

A identidade do performer musical: marcas e possibilidades de desclassificação

Resumo

A performance musical aparece como um âmbito bastante classificado – dentro da concepção do termo cunhada por Gutiérrez (2007) – e, por consequência, colonizado, o que acaba por refletir na própria identidade do performer musical e em suas práticas artísticas. Assim, este artigo tem como objetivo analisar tal identidade para, a partir desta compreensão, estabelecer algumas possíveis rotas de fuga em direção a práticas musicais mais plurais. A metodologia deste trabalho consiste em, inicialmente, analisar a identidade performática sob a luz dos conceitos de desclassificação, classificação e identidade de Gutiérrez (2007, 2009, 2020), em diálogo com a literatura específica da área musical. A escolha deste referencial em específico se deve ao seu potencial em abrir para aquilo que se entende como o pluralismo lógico e que se estabelece na contramão do consenso e do conhecimento hegemônico. Ademais, este arcabouço teórico foi anteriormente aplicado de maneira eficiente no âmbito musical do jazz por Mendes (2016), contribuindo de maneira significativa para as reflexões na área. A partir desta proposição de análise, observação e identificação das marcas identitárias e territoriais que configuram o performer musical, são apresentadas duas estratégias de desclassificação: o uso do oxímoro e da polissemia. Tal processo desclassificatório é, sobretudo, um processo emancipatório e decolonial, e que tem o intuito de criar possibilidade para práticas musicais plurais e não hegemônicas, nas quais as narrativas artísticas ausentes possam emergir. Por fim, a aplicação prática dessas estratégias é exemplificada através da descrição de um projeto de pesquisa artística em andamento intitulado “Aos olhos da areia”.

Palavras-chave: performance musical; desclassificação; identidade; pesquisa artística.

Bibiana Bragagnolo

Doutora em Música pela
Universidade Federal da Paraíba–
UFPB. Professora da
Universidade Federal de Mato
Grosso - UFMT.
Brasil
bibiana.bragagnolo@ufmt.br
orcid.org/0000-0002-1282-6534

Para citar este artigo:

BRAGAGNOLO, Bibiana. A identidade do performer musical: marcas e possibilidades de desclassificação. *PerCursos*, Florianópolis, v. 22, n.50, p. 65 - 90, set./dez. 2021.

DOI: 10.5965/1984724622502021065

<http://dx.doi.org/10.5965/1984724622502021065>

The identity of the musical performer: marks and possibilities of declassification

Abstract

Musical performance appears as a very classified field - regarding Gutiérrez (2007) understanding of the term - and, as a consequence, also as a very colonized field, what reflects directly in the identity of the musical performer and in its musical practices. So, this paper aims to analyze the performer's identity to establish, from this comprehension, some possible escape routes towards more plural musical practices. The methodology of this work consists in the analysis of the performer's identity in the light of Gutiérrez's concepts of declassification, classification and identity (2007, 2009, 2020), in dialogue with the specific literature of the musical scope. The choice of this theoretical background is justified by its potential to open for the logical pluralism, that establishes itself in opposition to the consensus and the hegemonic knowledge. Furthermore, this theoretical background has already been successfully applied in the field of jazz studies by Mendes (2016). From this proposition of analysis, observation and identification of the identity and territorial marks that configures the musical performer, we present two strategies of declassification: the oxymoron and the polysemy. This process of declassification is, most of all, an emancipating and decolonizing process, which has the purpose to create possibilities to non-hegemonic and plural musical practices, where absent artistic narratives may emerge. At last, the practical application of these strategies is exemplified through the description of an artistic research project in progress entitled "Aos olhos da areia".

Keywords: musical performance; declassification; identity; artistic research.

Introdução

A identidade do performer musical, sobretudo no âmbito da música erudita¹, vem sendo alvo de reflexões nas últimas décadas. Por identidade do performer compreende-se, neste trabalho, o conjunto de características (que envolvem marcas identitárias ou territoriais) que definem a sua atividade musical e suas relações com os outros agentes inseridos neste contexto, como a obra musical, o compositor, o público, entre outros. Com o desenvolvimento do ramo de pesquisa intitulado Pesquisa Artística nos últimos vinte anos, o performer musical se viu convidado a questionar o *status quo* de sua própria identidade. Aquilo que se entende tradicionalmente (e que é ainda a visão mais usual) como o performer musical deriva diretamente de uma série de conceitos cristalizados, que surgiram historicamente em dado tempo e espaço, mas que se mantêm estáticos e pouco contestados.

Essa identidade se define, sobretudo, no âmbito da divisão de trabalho que se estabeleceu na música erudita, na qual a tarefa de criação recai sobre a figura do compositor, enquanto o performer (ou intérprete, como é frequentemente referido) executa. A identidade também se conecta fortemente com o próprio entendimento sobre a obra musical: a partir do momento em que a obra é fruto da criação do compositor (e que habitualmente gera uma partitura musical) e é concebida como elemento estável e existente *a priori* do ato performático, o performer se torna uma espécie de reproduzidor ou executante especializado de uma obra que possui significado em si mesma.

A concepção de obra musical predominantemente utilizada atualmente (tanto na pesquisa quanto no ensino musical) tem suas origens no século XIX, em um processo histórico ampla e profundamente discutido por Goehr (1992). De acordo com Assis (2018), as três principais teorias abrangentes existentes relativas à ontologia da obra musical (Platonismo, nominalismo e ficcionalismo) compartilham uma característica comum: elas são todas sustentadas por um modelo representacional de pensamento e por práticas

¹ 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.

musicais representacionais. Isso quer dizer que há sempre a performance ou a escuta de algo, não importando o que alguém perceba em qualquer aqui-e-agora específico (uma performance, uma gravação, uma descrição), sempre se trata da representação de algo mais. Assim, a vasta maioria das ontologias musicais atuais pode ser vista como de fato baseada no mundo da representação Aristotélico, que se relaciona intimamente à teoria das ideias de Platão (ASSIS, 2018). Tal noção de representação implica algo anterior ao ato performático, algo que tem a capacidade de ser representado.

Essas relações com a própria obra musical e, conseqüentemente, com o compositor, acabam por criar uma situação verticalizada e que traz à tona conceitos como a fidelidade ao texto, ao compositor e à própria tradição. Domenici (2012b) relata de maneira bastante precisa a hierarquia entre compositor e performer e o conseqüente silenciamento criativo do intérprete no contexto da música erudita ocidental. Nesta mesma senda, Leech-Wilkinson (2016) traz reflexões acerca das relações de poder construídas entre compositor e performer e salienta seu aspecto historicamente construído.

Além da evidente mudez do performer, que se constrói nesse processo, no contexto brasileiro todas essas relações, de raiz essencialmente eurocêntrica, são transpostas e reproduzidas acriticamente, restringindo de maneira significativa as possíveis identidades performáticas capazes de florescer, uma vez que essas estruturas são reproduzidas no ensino de música no país, através daquilo que se compreende e denomina como o “ensino conservatorial” e que deriva diretamente das práticas pedagógicas europeias do início do século XVIII. No Brasil, esse modelo de ensino musical é difundido através do Imperial Conservatório do Rio de Janeiro, fundado em 1841 por Francisco Manuel da Silva (ESPERIDIÃO, 2001, p. 409-410), cujas práticas replicavam aquelas desenvolvidas nos conservatórios europeus. A maneira de ensinar música e sua reprodução acrítica no Brasil foi largamente discutida por Penna e Sobreira (2020), em artigo no qual as autoras apontam para a necessidade de uma mudança paradigmática que supere as concepções tradicionais relativas à formação do músico. Ademais, recentemente foi publicada uma nota do Colegiado do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO)

(COLEGIADO DO INSTITUTO VILLA-LOBOS, 2021)² na qual este reconhece o racismo estrutural e eurocentrismo em seus cursos, o que confirma a urgência e gravidade da temática.

Alguns trabalhos de pesquisas recentes vêm contribuindo para a reflexão crítica sobre o papel do performer musical no Brasil, como os de Domenici (2012a, 2012b), que denunciam a mudez do performer e as relações de poder estabelecidas na prática musical, e de Gil e Assis (2019), que partem para um entendimento da Pesquisa Artística como possibilidade de processo decolonial na música, com potencial de alterar a identidade performática tradicional.

Além dos mencionados acima, as investigações em Pesquisa Artística no exterior também têm contribuído para as discussões sobre a reconfiguração da identidade do performer. A Pesquisa Artística se configura enquanto um campo de pesquisa em arte centrado na figura do pesquisador-artista, que assume o posto de pesquisador sem abrir mão de seu papel como performer (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009). Nesse cenário, Chiantore (2020a) vem trabalhando com a reconfiguração do papel do performer através da criação de performances musicais utilizando-se de referenciais musicológicos que não os canônicos. Ou seja, o autor parte em busca de aspectos estilísticos e estéticos a partir de fontes não tradicionais para a criação de suas interpretações de determinadas obras.

López-Cano (2020) e López-Cano e Opazo (2014) têm se dedicado a desenvolver e consolidar metodologias próprias da pesquisa artística, além de se concentrarem em compreender as particularidades desta na América Latina. Correia e Dalagna (2020 e 2019) também têm juntado esforços para ampliar o entendimento da pesquisa artística enquanto prática potencialmente emancipatória e capaz de alterar o papel tradicional do performer musical. Assis (2018), através do desenvolvimento de uma concepção alternativa da obra musical, a partir de conceitos de Deleuze e Guattari, propõe o surgimento daquilo que o autor chama de “o performer emancipado” e que rompe com as relações de poder anteriormente explicitadas, aplicando uma dimensão bastante

² Esta nota encontra-se disponível em: http://www.unirio.br/cla/ivl/news/nota-do-colegiado-do-instituto-villa-lobos-sobre-racismo-estrutural-e-eurocentrismo-em-seus-cursos?fbclid=IwARzOYJpcBiQfmlPYMyKoXIWzI8nwCc_hdURGx9DPIGdBD6wzgz06hSROdMQ

ideológica aos seus projetos. Nessa mesma senda, Dogantan-Dack (2015) considera o papel determinante da Pesquisa Artística face às ameaças do neoliberalismo e autoritarismo ascendentes e compreende que a mudança na identidade do performer é parte essencial do processo.

Borgdorff (2012), por sua vez, realiza ampla reflexão sobre a inserção da arte e, mais especificamente, da pesquisa artística, no contexto acadêmico, propondo e defendendo esta última enquanto a pesquisa essencialmente em artes. Coessens, Douglas e Crispim (2009), em seu livro, propõem a pesquisa artística como um manifesto por parte daqueles que de fato fazem a arte e defendem a ocupação por estes dos espaços acadêmicos de pesquisa em arte, nos quais a produção artística deve ser validada. Por fim, Cobussen, em sua tese de 2002, traz a pesquisa artística como ferramenta de desconstrução das obras musicais e da própria atividade do artista, como performer e professor, utilizando Derrida como referencial teórico principal.

Em um mapeamento realizado sobre a produção em pesquisa artística no Brasil, entre 2010 e 2020 (BRAGAGNOLO *et al.*, 2021), observou-se que tal produção é ainda incipiente, mas que começa a crescer quantitativamente a partir de 2017. A partir dos dados levantados, compreende-se que tais discussões sobre o papel e a própria identidade do performer musical ainda são pouco debatidas no país, assim como as consequências destas na própria prática artística. Assim, partindo dessas reflexões iniciais e da consequente necessidade de se (re)pensar o papel do performer musical no cenário brasileiro atual, este trabalho se propõe a analisar e compreender a identidade deste a partir do conceito de identidade de Gutiérrez (2009) e de sua relação com os processos de classificação e desclassificação (GUTIÉRREZ, 2007, 2020).

A proposta teórica de Gutiérrez gira em torno da tentativa de criar um novo paradigma a partir do qual seja possível pensar a cultura, a memória ou, neste caso, a identidade. A proposição do autor se relaciona com algumas propostas teóricas afins, como o paradigma emergente de Santos, a esquizoanálise de Deleuze e o paradigma-outro de Mignolo (GUTIÉRREZ, 2009). A escolha deste autor enquanto referencial principal para a análise da identidade do performer se deve, sobretudo, à sua abertura ao dissenso e ao pluralismo lógico, que o posicionam dentro do pensamento pós-

estruturalista, o que possibilita certa fricção com o universo epistemológico musical, altamente estruturalista e classificado, conforme será elucidado na sequência.

Alguns autores já realizaram a aproximação dos conceitos de Gutiérrez com o âmbito musical. 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.

Também 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 concebermos 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.

Nos dois trabalhos mencionados, o referencial já se mostrou potencialmente frutífero em relação às práticas em performance. Aqui, a desclassificação será utilizada de forma análoga: para elucidar a atual identidade do performer musical no âmbito da música erudita ocidental, compreender até que ponto esta se constitui de uma identidade excessiva, nas palavras de Gutiérrez, e colonizada, para, a partir disso, traçar algumas rotas possíveis para a desclassificação dessa identidade, rumo a possibilidades mais plurais e, conseqüentemente, decoloniais.

Assim, a explanação a seguir se inicia com a exposição do conceito da identidade excessiva em Gutiérrez (2009) para, em seguida, apresentar as marcas identitárias identificadas no próprio performer musical e, em um terceiro momento, propor um processo de desclassificação dessa identidade, compreendido como possível rota de fuga às práticas coloniais arraigadas naquela identidade cristalizada.

A identidade excessiva

Compreende-se que a classificação é algo inerente ao conhecimento humano, uma vez que 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. Entretanto, a maneira como o conhecimento tem sido classificado, fruto da ciência moderna com seu viés positivista, acaba por criar uma única possibilidade de classificação, o que é potencialmente danoso, pois “ao ordenar, o desordeno em suas demais possibilidades” (GUTIÉRREZ, 2020, p. 25) e nos leva a refletir sobre a maneira como tal ordenação se passa em nossa sociedade e quais possibilidades outras de classificação permanecem ocultas.

Além disso, o modo como o conhecimento se organiza em nosso mundo é a consequência e a culminância do pensamento do hemisfério norte, eurocêntrico. 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 erudita, através da classificação tradicional, uma série de saberes se tornam ausentes em função da existência da lógica metonímica, que confunde a parte com o todo (BOAVENTURA, 2005).

Exemplificando essa lógica no contexto musical, pode-se citar o entendimento de que a história da música ocidental é compreendida enquanto a história da música oficial, deixando ausentes e invisibilizados um mundo de saberes outros. Também é possível citar a ausência de compositores negros e compositoras mulheres dentre o repertório canônico, o que reflete a existência dos processos classificatórios postos por Gutiérrez³. Ainda de acordo com o autor, a classificação também estaria por trás de projetos territoriais, culturais e cognitivos de colonização se esgueirando por trás de atos de violência simbólica (GUTIÉRREZ, 2014b). Contudo, a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo (SANTOS, 2002, p. 239), o que revela a

³ Para reflexões mais aprofundadas sobre os processos classificatórios em música e suas consequências, conferir BRAGAGNOLO, 2021.

classificação como uma operação de categorização excludente e que leva ao reinado do conhecimento hegemônico, o único validado.

Do mesmo modo que o conhecimento passa por esse processo de classificação, nossas próprias identidades são também moldadas por ele. Essa identidade, fruto do processo classificatório “domestica o indivíduo, especialmente o seu comportamento exterior” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 21), e é em relação a ela que devemos permanecer atentos e vigilantes. O modo de produção capitalista mantém relação direta com a compreensão atual de identidade, pois foi ele quem “patrocinou o individualismo distinguido entre uns sujeitos que, por mais que consumam, nunca deixarão de ser massa e mansos” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 28). Assim, sob a falsa perspectiva de individualidade, essa identidade excessiva (fruto do processo de classificação do conhecimento) mantém a ilusão da escolha, enquanto perpetua padrões hegemônicos e dominantes. A identidade que o autor rebate radicalmente, então,

é aquela que procede dos discursos autoritários e inquestionáveis que se geram em torno dos indivíduos já no momento em que abrem os olhos para a vida e é inoculada através dos processos de instrução familiar, escolar, grupal, comunitária, social, nacional, estatal, global, sem resquício nem respiro para o desenvolvimento singular e a divergência. (GUTIÉRREZ, p. 13)

Nesse sentido, o repensar a identidade sob o viés da desclassificação (que consistiria no processo avesso à classificação) pretende ser um contraponto à identificação com uma “identidade hierarquista e vertical nada reflexiva, nem autocrítica, nem crítica a respeito dos delírios neototalitários que ameaçam as aspirações de liberdade e organização horizontal em nossa época” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 13).

Quando adentramos o campo da música erudita, fica evidente a presença dos processos hiper classificatórios que a organizam. De acordo com Chiantore, o próprio fato de falarmos de uma música clássica ou erudita já é um produto de uma “imutável trindade classificatória” (2020b, p. 14) que consiste em definir, dividir e hierarquizar, uma vez que “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, 2020b, p. 14). Essa música organizada, é disciplinada de modo a manter seu *status quo*.

Além dessa reflexão mais geral sobre a própria existência da “música erudita” em si, outros exemplos demonstram os processos classificatórios em música. 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 esse paradigma textual, e revela, mais profundamente, que este corresponde a um paradigma da composição. 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, 2019), deixando ausentes toda uma gama de saberes sobre a performance, performers, técnicas instrumentais, pedagogia de ensino de instrumentos, entre outros.

Corroborando essas reflexões, em artigo recente, Kofi Agawu (2016) fala sobre o tonalismo como força colonizadora na África, se alinhando com Chiantore quando este diz que alguns conceitos musicais como “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. Essa 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.

Por fim, outra questão bastante relevante nesse sentido é a ausência de vozes femininas na música. De 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 (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 dessas mulheres, tanto historicamente quanto nos dias atuais. Entretanto, apesar do aumento das pesquisas e ações nesse sentido, ainda há muito o que ser feito para que essas vozes ausentes possam, de fato, emergir.

Transpondo essas reflexões especificamente para o cenário brasileiro da música erudita, a identidade do performer musical, observada sob a luz dos conceitos da classificação e da identidade excessiva, se mostra reflexo de um conhecimento sobre música que é situado histórica e temporalmente, mas que se entende como conhecimento universal. O problema causado por essa universalização do saber, em que a parte é tomada como o todo, consiste naquilo que Santos nomeia de “crítica da razão metonímica” (2002). Nas palavras de Gutiérrez, “o ocidente tem a peculiar convicção de que seus localismos hão de ser de interesse universal” (2013, p. 97), o que culmina na homogeneização do todo e das partes imposta pela própria ideia de totalidade. Assim, o performer musical brasileiro se vê atrelado à uma identidade moldada por um saber que lhe é estranho, deslocado no tempo e espaço, uma vez que a identidade performática como usualmente concebemos hoje se estabeleceu no contexto europeu do século XIX, e que é ainda reproduzida pelas práticas pedagógicas e instituições de ensino atuais, como universidades, conforme relatado em pesquisa de Pereira (2012).

Nas palavras de Gutiérrez, “o espaço, identitariamente dominado, se transforma em íntimo território eternizado” (2009, p. 71), tornando intocáveis tudo aquilo que caracteriza a tradição. Entendendo que “a identidade nos especializa na repetição” e que “a identidade é repetir-se até o infinito” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 107), compreendemos o quão danoso pode ser esse processo de construção e identificação com determinada identidade, se não constantemente questionado e refletido. Neste momento, no qual ao

mesmo tempo em que vivenciamos tentativas autoritárias de controle e homogeneização se abrem fraturas e espaços para pensamentos decoloniais, é relevante e urgente que a identidade do performer musical seja repensada para que, a partir disso, narrativas outras possam emergir.

Marcas identitárias no performer musical

O processo de construção de determinada identidade deixa no sujeito aquilo que Gutiérrez (2009) compreende como marcas e que se relacionam com os diferentes pertencimentos que cada identidade possui. Tais noções de identidade e de marcas apresentadas por Gutiérrez, remetem diretamente ao conceito de território de Deleuze e Guattari (1995). Para estes últimos, o território se constitui através das relações entre os meios e os ritmos; por meios pode-se entender qualquer coisa que se contraponha ao caos, que impõe ao contexto algo de periódico, organizado, sendo os ritmos os pontos de articulação entre os meios. O território vem a se estabelecer quando um ato expressivo se impõe a esses meios e ritmos, tornando-os expressivos também. Nesta perspectiva, os meios e os ritmos nascem do caos; os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou intrusão e o revide dos meios ao caos se estabelece através do ritmo (DELEUZE; GUATTARI 1995, p. 103).

Assim, o território é entendido de fato como um ato que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa, sendo ele mesmo o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. Havendo expressividade do ritmo, há território, de modo que “é a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 105). Ao se tornar expressivo e adquirir uma constância temporal e alcance espacial, ele se tornará uma marca territorial, ou, territorializante. O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados qualitativos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 106).

A presença de marcas territoriais é própria do território, o que leva a entender no contexto da identidade do performer musical que tais marcas territoriais influenciam diretamente em suas práticas artísticas, impondo os limites do território. Ao relacionarmos a identidade de Gutiérrez com o território de Deleuze e Guattari, podemos mais facilmente compreender a noção das marcas identitárias tais como são concebidas por Gutiérrez no contexto da identidade, que pode esta mesma ser compreendida enquanto território. Gutiérrez elenca algumas das principais marcas identitárias (ou territoriais), que podem contribuir no aprofundamento das reflexões sobre a identidade do performer musical, sendo elas: (1) a submissão, (2) o totalismo, (3) a totemização, (4) a dicotomização, (5) a ressemantização, (6) o coerentismo, (7) a normalidade, (8) o demarcacionismo e (9) o apropriação (2009).

A (1) submissão, como marca da microfísica da identidade, se funda no medo do dissenso e na obediência. Tal policiamento necessário para sua continuidade está na própria programação identitária. No performer musical, a obediência aparece como um marco desde o início de seu aprendizado, bastante fundamentado no relacionamento entre professor e discípulo, e que consiste em uma relação verticalizada e na obediência às regras da tradição de performance. Nas palavras de Chiantore,

assim que você começa [a estudar algum instrumento musical], você escutará uma longa lista de “nãos”: “*não* faça isso porque soa mal”, “*não* use esse vibrato”, “*não* toque assim porque é de mau gosto”, “*não* ataque assim”, etc., frequentemente levando a atribuições profissionais muito específicas (“*só amadores* fazem isso!”). Uma parte decisiva da educação musical clássica envolve explicar aos estudantes o que eles *não* devem fazer, como eles *não* devem tocar. (CHIANTORE. 2017, p. 7, grifo do autor)

Em complementaridade, Pereira, em estudo de 2014, que investigou e constatou aquilo que ele concebeu como a presença de um *habitus* conservatorial no ensino de música no Brasil, elenca uma série de características que conectam o ensino no país a tal ensino conservatorial (cujas origens remontam ao séc. XVIII no contexto europeu) e que reforçam a marca da submissão na identidade do performer através de algumas

características dos processos pedagógicos, como “o poder centrado nas mãos do professor”, por exemplo (PEREIRA, 2014, p. 90).

Após, Gutiérrez apresenta o (2) paradigma de totalidade, que faz confundir o total com o parcial, sendo conceito análogo à razão metonímica de Santos (2002). Como já mencionado anteriormente, esse paradigma faz crer que o conhecimento musical ocidental seja o conhecimento sobre música em si, assim como a tradição de performance estabelecida, que passa a ser compreendida como a tradição universal. Pereira também corrobora neste sentido quando afirma que no âmbito educacional brasileiro, a música erudita ocidental aparece como conhecimento oficial (PEREIRA, 2014, p. 93). Ainda complementarmente, Green afirma que a ideologia musical se baseia na suposição de que a música é uma criação atomizada e fragmentada de indivíduos isolados, e que alcança grandiosidade quando transcende sua aparente singularidade e passa a pertencer ao universal, ao eterno, ao a-histórico (GREEN, 1988, p. 5). Neste sentido, reforçamos que se faz urgente o pensamento situado e decolonial aplicado às práticas musicais pedagógicas e artísticas.

Tal paradigma da totalidade leva ao conceito de (3) totemização, que consiste na fidelização do sujeito a determinados objetivos simbólicos sacralizados, ritualizados e calendarizados. No contexto da performance musical, tal marca é bastante evidente no próprio recital, ou concerto musical, que desempenha a função de um ritual no qual a indumentária do performer, o comportamento deste e do próprio público são todos pré-determinados e convencionados de modo que o não cumprimento dessas determinadas regras pode gerar constrangimentos ou desconfortos. Também o texto musical (representado pela partitura) aparece como elemento totemizado, que possui sentido em si mesmo, fazendo referência direta às intenções do compositor, e que molda a identidade performática. Sobre esse assunto, Leech-Wilkinson acrescenta que “a noção de que o compositor nos deixou algo que inclui em si uma rede particular de inter-relações que geram (pensando em um comentador ideal) um sentido definível, independentemente dos sons que os performers podem gerar ou das mudanças na mentalidade dos performers e ouvintes, não é sustentável” (2012, p. 10).

Sobre o elemento seguinte, a (4) ressemantização, de acordo com Mendes,

invariavelmente Gutiérrez sugere que a nossa relação com estes lugares ou objetos totemizados é feita através de processos de ressemantização uma vez que recorremos a eles como forma de nos localizarmos identitariamente, quando, na verdade, estamos permanentemente a ressignifica-los, embora de forma inconsciente. Pensamos nos lugares e momentos simbólicos associados à nossa memória como se eles fossem exatamente como os entendemos hoje, quando, na verdade, cada lembrança é uma atividade ativa de reconstrução do imaginário do passado, uma paródia. Vivemos assim a ilusão de que esses lugares e espaços conformam uma linhagem ontológica que nos torna herdeiros de uma tradição. (MENDES, 2016, p. 61)

Assim, na performance musical, a ressemantização torna possível a identificação com os objetos totemizados, criando a ilusão de tornarmo-nos parte de uma tradição ontologicamente pura, sem a percepção de que, em fato, vivenciamos uma paródia, uma vez que a tradição não existe, ou melhor, nunca é a mesma, nunca se repete. Sobre a tradição, Gutiérrez ainda coloca que:

A identidade é um sistema que deve sobreviver e, para isso, sacrifica a tradição. A tradição não é mais do que a reprodução de hábitos materiais ou simbólicos de, supostamente, outros tempos. Nada sabemos nem temos da tradição, exceto uma absurda sensação de posse ou a néscia tranquilidade de que sempre está aí para invocá-la ou folcloricamente reproduzi-la. A tradição que cremos repetir nunca será a mesma que praticavam nossos bisavós. O sentimento caminha com as épocas e uma tradição sentida de modo diferente se converte em um simulacro, em um estereótipo ao qual acudimos cansada e mecanicamente para preencher com ele o vazio que produz a incompreensão e desconhecimento de nós mesmos, de nossa individualização. (GUTIÉRREZ, 2009, p. 41)

Desse modo, a identidade do próprio performer musical não deixa de ser um projeto de perpetuação da tradição musical ocidental e, uma vez que a identidade modela a memória, o passado se torna um de seus territórios de ocupação mais privilegiados. Acerca desse assunto, Leech-Wilkinson postula sobre a música erudita enquanto utopia reforçada e perpetuada artificialmente (2016).

Seguindo as principais marcas elencadas por Gutiérrez, é através da (5) dicotomização que a identidade cria polos opostos de ideias contrárias que devem ser ocupados alternativamente. Esta é também uma das facetas da própria totalização, ou da

lógica metonímica, nas palavras de Santos (2002). A criação de dualismos, própria da dicotomização, aparece no contexto musical em diferentes possibilidades, sendo os dualismos performer / compositor e teoria / prática dois exemplos bastante significativos. O primeiro deles já foi brevemente discutido; na medida em que a divisão do trabalho se estabeleceu na música, compositor e performer se tornaram figuras separadas e com identidades bastante definidas. O segundo exemplo trata da artificial separação entre o conhecimento musical teórico e o prático, sendo relevante mencionar que esses dois âmbitos, em realidade, são indissociáveis. Complementarmente, a dicotomização não só consiste na redução do mundo a pares de opostos, mas nos quais um deles é privilegiado, criando relações hierárquicas. Nos pares acima citados, compositor e teoria seriam os lados privilegiados das dicotomias, compreendendo que a construção desses polos opostos não é nunca neutra e tende a favorecer um lado que é privilegiado no discurso e que subordina o outro.

Na sequência, o (6) coerentismo é a marca que reflete sobre o combate à contradição na identidade, sendo a defesa da afirmação lógica, da racionalidade. Essa marca identitária tende à geração do consenso, uma vez que o dissenso é compreendido como ausência de coerência. Na performance musical, o processo de educação do performer passa, sobretudo, por um processo de coerentismo. Frequentemente, as possibilidades não hegemônicas de performance não são meramente autorizadas ou não, elas são simplesmente impensáveis, como coloca Assis (2018), o que revela o fruto desse processo de coerentismo nas práticas performáticas.

A (7) normalidade, por sua vez, institui a condição de estabilidade da identidade, não por garantir a imutabilidade dos pertencimentos, mas por gerar segurança por meio da normatividade. Assim, a normalização de determinadas identidades gera a identificação sem questionamentos, que leva, por sua vez, à sensação de estabilidade e segurança. A normalização é uma das ações estratégicas da dominação: gerando normalidade, o poder se sente confortável (GUTIÉRREZ, 2009, p. 79). No contexto da performance musical, a normalidade pode ser reconhecida a partir da escassa reflexão e denúncia dos mecanismos de controle e alheamento, que começam a ser mais frequentes

somente nas últimas décadas, através, principalmente, das pesquisas relacionadas à Pesquisa Artística.

As duas últimas marcas elencadas por Gutiérrez são como mecanismos que “funcionam de forma a proteger e delimitar o ‘eu’ em detrimento do ‘outro’” (MENDES, 2016, p. 62). O (8) demarcacionismo é o processo em que o sujeito, convertido a uma identidade, se torna uma máquina demarcadora (Gutiérrez, 2009, p. 80). Não satisfeito com o exercício da identidade, o sujeito inventa um “outro” diferente a ser combatido ou convertido. Na performance musical, a atividade de máquina demarcadora se reflete mesmo na atividade educacional, que tende a perpetuar as marcas identitárias, o que corrobora a compreensão de Pereira (2012), da manutenção de um “*habitus conservatorial*” no ensino musical no Brasil. Por outro lado, o medo de que as tradições sejam alteradas traz consigo a ideia do outro a ser combatido.

Por fim, o (9) apropriação, como marca identitária, é a confusão do sujeito com o objeto simbólico, gerando, assim, o instinto de propriedade e que faz o sujeito se sentir possuidor de algo exclusivo. Esse território é o espaço propício para a violência simbólica e as guerras de proteção das fronteiras identitárias. Mais uma vez, no contexto da performance musical, o medo da alteração na identidade demarcada pela tradição deriva da defesa e demarcação de fronteiras e posições. Gutiérrez coloca que “quanto mais afirmação precisa uma identidade, em maior decadência se encontra. O uso da violência significaria, portanto, um estado de patente necrose identitária. A identidade sentida espontaneamente pelos indivíduos não necessita defesa nem propaganda” (2009, p. 50). Tal afirmação expõe a situação de declínio dessa identidade e abre margem para que a identidade do performer, bem como as marcas territoriais e/ou identitárias que a caracterizam e moldam, sejam repensadas em direção a uma identidade desclassificada e mais alinhada com nosso próprio tempo e espaço.

Desclassificando a identidade artística

Seria possível elaborar um pensamento emancipatório acerca da identidade? Gutiérrez sugere que podemos “nos liberar de alguns pertencimentos e abraçar outros [...] A fuga da identidade se inicia ao planejar-se a fuga” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 39). Nesse

sentido, a própria consciência das marcas que delimitam nossas identidades por si só já funciona como ferramenta de possível libertação. O performer musical, a partir do momento em que se percebe no meio de um sistema ultra classificado, aliado a um conhecimento que é eurocêntrico, elitista, machista e temporalmente situado, se vê apto a fazer escolhas. A simples percepção de si mesmo enquanto ser situado social e historicamente é por si mesma uma abertura para processos de desclassificação.

O pensamento desclassificado não consiste na extinção da identidade, mas sim na reflexão sobre seus pressupostos. Nas palavras de Mendes, ele “pretende tornar o ‘eu’ um vetor de solidariedade, para que, quando projetado sobre o mundo, não implique em violência e opressão para com o ‘outro’” (MENDES, 2016, p. 59). Desclassificar é, portanto, admitir a possibilidade de intercâmbio, construindo relações mais sensíveis e horizontalizadas. Assim, “a diferença, então, constituiria um dos componentes essenciais da identidade” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 20) e, ao invés da valorização de ideias de homogeneização e adequação, a heterogeneidade e o pluralismo surgiriam como valores centrais, o que, no fazer artístico, poderia permitir emergir novos mundos e possibilidades artísticas.

Para percorrer esse processo desclassificatório, além da consciência das marcas identitárias presentes, certas heranças devem ser repudiadas, especialmente as que foram habilmente inoculadas por determinadas e solícitas tradições que operam, lado a lado, junto com a identidade, o que pode ocorrer “mediante uma formação crítica a respeito da cultura em que estamos imersos, para evitar que nos canibalize” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 13). A menção a essa formação crítica traz consigo, no âmbito da performance musical, importante reflexão sobre as práticas de ensino, que poderiam priorizar a formação do pensamento crítico, do dissenso e da desobediência. Para Gutiérrez, estes são necessários para a cultura do mesmo modo que a mutação e a ruptura da regra o são para a evolução (2009, p. 56). A partir do dissenso e da desobediência, singularidades poderão surgir e criar novas práticas musicais e artísticas: a verdadeira criação só existe na desobediência. Assim, “descobrir esse inconformismo em cada um e alimentá-lo, como propõe Santos, é a única maneira de participar no grito global, em um basta planetário”

(GUTIÉRREZ, 2009, p. 60), o que nos dirige para o apelo por uma educação musical libertadora e crítica que leve à elaboração de estratégias de autovigilância.

Em artigo anterior (BRAGAGNOLO, 2021) foram apresentadas algumas possibilidades de práticas de desclassificação na performance musical, com o intuito de ampliar as possibilidades de práticas performáticas no âmbito da Pesquisa Artística. Neste, uma das ferramentas desclassificadoras potencialmente interessante aparece sob a forma do oxímoro, que 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. 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” (GUTIÉRREZ, 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, Gutiérrez traz a “luta pacífica” de Gandhi, na qual a dicotomia entre luta e paz também se esvai, dando espaço para um significado outro.

No contexto musical, sugeriu-se (BRAGAGNOLO, 2021) que o oxímoro performer-criador (ou criador-performer) pode ser particularmente frutífero, uma vez que leva por terra a divisão de trabalho estabelecida na música entre compositor e performer, assim como imbuí ao processo performático a ideia de criação. Refletindo sobre a identidade performática, esse oxímoro abre espaço para que esta se expanda e experimente novas possibilidades de criação, interferência, improvisação e crítica. A compreensão do performer como criador auxilia em uma virada paradigmática, na qual se assume que há

uma voz por detrás do intérprete e que essa voz é criativa e capaz de atuar de maneira crítica e decisiva sobre os objetos artísticos que manipula.

Adicionalmente, a polissemia também se mostra uma potencial ferramenta para a expansão da identidade performática, no sentido de ampliar o entendimento do que é e no que consiste a atividade do performer musical e, a partir disso, alargar sua própria identidade. 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. No âmbito das reflexões aqui trazidas, o termo que se sugere pensar a partir da polissemia é o próprio “performer musical”. A partir do momento em que abrimos a possibilidade de entendermos a nós mesmos e ao próximo de maneira aberta a comportar múltiplas significações, as identidades excessivas caem por terra, uma vez que a manutenção forçada da coerência e do consenso não mais é esperada. Assim, a polissemia em relação ao performer musical aparece como porta de entrada para a expansão dessa identidade, criando possíveis rotas de fuga.

Essas duas possibilidades de práticas emancipatórias foram e estão sendo aplicadas em um projeto de pesquisa artística intitulado “Aos olhos da areia”. O título faz referência ao aforismo de Gutiérrez (2020, p. 26), “A areia se revolteia aparentemente de um modo desordenado. Mas esse estado não procede da areia senão de uma proposição racional. De fato, ordem e desordem seriam o mesmo aos olhos da areia.” A ideia por detrás deste projeto é explorar musicalmente ordem e desordem em obras canônicas do repertório pianístico, buscando estender os limites territoriais das peças selecionadas, ampliando as interferências e o próprio papel do performer.

Nesse processo, o oxímoro “composição-improvisada” ou “improvisação-composta” surge como uma terceira via no dualismo obra musical versus improvisação. Nesse projeto, toda e qualquer obra musical é aberta e passível de manipulação, interferência e desconstrução. Aliás, o próprio conceito de obra é alargado e diluído conforme os processos experimentais são aplicados nas peças selecionadas. A polissemia, neste contexto, aparece para ampliar as possíveis compreensões, e

consequentes atuações, do performer frente às obras musicais. Auxiliando na abertura do conceito de performer, foi utilizada a concepção de Schechner sobre o que é considerado como performance:

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

As quatro definições de Schechner permitem ao performer explorar uma postura verdadeiramente crítica em relação aos objetos musicais com os quais este se relaciona, fazendo com que o resultado artístico seja reflexo de suas próprias decisões e interferências. A ampliação da compreensão do que é a performance altera diretamente a própria identidade do performer.

Os primeiros resultados artísticos desses processos experimentais podem ser observados em dois vídeos. O primeiro deles (link de acesso: <https://youtu.be/KWsDyyiw1a4>) parte da peça *La Neige Danse*, para piano solo do compositor Claude Debussy, e a desconstrói a partir da articulação da mesma com improvisação livre e referências a outras obras musicais brasileiras, gerando uma nova configuração de objetos musicais que é executada por um duo de trombone e piano. O segundo vídeo (link de acesso: <https://youtu.be/2pugwtx6S-c>) apresenta esta primeira gravação após as interferências de outros artistas da dança, artes visuais e audiovisual, o que amplia ainda mais as ideias de “ordem” e “desordem”.

Estes dois primeiros experimentos práticos da aplicação dessas ferramentas levaram à dissolução dos papéis de compositor e intérprete e a uma concepção alternativa da própria obra musical. Esse movimento fomenta o questionamento das hierarquias entre obra musical *versus* improvisação e compositor *versus* performer e, como consequência, dos conceitos de autoria, fidelidade e estilo de época, que remetem diretamente aos processos classificatórios e coloniais em música. Assim, o performer musical se coloca como agente criativo, crítico, social e historicamente situado, capaz de

propor e defender práticas musicais para além das eurocêtricas, herdadas através do ensino conservatorial. Além disso, esses processos experimentais abrem também campo para a reflexão sobre as práticas de educação musical, podendo servir enquanto ferramentas pedagógicas no ensino da música.

Considerações finais: uma rota de fuga às práticas coloniais

Este artigo trouxe uma reflexão sobre a identidade do performer musical, a partir dos conceitos de identidade, classificação e desclassificação de Gutiérrez. Partindo das marcas identitárias elencadas pelo autor, traçamos um caminho para compreender de que maneira o performer musical se insere em um contexto hiper classificado, marcado por práticas que são coloniais e hegemônicas. A partir dessa reflexão crítica, o conceito de desclassificação foi trazido e se estabeleceu como uma possibilidade naquilo que pode ser considerado uma rota de fuga às práticas coloniais. Por fim, foram apresentados alguns resultados iniciais da aplicação prática desses conceitos no projeto artístico “Aos olhos da areia”.

O pressuposto desclassificatório é, por si mesmo, um pressuposto decolonial, uma vez que ignora fronteiras e barreiras, e pratica aquilo que se entende como um pensamento fronteiriço, nas palavras de Gutiérrez (2007), ou mestiço, nas palavras de Santos (2019), que se constrói a partir de um sul epistêmico. A partir das breves sugestões de estratégias desclassificadoras, como o uso do oxímoro e da polissemia, abre-se margem para repensar a identidade do performer e reconstruí-la a partir de perspectivas mais plurais, criativas e críticas, em que a contradição possa ser inserida no seio de uma identidade em constante processo de autorreflexão e mudança. Gutiérrez (2009, p. 116) coloca que “a ortodoxia da definição nos delimita, a rebeldia da contradição nos ilimita” e, assim, podemos pensar na possibilidade de desenvolvimentos de identidades performáticas ilimitadas e múltiplas, criando espaço para novas narrativas artísticas, que ampliarão significativamente as próprias práticas musicais no sul global, emancipando o performer musical.

Para que a identidade performática possa florescer de maneira desclassificada, também é imprescindível que as práticas educacionais em música sejam profundamente

revistas a partir de uma perspectiva crítica e desclassificada. Iniciativas recentes, como a já referida Nota do Colegiado do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO) sobre o racismo estrutural e o eurocentrismo em seus cursos, aparecem como o início profícuo de um longo caminho de desclassificação. Ainda assim, é essencial que outras ações como tal floresçam e se tornem, de fato, proposições concretas. Nesse sentido, a Pesquisa Artística aparece como uma possibilidade para o processo de ampliação identitária e de mudança no paradigma pedagógico, assunto que será aprofundado em pesquisas posteriores.

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. p. 334-355.

ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Ghent: Orpheus Institute, 2018.

BORGdorff, Henk. *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim; SANTANA, Ana Caroline Rodrigues; SANTOS, Lívia Mariana dos. Pesquisa artística no Brasil: um mapeamento. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues; CARNEIRO, Maristela; ROSSETTI, Danilo (orgs.). *Pesquisa em Arte, Mídia e Tecnologias: textos selecionados*. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, 2021, p. 51-60.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-24, 2021.

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, 2019.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. *Quodlibet*, Rioja n. 74, p. 55-86, 2020a.

CHIANTORE, Luca. Prólogo: La música de la desclasificación. In: GUTIÉRREZ, Antonio García. *A ojos de la arena: Ejercicios de desclasificación*. Madrid: ACCI ediciones, 2020b. p. 11-22.

CHIANTORE, Luca. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *ÍMPAR*, Aveiro, v. 1, n. 17, p. 3-21, 2017.

COLEGIADO DO INSTITUTO VILLA-LOBOS. Nota do Colegiado do Instituto Villa-Lobos sobre racismo estrutural e eurocentrismo em seus Cursos. Rio de Janeiro, fev. 2021. Disponível em: http://www.unirio.br/cla/ivl/news/nota-do-colegiado-do-instituto-villa-lobos-sobre-racismo-estrutural-e-eurocentrismo-em-seus-cursos?fbclid=IwAR2OYJpcBiQfmlPYMyKoXIW2l8nwCc_hdURGx9DPIGdBD6wz9zo6hSROdMQ. Acesso em: 25 fev. 2021.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. *Cahiers of Artistic Research 3*. Aveiro: UA Editora, 2020.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. *Cahiers of Artistic Research 2*. Aveiro: UA Editora, 2019.

COBUSSEN, Marcel. *Deconstruction in Music*. 2002. Thesis (Doctorate in Art and Culture Studies) – Erasmus University Rotterdam, Netherlands, 2002. Disponível em: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>. Acesso em: 15 set. 2018.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn: a manifesto*. Ghent: Leuven University Press, 2009.

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano; BENETTI, Alfonso; FRANCISCO, MONTEIRO. *Cahiers of Artistic Research 1*. Aveiro: UA Editora, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

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*, Goiânia, v. 12, n.2, p. 171-187, 2012a.

DOGANTAN-DACK, Mine (ed.). *Artistic practice as research in music: theory, criticism, practice*. Farnham: Ashgate, 2015.

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, p. 65-97, 2012b.

ESPIRIDIDÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 7, p. 69-74, 2002.

- GIL, Susana Castro; ASSIS, Ana Cláudia de. Pesquisa artística como espacio de decolonización de la producción de conocimiento musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., 2019, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: [s.n.], 2019. p. 1-8.
- GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay on the philosophy of music*. Oxford, England: Clarendon Press, 1992.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. *A ojos de la arena: ejercicios de desclasificación*. Madrid: ACCI ediciones, 2020.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. Declassifying knowledge organization. *Knowledge organization*, v. 41 (5), p. 393-409, 2014.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial. itinerarios de la paraconsistencia. *Perspectivas em Ciência da Informação*. V.18, n.4, p. 93-111 2013.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. *La identidad excesiva*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. *Desclasificados: pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- GREEN, L. *Music on deaf ears: Musical meaning, ideology and education*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. Classical music as enforced Utopia. *Arts & Humanities in Higher Education*, V. 15, p. 325-336, 2016.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, scores, performances, meanings. *Journal of the Society for Music Theory*, [s.l.], v. 18, n. 1, p. 1-17, 2012.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. La investigación artística en música en Latinoamérica. *Quodlibet*, Alcalá, n. 74, p. 139-167, 2020.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *Quodlibet*, Alcalá, n. 74, p. 87-116, 2020.

A identidade do performer musical: marcas e possibilidades de desclassificação
Bibiana Bragagnolo

MENDES, Miguel Soares Braz. *Jazz desclassificado: reflexões para a construção de narrativas musicais emancipatórias*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Aveiro, 2016.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 1-25, 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 32, p. 91-103, 2014.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino superior e as licenciaturas em música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. 2012. 279f. Tese (Doutorado em Educação) – Campo Grande, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012.

SCHERCHNER, Richard. *Performed imaginaries*. New York: Routledge, 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*, Coimbra, n. 63, p. 237-280, 2002.

Recebido em: 19/03/2021

Aprovado em: 14/10/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED
PerCursos

Volume 22 - Número 50 - Ano 2021
revistapercursos@gmail.com