outros. A Pesquisa Artística, de certo modo, iniciou as reflexões sobre a prática desvinculada de sua relação dicotômica com a teoria. Porém, por serem reflexões ainda incipientes, necessitam ainda ser bastante incentivadas e aprofundadas, inclusive levando em consideração a recomendação de Gutiérrez sobre os âmbitos político e prático destas ponderações.

A segunda possível ferramenta desclassificatória centraria naquilo que Santos (2019) define como a desmonumentalização do conhecimento escrito e arquivístico. De acordo com o autor, desmonumentalizar os conhecimentos monumentais é uma condição prévia para a abertura de espaços argumentativos nos quais outros saberes possam mostrar o seu possível contributo para uma compreensão do mundo mais diversa e profunda e para uma transformação social mais eficaz e mais amplamente partilhada (2019, p. 265)

No contexto da música erudita, o conhecimento monumentalizado, ou canônico, se revela como o único conhecimento existente. Em outras palavras, o arquivo dominante se apresenta como o arquivo “universal”. Tal conhecimento arquivado, “é uma intervenção epistêmica ativa que se apresenta como uma reformulação passiva e neutra” (SANTOS, 2019, p. 265), o que implica na subtração de todo o conhecimento que existe para além daquele que é monumentalizado, e que se torna inexistente por não constar no arquivo. Assim, o processo de desmonumentalização teria uma dupla função, tanto a de retirar a aura de monumento do conhecimento canônico, abrindo este para se relacionar com o mundo exterior (inclusive com o conhecimento advindo da tradição oral), quanto de revelar todo o conhecimento marginal a este, que por muito tempo se viu relegado ao esquecimento. Para a música, a desmonumentalização tanto tornaria os compositores, obras, e mesmo a história monumentalizada passível de processos de desclassificação, quanto traria para a luz compositores, obras, práticas de performance e outras visões da história que neste momento não são considerados.

3. Considerações finais

Este artigo trouxe uma reflexão sobre a pesquisa em performance musical a partir do conceito principal de desclassificação (GUTIÉRREZ, 2007). Após uma crítica ao conhecimento classificado, bem como a apresentação de alguns impactos deste no campo da música, foi apresentado o conceito de desclassificação e algumas estratégias para tal, que levariam a práticas emancipatórias de pesquisa. A proposta contida nesta explanação é a de conceber a Pesquisa Artística como uma prática emancipatória de pesquisa em performance, que seja orientada pelo pensamento desclassificado, visando cada vez mais a ampliação das práticas e narrativas artísticas.

O performer aparece aqui para além do criador de sua prática musical e instrumental, mas como ser reflexivo em constante questionamento das dimensões epistemológicas de sua prática e de seu papel no mundo. Nas palavras de Mendes, “o pensamento desclassificado não visa negar todo o existente, mas contaminar a lógica dominante com gotas de insurreição e pensamento político” (2016, p. 93). A música não é conhecimento dissociado da sociedade e, por isso, a maneira como concebemos tal conhecimento e nossas práticas de pesquisa e performance refletem diretamente naquilo que acreditamos e buscamos no mundo. Nas palavras de Gutiérrez, “é a inovação organizativa, e não meramente tecnológica, a que poderia gerar uma democratização autêntica da sociedade do conhecimento” (2007, p. 114). Somente através de uma mudança na organização do conhecimento, e das relações que mantemos com ele mesmo, é que se faz possível uma mudança social e política em direção à democratização plena. A virada conceitual, representada nesta proposta pela Pesquisa Artística nos termos aqui explanados, permite esse posicionamento e neste contexto podemos conceber a obra de arte e o fazer artístico como interface crítica para a realidade (BETTS, 2007). A desclassificação ignora fronteiras e barreiras e pratica aquilo que se entende como um pensamento fronteiro, nas palavras de Gutiérrez (2007), ou mestiço, nas palavras de Santos (2019), que se constrói a partir de um sul epistêmico.

Algumas das estratégias de desclassificação aqui descritas foram já aplicadas, ainda de maneira inicial, na construção da performance intitulada *Assemblagem Sonora*, cujo processo de construção está descrito em trabalho anterior (BRAGAGNOLO, 2020). A utilização destas proposições de maneira mais aprofundada e expandida em projetos artísticos será realizada na segunda etapa do

projeto de pesquisa no qual este texto se insere. Espera-se, com estas reflexões, auxiliar no desenvolvimento de uma Pesquisa Artística engajada com o questionamento e a produção de novas formas de nos posicionarmos enquanto performers e, também, abrir caminho para a ampliação da Pesquisa Artística no Brasil, evidenciando que tal proposição não aparece como uma alternativa única, tampouco enquanto substituição das práticas tradicionais, mas sim como possibilidade a mais, no intuito de criar cada vez mais pluralidade nos estudos e práticas de performance musical.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. Tonality as a colonizing force in Africa. In: RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (Org.). *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique*. Londres: Duke University Press, 2016.
- ASSIS, Paulo de; KANNO, Mieko; CANCINO, Juan Parra. *Dynamics of Constraints: Essays on notation, editing and performance*. Ghent: Orpheus Institute, 2010.
- ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Ghent: Orpheus Institute, 2018.
- BETTS, Nancy. A Obra de Arte como Interface Crítica. In: *Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. (424-43), 2007.
- BORGdorff, Henk. *The conflict of the faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- BRAGAGNOLO, Bibiana; GUIGUE, Didier. A inclusão da performance na análise musical: uma reflexão sobre a ontologia da obra musical. In: Anais do X Simpósio Internacional de Musicologia [no prelo], 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/45454393/A_inclus%C3%A3o_da_performance_na_an%C3%A1lise_musical_uma_reflex%C3%A3o_sobre_a_ontologia_da_obra_musical.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. Assemblage Sonora: Uma composição performática de estratos. In: *Proceedings of VII International Conference on Music Performance 2020 – Brazilian Society of Music Performance*. (179-185), 2020.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. Experimentação na construção de duas performances de Ressonâncias, peça para piano de Marisa Rezende: uma reflexão a partir do entendimento da obra musical enquanto território. *ÍMPAR Online Journal for Artistic Research*. Vol. 3, N. 1, 2019b, p. 37-57.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. *A inclusão da performance na análise musical: uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano*. 2019. 308 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019a.

- BRAGAGNOLO, Bibiana. A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas. In: *Anais do IV SIMPOM 2016*. (835-844), 2016.
- CHIANTORE, Luca. Prólogo: La música de la desclasificación. In: GUTIÉRREZ, Antonio García. *A ojos de la arena: Ejercicios de desclasificación*. Madrid: ACCI ediciones, 2020.
- CHIANTORE, Luca. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *ÍMPAR*. V. 1, N. 17, 2017, p. 3-21.
- COBUSSEN, Marcel. *Deconstruction in Music*. Tese de Doutorado, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, Netherlands. 2002. Disponível em: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>. Acesso em 15 de setembro de 2018.
- COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn: a manifesto*. Ghent, Leuven University Press, 2009.
- COOK, Nicholas. *Music as creative practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- _____. *Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps*. Music Theory Online. Society for Music Theory, vol. 11, n. 1, 2005.
- _____. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST. *Rethinking Music*. New York: Oxford Univ. Press, 1999. p. 239–261.
- CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. *Premises for Artistic Research*. In: Cahiers of Artistic Research 3. Aveiro: UA Editora, 2020.
- CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. *Premises for Artistic Research*. In: Cahiers of Artistic Research 2. Aveiro: UA Editora, 2019.
- CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano; BENETTI, Alfonso; FRANCISCO, MONTEIRO. *When is research Artistic Research?* In: Cahiers of Artistic Research 1. Aveiro: UA Editora, 2018.
- COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da obra aberta*. Curitiba, Prismas, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.
- DENORA, Tia. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- DOGANTAN-DACK, Mine (Ed.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate, 2015.
- DOMENICI, Catarina. A performance e o gênero feminino. In: FONSECA, Susan Campos; NOGUEIRA, Isabel Porto (org). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- DOMENICI, Catarina. O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens – Centenário John Cage”. *Revista Música Hodie*, V.12 - n.2, 2012a, p. 171-187.

- DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, N. 5, 2012b. p. 65-97.
- FEYERABEND, Paul. *Contra o método: Esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. Livraria Francisco Alves Editora: Rio de Janeiro, 1977.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra, 2002.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay on the philosophy of music*. Oxford, England: Clarendon Press, 1992.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. *A ojos de la arena: Ejercicios de desclasificación*. Madrid: ACCI ediciones, 2020.
- _____. La Organización Del Conocimiento En El Nuevo Orden Transcultural: La organización del conocimiento en el nuevo orden transcultural: del totalitarismo a la desclasificación (la razón como creencia y la OC como burocracia). *Brazilian Journal of Information Science: Research Trends*, Vol. 8, nº 1/2, 2014a.
- _____. Declassifying Knowledge Organization. *Knowledge organization*, v. 41 (5), 2014b.
- _____. La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial. itinerarios de la paraconsistencia. *Perspectivas em Ciência da Informação*. V.18, n.4, 2013.
- _____. *Desclasificados: pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. Classical music as enforced Utopia. *Arts & Humanities in Higher Education*, V. 15, 2016.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *Quodlibet* 74 [versão preprint], 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/s/ad51668a96#comment_735349 . Acesso em 05 de fevereiro de 2021.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.
- MENDES, Miguel Soares Braz. *Jazz desclasificado: reflexões para a construção de narrativas musicais emancipatórias*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade de Aveiro. 2016.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF, N. 34, p. 287-324, 2008.

OLIVEIRA FILHO, Manoel Theophilo Gaspar de. *A utilização de exercícios de técnica pianística no ensino e na prática de sete professores de piano de Recife*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N. 63, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un Humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.

SCHERCHNER, Richard. *Performed Imaginaries*. New York: Routledge, 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Nova York: Routledge, 2002.

TURNER, Victor W. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

SOBRE A AUTORA

Bibiana Bragagnolo é Doutora em Musicologia pela Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do Prof. Dr. Didier Guigue, com período de doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro, financiado pela CAPES e sob orientação do Prof. Dr. Luca Chiantore. Bibiana tem desenvolvido atividades como pianista, atuando principalmente dentro do âmbito da música experimental, e como pesquisadora, sobretudo na temática da inserção da performance na análise musical e no campo da pesquisa artística. Em 2018 recebeu o Prêmio TeMA pelo artigo "Os contrastes sonoros em Contrastes de Marisa Rezende" e em 2015 realizou, como solista, a estreia brasileira do Concerto para Piano Preparado e Orquestra de Câmara de John Cage. É professora efetiva na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) nas áreas de performance, piano e educação musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1282-6534>. E-mail: bibi_bragagnolo@hotmail.com