

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

Bibiana Bragagnolo¹

Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Resumo: A partir do entendimento da obra musical como um território, do qual há a possibilidade de se estabelecer rotas de fuga através da tomada consciente de decisões performáticas e do posicionamento do performer enquanto agente criativo, novas possibilidades se abrem para a performance musical. Neste artigo são apresentadas duas versões da abordagem performática da peça para piano *Ressonâncias* de Marisa Rezende, que foram construídas tendo em vista processos de desterritorialização e desclassificação. Estes processos dizem respeito a decisões sobre fraseado, estrutura da obra e textura musical, onde a performer atuou de maneira consciente de modo a interferir nestes elementos. A metodologia contou com duas performances da peça, sendo que a primeira teve como foco a manipulação da criação de ressonâncias no piano, enquanto a segunda buscou possibilidades contrárias e diferentes da primeira performance, delineando uma nova estrutura da obra e sonoridades outras. Mesmo que de maneira sutil, o pensamento nômade (aquele que foge do território) propiciou possibilidades de experimentação anteriormente não previstas, como em relação à forma musical e à textura, por exemplo, que aqui se mostraram elementos passíveis de conformação morfológica e não pré-determinados pela partitura.

Palavras-chave: performance; piano; experimentação; pesquisa artística; desterritorialização

Abstract: From the understanding of the musical work as a territory, from which is possible to establish escape routes through performative decisions and the positioning of the performer as a creative agent, new possibilities open to musical performance. In this article, two versions of a performative approach in the piano piece *Ressonâncias* by Marisa Rezende will be presented, which were developed through processes of deterritorialization and declassification. These processes are related to decisions about phrasing, structure of the piece and musical texture, in a way that the performer acted consciously to interfere in these elements. The methodology was based in two performances of the piece: the first one had the focus in the manipulation of the creation of resonance in the piano; the second one searched for different and contrary possibilities, shaping a new structure and new sonorities. Even in a subtle way, the nomadic way of thought (the one that escapes from the territory) allowed possibilities of experimentation non-envisaged before, as in relation to the musical structure and texture, for example, that showed itself as elements possible of morphological conformation and non-pre-determined by the score.

Keywords: performance; piano; experimentation; artistic research; deterritorialization

Os processos experimentais na performance musical estão diretamente relacionados com a concepção que se tem de obra musical, de modo que ao compreender a obra como duplo da partitura, tolhe-se toda e qualquer margem para o exercício do real potencial criativo do performer, relegando a este o papel de decodificador de um discurso pré-determinado por um texto. Tal crítica à postura habitual do performer standard frente à obra musical (que é fruto de um processo histórico), pode ser analisada de maneira aprofundada no livro de Assis (2018), sobretudo no capítulo 7, onde o autor expõe a noção de performer emancipado, que corresponderia ao performer que se posicionou ativa e criticamente perante a obra musical, e que é entendido neste contexto como o pesquisador artista. No momento em que o performer se assume como tal, há uma necessidade intrínseca que ele se coloque diante da obra musical como sujeito crítico, capaz de se posicionar para além das ideias de fidelidade à obra ou ao compositor. Assim, para que tal postura se torne

¹ bibi_bragagnolo@hotmail.com
<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

viável e, com ela, se abram as portas para a experimentação, nesta pesquisa foi adotada uma visão diferenciada da obra musical, que se afasta da identificação com a partitura e passa para uma identificação com sua conformação a partir dos processos performáticos, onde o performer age de maneira a criar novas possibilidades, mais criativas e não hegemônicas, para as obras musicais.

Neste artigo será relatada a construção de duas performances da peça *Ressonâncias* (1983) de Marisa Rezende, para piano solo, onde tal pensamento experimental foi colocado em prática. As duas performances que serão apresentadas trazem um aspecto da experimentação que é sutil, onde as decisões performáticas não rompem radicalmente com os elementos sugeridos pelo texto, mas buscam explorar a manipulação dos componentes que estão ausentes na escritura e, a partir disso, inserir a voz do performer. Entre os elementos que se mostraram relevantes neste processo de experimentação estão alguns que normalmente são tomados como estáveis e relacionados com a partitura, como: a estrutura fraseológica, que aqui se mostrou bastante maleável conforme a intenção sonora da performance; a textura, que através de decisões de toque ou realce de determinadas vozes também se mostrou fonte de inúmeras possibilidades; e os contrastes sonoros, criados a partir de elementos além da dinâmica (como o tipo de toque), da inserção de variações dinâmicas não previstas pelo projeto composicional e do uso dos pedais. Após a descrição geral das decisões mais relevantes nas duas performances, serão apresentados três exemplos comparativos de trechos análogos nas duas performances, de modo a evidenciar as diferentes decisões e o impacto destas na conformação destes trechos. Nestes exemplos serão trazidos áudios das duas performances e também imagens do espectro sonoro dos excertos selecionados (extraídas com o software *Spear*) para ilustrar as diferenciações geradas. Porém, antes de adentrar na explanação acerca das performances propriamente ditas, se faz necessário expor a visão da obra musical aqui adotada, que justifica o posicionamento assumido enquanto pesquisadora artista.

A obra musical enquanto território

Já em 1992, Goher analisou de maneira profunda a força reguladora do conceito de obra musical, revelando sua emergência historicamente situada e seu forte impacto na legitimação de certas práticas musicais. Apesar da clarificação sobre o viés regulador da concepção tradicional de obra musical, no que concerne a prática musical ainda nos mantemos fortemente presos a esta visão. Entretanto, enquanto performers, devemos estar atentos que a maneira como concebemos a obra musical tem forte impacto na prática musical. Assis (2018) reforça que o argumento de que os julgamentos ontológicos não têm consequências estéticas é descaradamente ideológico, porque pretende reforçar práticas musicais submissas, domesticadas por textos e fontes autoritárias. Nas palavras do autor,

A maneira como se define o que conta como obra 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. Por isso, julgamentos ontológicos, que

são julgamentos a prior, têm consequências empíricas – pelo menos no mundo empírico da performance musical² (Assis, 2018, p. 45).

Por esta razão, surge a necessidade do posicionamento em relação àquilo que é a obra musical. Assim, compreendendo tais forças reguladoras no conceito tradicional de obra, é possível concebê-la como um território, a partir deste conceito em Deleuze e Guattari (1995). A presença de marcas territoriais é própria do território, o que leva a entender, no contexto da obra musical, que tais marcas territoriais influenciam diretamente em seu processo de evolução e conformação, impondo limites. Costa (2016) sublinha a autoria do projeto composicional como elemento principal no processo de demarcação do território da obra, sendo que o autor se faz presente através de uma assinatura que pode ser mais ou menos evidente de modo que, através disso, a obra tem chances de se conservar dentro de certos limites morfológicos, garantindo os desdobramentos autorizados.

Além disso, entende-se também que a tradição de performance (dentro do contexto da música erudita ocidental) aparece como elemento igualmente relevante na definição do território, regulando de maneira evidente os possíveis desdobramentos morfológicos. Então, além das marcas do autor enquanto presença territorializante, a obra se vê ainda na presença de uma marca territorial constituída pelo corpo de tradição da prática performática. Alguns autores têm refletido sobre o papel da tradição de performance enquanto elemento que conforma a obra musical entendida como resultado sonoro efetivo (Leech-Wilkinson, 2012; Chiantore, 2017). De maneira geral, quando se pensa na música dita erudita, não se está de fato pensando simplesmente em um repertório, mas no repertório executado de uma maneira muito específica (Chiantore, 2017). Nesse âmbito, a educação musical atua enquanto doutrinação, o que corrobora com esse entendimento da tradição de performance como conformadora das possíveis morfologias. Nas palavras de Chiantore,

Assim que você começa, 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 tocar³ (2017, p. 7).

Toda esta regulação das práticas de ensino e performance se sustenta no respeito à um ideal da obra que se relaciona com aquilo que remete à “ideia” ou “entendimento original” da obra pelo compositor. Nesse sentido, Leech-Wilkinson acrescenta que

² The way one defines what counts as a work establishes profound constraints on what is considered as acceptable and unacceptable, as possible and impossible, what is allowed and what is forbidden, thus providing the musical market with precise instruments of survey and control. Therefore, ontological judgements, which are a priori judgements, do have empirical consequences—at least in the empirical world of music performance.

³ As soon as you begin, you will hear a long list of “don’ts”: “don’t do that because it sounds bad”, “don’t use this vibrato”, “don’t play like that because it is in bad taste”, “don’t strike in this way”, and so on, often leading to precise professional attributions (“only amateurs do that!”). A decisive part of classical-music education involves explaining to students what they must not do, how they must not play.

... 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 sustentável⁴ (Leech-Wilkinson, 2012, p. 10).

A performance pode mudar o caráter e mesmo a natureza de uma partitura de uma maneira mais impactante do que se permite pensar. Os dois autores citados, Chiantore (2017) e Leech-Wilkinson (2012), mostram que mesmo partituras bastante conhecidas, que aparentam conter em si significados largamente reconhecidos, estão a todo o tempo mudando, não simplesmente como estilos de performance mudam, mas também na sua caracterização, levando a uma mudança em sua natureza perceptiva. Assim, conclui-se que muito do que é dito sobre obras musicais se refere de fato à performance destas obras dentro de uma tradição específica, de modo que algumas maneiras de se executar as obras foram absorvidas no que se imagina sobre o registro escrito das mesmas.

O alinhamento da obra com a maneira específica de se executá-la, em conformidade com a tradição, está em concordância com a ideia de classificação e organização da música erudita, que se disciplina para manter um *status quo*. Entretanto, esta disciplinarização e alinhamento com a tradição se dá de modo que não adotamos outras práticas porque hoje em dia isso não é feito, e não em relação ao passado, mas sim porque adaptamos nossos gostos a certas práticas, que com o passar do tempo se tornaram pontos de referências invioláveis e tão fortes que o argumento central tende a ser ético: fidelidade às origens (Chiantore, 2017). Porém é preciso frisar que tais origens geradoras de regras são arbitrárias e se escondem por detrás de um processo de classificações que se mantém através de categorias dominantes. Um exemplo desta arbitrariedade ilustrado por Chiantore (2017) é o fato de que a música de Johann Strauss Jr., que em sua época era entendida como música popular, urbana e extremamente ligada à dança e ao entretenimento, foi lentamente convertida no que pode ser categorizado como música clássica e é experienciada atualmente como tal; em silêncio, em uma sala de concerto e tocada da maneira como se toca música erudita.

A reflexão sobre a disciplinarização traz à tona a questão da classificação já que tais categorias se provam decisivas inclusive na constituição e demarcação do território das obras musicais.

Classificar significa exilar todas as ordens possíveis, exceto aquelas autorizadas pelos poderes vigentes. E são de fato estas ordens exiladas, que nunca desapareceram, que acabarão por subverter a aparente calma classificatória. De dentro das categorias elas crescem fortemente, se juntarão aos textos pobremente tratados e promoverão o declínio das categorias⁵ (García-Gutiérrez, 2007, p. 35).

⁴ The notion that a composer has left us something (some thing) that includes within it a particular network of interrelations generating (given an ideal commentator) definable meaning, irrespective of the sounds performers may make or of changes in the mentality of performers and listeners, is not sustainable.

⁵ Clasificar supone enviar al exilio a todos los órdenes posibles salvo el autorizado por el poder. Y son en realidad esos órdenes exiliados, que no se fueron nunca, quienes terminarán por subvertir la aparente <https://proa.ua.pt/index.php/impar>

Tais classificações, enquanto enquadramentos, no que concerne a performance, acabam por orientar diretamente o entendimento acerca da obra musical, bem como sua conformação morfológica. Assim, a proposição composicional se manifesta como uma primeira marca territorial, que é seguida pela marca da tradição de performance, ambas fortemente conectadas com os processos classificatórios expostos por García Gutiérrez (2007), que desencadeiam na disciplinarização da música. Em última instância “disciplinar para domar e controlar a música é um ato de autoridade sobre as pessoas e sobre a música em si mesma” (Chiantore, 2017, p. 8). Por isso, se faz necessário e urgente refletir sobre mecanismos de desterritorialização dos fenômenos e desclassificação dos sistemas de categoria.

É possível pensar na ruptura com as marcas territoriais iniciais em termos de “desterritorialização”, que no caso da obra musical pode também ser compreendido aliado ao conceito de “desclassificação”. De acordo com Costa, o procedimento desterritorial seria possível graças à desvinculação das premissas inicialmente territoriais e assunção da obra musical enquanto algo à deriva, “que poderia ser desterritorializada e reterritorializada a qualquer momento, graças a procedimentos autorais a posteriori” (Costa 2016, p. 39).

Possibilidades de desterritorialização e desclassificação com fins experimentais

A desterritorialização consiste no movimento pelo qual se abandona o território (Deleuze & Guattari, 1995), sendo assim uma operação de linha de fuga. Ela pode ser recoberta por uma reterritorialização, que a compensa com o que a linha de fuga permanece bloqueada; nesse sentido, pode-se dizer que a desterritorialização é negativa. Neste caso, qualquer coisa pode fazer as vezes de reterritorialização, ou seja, qualquer coisa pode valer pelo território perdido. Para o nômade, ao contrário,

é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam (Deleuze & Guattari, 1995, p. 44).

Ao se pensar especificamente na obra musical como território a ser desterritorializado, o conceito de desclassificação (Garcia-Gutierrez, 2007) aparece como possível aparato capaz de promover o passo inicial de linha de fuga do território, onde pode ser viável se reterritorializar sobre a própria desterritorialização. Segundo este conceito, pode-se entender que a desclassificação não nega a classificação, já que nunca paramos de classificar, mas ela envolve a “suposição metacognitiva de uma lógica diferente, plural e não-essencialista” (Garcia-Gutierrez, 2011, p. 8). A desclassificação introduz “o pluralismo lógico, mundos possíveis, dúvida e contradição em proposições, justamente promovendo um pensamento anti-dogmático” (Garcia-Gutierrez, 2011, p.

11), requerendo uma completa consciência da incompletude, vieses e subjetividade explícita.

A desclassificação pressuporia a possibilidade de um olhar plural para a tradição de performance, por exemplo, para a maneira como os performers abordam partituras específicas e a maneira como isso determina o resultado sonoro, abrindo o leque para a experimentação e posterior surgimento de novas morfologias possíveis a partir dos mesmos estímulos partituras. Aportados deste mote desclassificatório, abre-se margem para que os limites da obra musical sejam desterritorializados, restando somente aquilo que poderíamos considerar como “indício da obra” (Costa, 2016, p. 181). Sobre estes indícios é que os indivíduos envolvidos no processo de conformação morfológica poderiam, através da lógica desclassificatória, proceder a reterritorialização e com isso criar morfologias únicas e potencialmente fugitivas em relação ao território inicial. Aqui, a perspectiva da Pesquisa Artística (doravante PA) enquanto entendimento conceitual vem a contribuir no processo de territorialização-desterritorialização – reterritorialização desclassificada.

Apesar da pluralidade de concepções ontológicas sobre no que de fato consiste e o que identifica a PA como campo (cf. Correia & Dalagna, 2019; Assis, 2018; Cook, 2018; Correia, Dalagna, Benetti & Monteiro, 2018; Dogantan-Dack, 2015; Lopez-Cano & Opazo, 2014; Borgdorff, 2012; Coessens & Douglas & Crispin, 2009; Cobussen, 2002), há uma concordância no pressuposto de que, neste âmbito, a performance é o elemento principal; ou seja, que o conhecimento criado pela PA se dá através da prática performática, é experiencial, pessoal e intransferível. Nisso, o papel do performer como um agente que se posiciona enquanto pesquisador também se consolida e ganha relevância. Além disso, é unânime que, além dos possíveis desdobramentos teóricos que possam vir a existir, o produto essencial da PA é artístico. Assim, somente pelo fato de trazer a performance (e os performers) para o centro do debate acerca do fazer musical, já se configura a relevância da PA no atual momento da pesquisa em música. Também se salienta a potencialidade deste campo no desenvolvimento de metodologias de pesquisa e de teorias que estejam mais vinculadas ao fazer musical enquanto processo, o que parece identificar uma tendência migratória nas áreas mais estabelecidas da pesquisa em música de um paradigma da composição para um paradigma da performance.

Além desse pressuposto geral sobre a PA, existem alguns posicionamentos específicos em relação à área que podem vir a potencializar a função da mesma enquanto ferramenta de desterritorialização e desclassificação. Nestes posicionamentos, no qual me insiro, a questão crucial da PA é de uma natureza que “envolve o poder epistêmico da arte e sua transformação de um objeto de apreciação estética para um objeto de e para reflexão. Estes são os interesses que têm o potencial de redefinir as práticas artísticas, gerar conjunturas, bifurcações e hibridizações de formas e materiais” (Assis, 2018, p. 115). Assume-se aqui a prática performática enquanto geradora de sentido e inclusive de novas configurações materiais das próprias obras envolvidas num processo que é por si mesmo essencialmente experimental e não hegemônico, configurando uma dimensão ética da

PA, que abre margem para aquilo que pode ser compreendido como uma forma de ativismo performático.

Assim, ao abrir-se mão de uma ontologia da obra musical essencialmente vinculada com o viés composicional, rumo a um entendimento que concebe a obra como um território no qual a ação composicional é somente um dos elementos de marca territorial, pode-se discuti-la do ponto de vista das forças que contribuem para seus processos de deriva e conformação como frutos de colaboração e inclusive passíveis de procedimentos de reterritorialização desclassificatória. Nessa conjuntura, não teríamos “um autor e uma obra e sim diversos operadores, cuja importância para o resultado final poderia ser verificada em processo” e “este enfoque serviria como mote de reflexão para entendermos a relação entre resultado final e processo de configuração morfológica, independentemente de como uma obra é proposta, se como uma partitura convencional estrita ou se como um vago esquema de improvisação” (Costa, 2016, p. 156).

Construção de duas performances de Ressonâncias de Marisa Rezende

A partir da concepção de obra exposta, foram construídas duas performances de *Ressonâncias*, da compositora Marisa Rezende, buscando trazer para a prática da performance uma forma de pensamento desterritorializante e desclassificatória. *Ressonâncias* (1983) consiste em uma peça para piano solo da compositora brasileira Marisa Rezende. Nesta obra, a manipulação da sonoridade, sobretudo a exploração da ressonância, no piano é justamente o elemento central, tanto da escrita quanto da performance da obra, através de alguns elementos centrais, como: o uso do pedal da direita, a utilização de todos os registros do instrumento e uma concepção rítmica contínua (a partitura não possui barras de compasso). Em artigo anterior (Bragagnolo & Guigue, 2017), foi apresentada uma metodologia de análise da sonoridade com uso de suporte computacional, aplicada nesta mesma peça, sob o olhar performático, revelando como as decisões da performance moldaram a sonoridade construída. A abordagem aqui apresentada aparece como uma evolução desta primeira, onde uma nova concepção da obra foi instaurada, o que permitiu procedimentos de desterritorialização e desclassificação, gerando duas performances com decisões diferentes da mesma obra. Aqui o foco não é a análise em si, nem o uso do suporte computacional, mas sim revelar o processo por detrás da performance, mostrar o impacto do suporte teórico e filosófico na performance e no posicionamento da performer, assim como abrir margem para futuros desdobramentos performáticos. A opção por realizar duas performances da mesma obra se deu com a finalidade de observar duas possíveis conformações desta e de explorar maneiras diferentes de se manipular criativamente uma mesma partitura. Esse processo de busca permitiu a reflexão sobre a minha própria prática e a sua relação com a tradição de performance pianística.

Ressonâncias: primeira performance

A primeira performance de *Ressonâncias* (P1) foi concebida a partir da criação de duas sonoridades em termos de toque pianístico, aliadas àquilo que inicialmente concebi como sendo a estrutura formal da peça. A primeira das duas sonoridades,

identificada como toque 1 (T1), está vinculada a um toque com velocidade de ataque mais elevada e mais articulado. Em termos de resultado sonoro, tem-se um som mais brilhante e preciso, que se oporá ao outro toque utilizado, T2. O segundo toque utilizado nesta performance de *Ressonâncias*, (T2), é oposto à T1, tem uma velocidade de ataque mais lenta e é menos articulado. Em termos pianísticos é um toque mais *cantabile*, onde o *legato* é priorizado. As consequências no timbre serão opostas àquelas citadas para T1; haverá diminuição no número de parciais produzidos na área audível, menor nível de pressão acústica dos parciais, menor velocidade do martelo e neutralização do ruído do mecanismo. O som resultante será mais opaco.

A escolha da utilização destes toques ocorreu a partir do contato com o início da peça e de algumas indicações da compositora sobre as mãos direita e esquerda nas primeiras páginas. O início da mão direita em *Ressonâncias* ocorre na oitava mais aguda do piano, com as indicações de *pp* e *obscuro*, que cresce até um *mf* antes da entrada da mão esquerda, em *p* e logo *pp*, e *poco meno mosso*, uma oitava abaixo da oitava inicial da mão direita. Essa diferença de indicações e de registro levou-me a refletir sobre a possibilidade de uma diferenciação na sonoridade entre as duas mãos. De modo geral, as aparições da mão esquerda nas quatro primeiras páginas se apresentam em dinâmica inferior à mão direita, em um momento com a indicação de *poco cantabile* e em alguns momentos em registro levemente mais grave do que a mão direita. Essas sutis diferenciações na escrita foram mote para uma diferenciação maior, buscando dois caracteres distintos para cada mão. A imagem abaixo mostra a primeira página da partitura da peça, onde podem ser visualizadas as informações descritas acima:



Figura 1. Partitura da primeira página de *Ressonâncias*.

A tabela abaixo mostra a divisão formal da peça nesta primeira performance em relação com o uso de T1 e T2:

Tabela 1. Divisão formal de Ressonâncias na primeira performance em relação aos toques T1 e T2.

SEÇÃO	LOCALIZAÇÃO	TOQUES
1	Início até o <i>f</i> no 2º sistema da página 4 ⁶	T1 na mão direita e T2 na mão esquerda
2	<i>f</i> no 2º sistema da página 4 até 2º sistema da página 6	T2 nas duas mãos com 5 breves interferências de T1
3	3º sistema da página 6 até <i>Vivo</i> no 1º sistema da página 7	T1 na mão direita e T2 na mão esquerda
4	<i>Vivo</i> no 1º sistema da página 7 até o 4º sistema da página 8	T1 nas duas mãos
5	5º sistema da página 8	Toque final

Outro elemento relevante na sonoridade desta performance da peça é o uso do pedal, sobretudo do pedal da direita. Seguindo a indicação da compositora presente na partitura de trocar o pedal o mínimo possível, este se manteve presente quase que ininterruptamente nesta performance. Abaixo, segue o QR Code que direciona para a gravação completa da primeira performance de *Ressonâncias*, também disponível no link: <https://youtu.be/g1HgLCkBmWM>



Figura 2. QR Code referente à gravação completa da primeira performance de *Ressonâncias*.

Ressonâncias: segunda performance

Na segunda performance de *Ressonâncias* (P2), busquei criar uma concepção distinta da peça, como que dando um passo atrás para que eu pudesse me afastar da visão que já havia criado sobre a obra e poder olhá-la novamente sob uma perspectiva outra. Assim, depois de algumas experimentações e tentativas, optei por dividir a peça estruturalmente de acordo com as indicações da partitura em relação às mudanças de andamento. Este parâmetro foi utilizado como fonte de inspiração para uma nova concepção da peça, buscando caracterizar cada nova temporalidade por uma sonoridade característica. Busquei também salientar tal divisão estrutural da peça na performance através do uso do pedal da direita; a cada início de uma nova seção

⁶ Na partitura de *Ressonâncias* não há divisão de compassos. Assim, para me referir a locais específicos da partitura utilizarei como referência o número das páginas desta e o número dos sistemas musicais, contando como primeiro sistema o que se encontra no topo da página.
<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

houve a troca total do pedal, marcando uma nova sonoridade, iniciada sem resquícios da sonoridade da seção precedente.

A tabela abaixo mostra a divisão da estrutura na peça, juntamente com sua localização na partitura e o andamento correspondente:

Tabela 2. Divisão formal de Ressonâncias na segunda performance em relação aos andamentos.

PARTES	LOCALIZAÇÃO	ANDAMENTO
1	Início até fim do 2º sistema da página 3	Legato e molto rubato sempre
2	3º sistema da página 3 até fim do 5º sistema da página 3	Leggiero e più mosso
3	1º sistema da página 4 até 5º sistema da página 5	Tempo primo
4	Última arpejo do 5º sistema da página 5 até o 2º sistema da página 6	Meno mosso
5	3º sistema da página 6 até 1º sistema da página 7	Lento
6	1º sistema da página 7 até o final	Vivo

Abaixo, segue o QR Code que direciona para a gravação completa desta segunda performance da peça, disponível também no link: <https://youtu.be/Pdwm3xZ9NFQ>



Figura 3. QR Code referente à gravação da segunda performance de Ressonâncias.

Exemplos comparativos das performances 1 e 2

Nesta seção serão apresentados três exemplos selecionados da obra nas duas performances, demonstrando as diferenças performáticas e suas consequências na sonoridade. Para isso, serão trazidos os áudios dos exemplos e também os espectrogramas dos mesmos. Enquanto os áudios permitem a apreciação daquilo que é descrito como intenção performática, os espectrogramas trazem um mapa do espectro nos trechos ouvidos. Os espectrogramas que serão apresentados foram criados utilizando o software *Spear* e mostram na vertical as frequências (medidas em Hz) que estão soando a cada ataque em função do tempo transcorrido (em segundos), representado pela linha horizontal. Estas frequências soantes aparecem através das linhas horizontais dentro de uma mesma faixa vertical, representando os harmônicos presentes a cada ataque executado, sendo que quanto mais forte sua cor, maior sua presença em termos de intensidade. Estas informações permitem observar a qualidade sônica de cada ataque em termos de número de parciais audíveis, bem como sua localização e intensidade.

Exemplo 1

Neste primeiro exemplo é apresentada a comparação entre a performance daquilo que corresponde à seção 1 em ambas as performances. Na P1, como já mencionado brevemente, nas 4 primeiras páginas, a configuração dos dois toques utilizados permanece inalterada; a mão direita executa T1 e a mão esquerda executa T2. Durante todo este trecho a disposição das vozes entre as mãos e a textura permanecem as mesmas, a mão direita executa linhas melódicas longas sempre em semicolcheias, enquanto a mão esquerda aparece pontualmente, realizando interferências nesta linha melódica da mão direita.

Na P2, a primeira seção vai do início da peça até o final do 3º sistema da página 3 e compreende o andamento *Legato e molto rubato sempre*. Nesta, a ideia foi salientar a ressonância de algumas notas (que foram consideradas como sendo notas melódicas) e tocar as outras como se fossem fruto destas outras, como um rastro de ressonância destas notas melódicas. Para tanto, as notas melódicas foram tocadas com maior velocidade de ataque e as demais com pouca intensidade e utilizando o pedal *una corda*, com a intenção de criar um timbre mais opaco e com menor ressonância. Na parte inicial da peça, onde há apenas uma linha melódica, optei por entender as notas longas como sendo as notas melódicas. Por isso, tais notas foram tocadas com uma sonoridade mais intensa e buscando criar uma relação entre elas, por mais que estivessem afastadas temporalmente. As notas que ocorrem entre as notas tidas como melódicas são notas mais rápidas (semicolcheias) e funcionaram como ressonância destas, sendo tocadas da maneira descrita acima e com o pedal *una corda* acionado. A partir do último sistema da página 1 começa a haver simultaneidade das linhas melódicas, a mão esquerda (que toca as notas longas) passa a ser entendida como aquelas que remete às notas melódicas, enquanto que a mão direita (responsável pelas semicolcheias) continua a ser concebida como uma ressonância. Assim, por mais que haja simultaneidade das duas mãos em alguns momentos, busco criar a existência de duas vozes (como exposto no início homofônico), mantendo o uso do pedal de maneira similar e mantendo a ideia de uma voz melódica e de outra que atua como ressonância desta.

De maneira geral, a opção performática em cada performance busca salientar elementos diferentes. Enquanto na P1 as notas rápidas (semicolcheias) são tocadas de maneira brilhante e articulada, com o uso do T1, na P2 estas mesmas semicolcheias são entendidas como notas de ressonâncias, deixando o som mais brilhante e incisivo para as notas longas. Abaixo, segue o exemplo de áudio onde se pode observar as duas sonoridades (T1 e T2) em um trecho da primeira performance de *Ressonâncias*, onde corre primeiramente T1 e em seguida T2. Num segundo momento no áudio é executado o mesmo trecho da seção 1 na P2, onde se pode ouvir a diferenciação entre as notas melódicas e as notas de ressonância. Este trecho se localiza pouco após o início da seção 1:



Figura 4. QR Code referente ao exemplo 1 das performances 1 e 2 de *Ressonâncias*, também disponível no link: <https://youtu.be/rr0sn3SzWpU>

Na audição dos trechos percebe-se uma sonoridade similar entre o toque 1 da P1 e as notas melódicas da P2, porém, verifica-se uma concepção diferente: enquanto o toque 1 mostra uma voz longa, que se desenvolve nas semicolcheias e que posteriormente tem uma espécie de resposta com o toque 2, na P2 as notas melódicas aparecem pontualmente, quase que interrompendo o discurso das semicolcheias, realizando uma espécie de oposição.

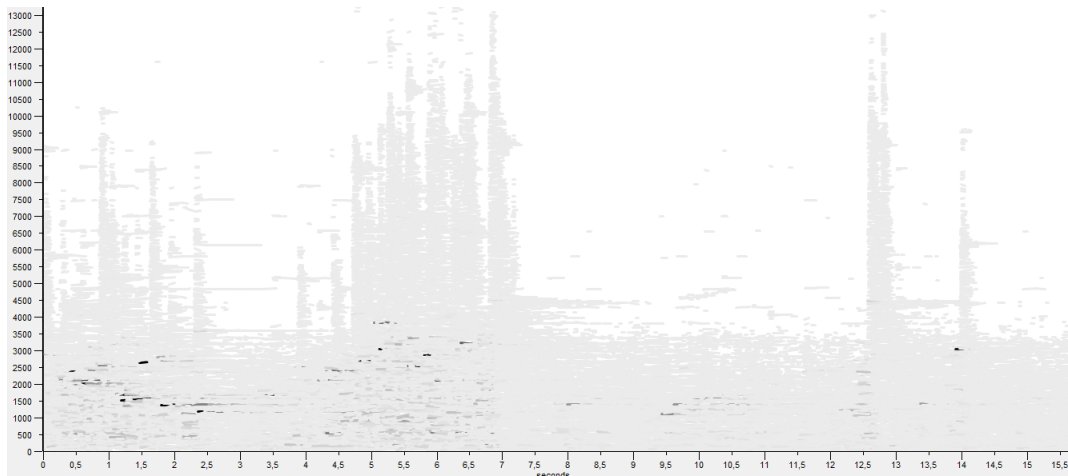


Figura 5. Espectrograma do exemplo 1 na performance 1 de *Ressonâncias*.

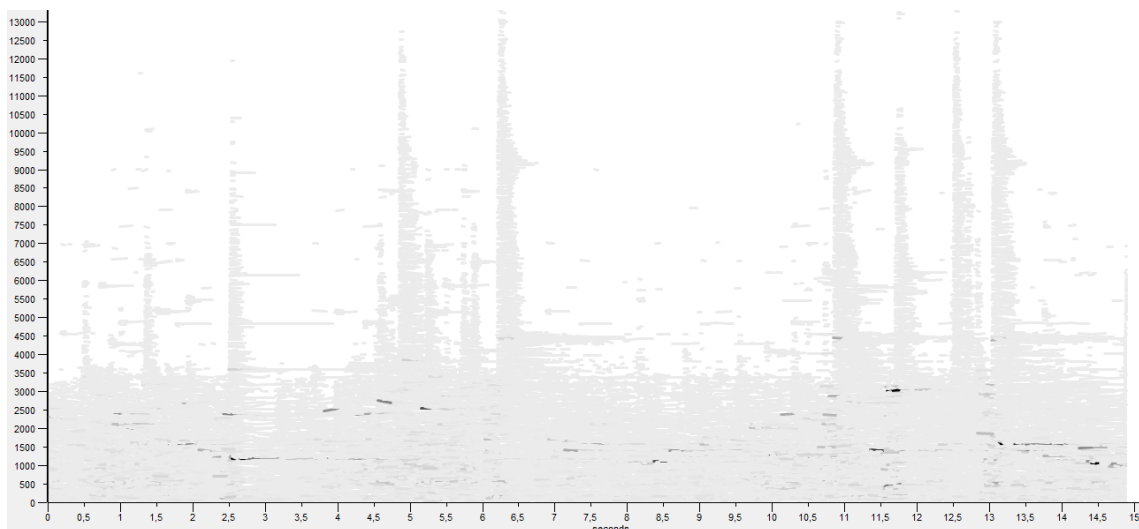


Figura 6. Espectrograma do exemplo 1 na performance 2 de *Ressonâncias*.

No espectrograma da P1 o T1 é identificado pelas linhas verticais mais longas, enquanto T2 se identifica pelos momentos com menor presença de harmônicos superiores. Assim, vê-se uma significativa maior presença de harmônicos, tanto em termos de quantidade quanto intensidade, em T1. O espectrograma da P2, por sua vez, ilustra bem a coexistência de notas com um espectro maior verticalmente, com notas cujo espectro se mantém nas regiões grave e média, que correspondem, consecutivamente, às notas melódicas e às notas de ressonância. É importante frisar que na P2 o uso do pedal *una corda* nas notas de ressonância colaborou para que esta se mantivesse com menor brilho e com um espectro menor, sem a presença tão significativa dos harmônicos superiores.

Até a primeira metade da seção 1 se vê na P1 harmônicos mais intensamente presentes na região central, representados pelas cores mais escuras, cinza e preto. Essa diferenciação em relação à P2 se deu por conta da execução de muitas notas (todas as semicolcheias até a entrada de T2) com alta velocidade de ataque. Isso fez com que se criasse um espectro mais rico neste momento inicial. Em P2, somente as notas melódicas foram executadas com velocidade de ataque elevada, enquanto a maior parte da sonoridade em questão foi criada pelas notas de ressonância.

Exemplo 2

O segundo exemplo apresentado corresponde à seção 2 na P1 e à seção 3 na P2, entendendo que estas seções, apesar de diferentes, coincidem na maior parte do tempo. Na P1, a seção 2 inicia no segundo sistema da página 4, na marcação *f*, onde realizo uma troca do pedal da direita, a textura se altera e as duas mãos passam a executar uma linha contínua de arpejos ascendentes e descendentes. Em virtude dessa modificação as duas mãos passam a executar o mesmo toque, pois elas não mais se opõem, mas juntas constroem uma linha melódica única. O toque selecionado para este trecho foi T2, que possui menor velocidade de ataque. A opção por este toque em específico ocorreu em função da exploração predominante dos registros grave e supergrave neste trecho. Possuindo já uma grande ressonância natural, ao se tocar com menor velocidade de ataque neste registro tende-se a ter uma sonoridade onde as notas em si quase não ficam perceptíveis, gerando uma espécie de massa sonora de ressonâncias, efeito que é ainda mais salientado com o pedal da direita acionado ininterruptamente. Assim, T2 vem para ressaltar ainda mais tal efeito, buscando não evidenciar cada nota em si, mas incorporá-las nesta massa sonora criada pelas ressonâncias. Em três breves momentos ocorre uma quebra da linha melódica única (dois deles no quarto sistema da página 4 e o outro no primeiro sistema da página 5), onde a mão esquerda realiza notas simultaneamente aos arpejos que predominam neste trecho. Nestes momentos, a mão esquerda realiza T1, intencionando salientar estas pequenas interferências na textura predominante.

Na P2, a terceira seção, *Tempo primo*, marca o retorno da temporalidade da parte 1. Após uma troca de pedal, esta seção se inicia marcando o retorno das mesmas duas vozes que foram antes apresentadas: a voz melódica e a voz de ressonância. A voz melódica nos dois primeiros sistemas da página 4 se mantém na mão esquerda, porém a partir do sib do segundo sistema da página 4 as notas melódicas serão a nota

mais grave de cada arpejo e também as notas mais longas que a mão esquerda executa em alguns momentos simultaneamente à mão direita. É importante ressaltar que estas notas foram escolhidas para funcionar como melódicas, e para isso foram executadas com mais intensidade e, conseqüentemente, com maior ressonância.

No áudio abaixo são trazidos trechos que mostram na P1 a utilização do T2, e na P1 a voz melódica ocorrendo nas notas mais graves dos arpejos:



Figura 7. QR Code referente à gravação do exemplo 2 das performances 1 e 2 de *Ressonâncias*, também disponível no link: <https://youtu.be/nHMCpyjPubs>

Através do exemplo se percebe que na P2 uma linha melódica foi criada através da decisão a respeito das notas melódicas, enquanto na P1 uma massa sonora é criada, onde não se pode distinguir claramente as alturas individuais.

No espectrograma da P1 verifica-se uma manutenção das características do espectro no que diz respeito aos harmônicos mais graves. Em relação aos harmônicos superiores, estes vão diminuindo conforme o registro se desloca para o grave e supergrave. No espectrograma as aparições de T1, apesar de bastante evidentes, ficam obscurecidas pela ressonância que se cria neste trecho, fruto do pedal da direita acionado ininterruptamente desde o início desta parte e do registro grave utilizado.

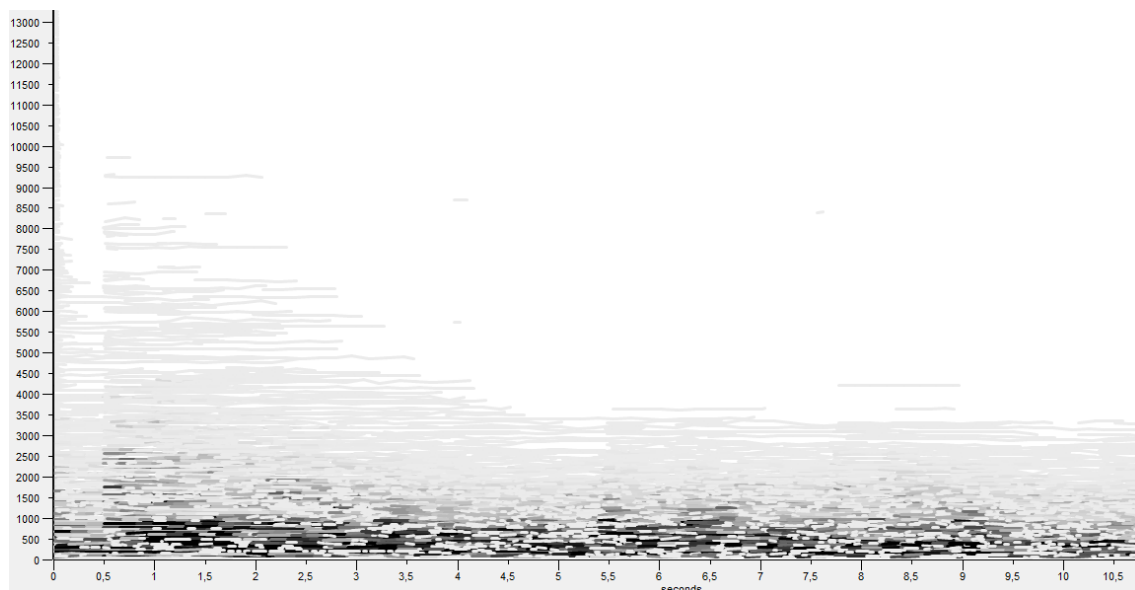


Figura 8. Espectrograma do exemplo 2 na performance 1 de *Ressonâncias*.

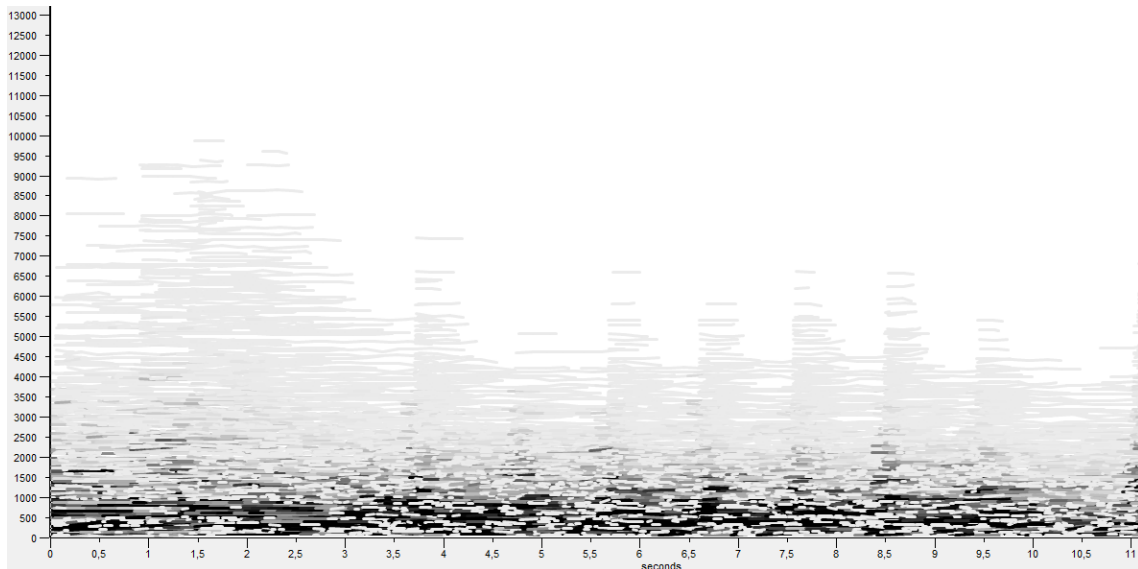


Figura 9. Espectrograma do exemplo 2 na performance 2 de *Ressonâncias*.

No espectrograma da P2, por sua vez, se verifica uma massa sonora com bastante ressonância, que é observável através da coloração escura, principalmente dos harmônicos inferiores e médios, muito semelhante àquele da P1. Entretanto, em meio a esta massa de ressonâncias, é possível identificar as notas melódicas, que correspondem às faixas mais altas verticalmente e que diferenciam da P1.

De maneira geral, confrontando os dados das análises com os áudios, se vê que na P1 uma massa sonora foi criada, com grande ressonância e sem distinção clara de cada altura, mas com valor mais baixo de CE, em virtude do uso do pedal *una corda* e de T2. A P2, por outro lado, se caracterizou por uma sonoridade com maior brilho, fruto da decisão sobre as notas melódicas, onde dentro da massa sonora gerada uma melodia se sobressaiu.

Exemplo 3

O terceiro e último exemplo referente às performances de *Ressonâncias* corresponde à seção 3 da P1 e à seção 5 da P2. Na P1, esta seção 3 inicia no terceiro sistema da página 6, onde o trecho dos arpejos é finalizado e uma nova textura e caráter se instauram; o andamento muda para *Lento* e duas vozes aparecem, cada uma delas sendo executada por uma das mãos. Neste momento a oposição entre T1 e T2 é retomada como no início da peça: a mão direita executando T1 e a mão esquerda T2. Aqui, além rememorar a utilização dos dois toques no início da peça, a decisão vem para auxiliar na percepção de uma polifonia, criando sonoridades diferentes para as duas vozes.

Na P2, a seção 5 se inicia com o sol# da mão direita no terceiro sistema da página 6, na indicação *Lento*. Neste momento novamente há uma inversão na concepção da voz principal, ou aquilo que nesta performance se concebeu como voz melódica; a voz grave (tocada pela mão esquerda) será a voz mais intensa, o que se manterá até o final da seção. Esta decisão também ocorreu devido ao fato de na performance

anterior eu haver optado por salientar a voz mais aguda. Abaixo seguem os exemplos de áudio das sonoridades neste trecho na P1 e na P2:



Figura 10. QR Code referente ao exemplo 3 das performances 1 e 2 de *Ressonâncias*, também disponível no link: <https://youtu.be/95-BmA2WowU>

O exemplo de áudio clarifica uma inversão na concepção do trecho, em P1 a voz mais aguda é salientada, enquanto na P2 ocorre o inverso. É interessante perceber como essa inversão modifica a sonoridade e também a identificação do trecho.

No espectrograma da P1 (apresentado abaixo), o comportamento de T1 é visto através da maior presença e intensidade de harmônicos do que em T2, sendo representado no espectrograma pelas faixas verticais mais longas.

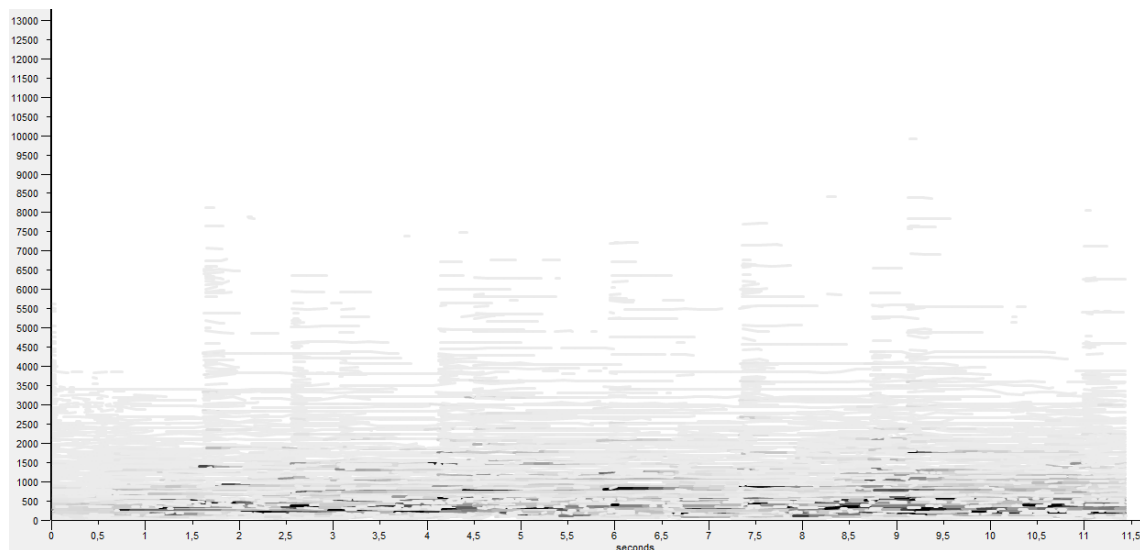


Figura 11. Espectrograma do exemplo 3 na performance 1 de *Ressonâncias*.

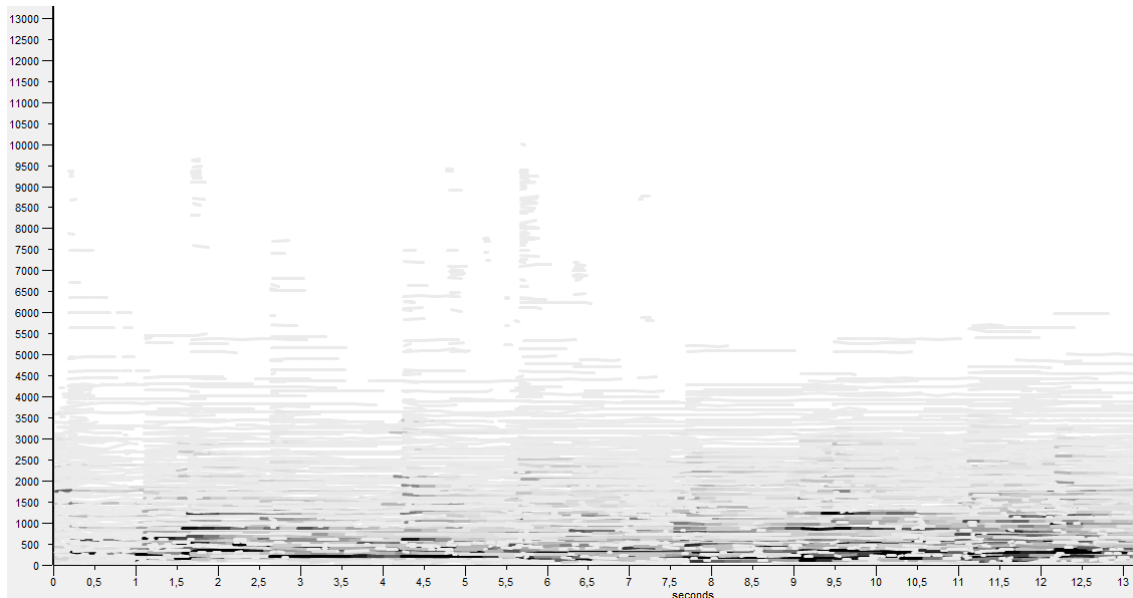


Figura 12. Espectrograma do exemplo 3 na performance 2 de *Ressonâncias*.

O espectrograma da P2 mostra as linhas verticais mais altas, que correspondem à voz principal, entremeada pelas demais notas da voz de ressonância. Na P2 há uma maior intensidade nos harmônicos inferiores do que na P1, o que ocorre em razão da voz principal ser a mais grave. Assim, sendo tocada com velocidade de ataque mais alta, ela acaba por trazer ao espectro maior peso nestes harmônicos, causando maior ressonância.

Comparando os dois espectrogramas também se pode observar a diferenciação entre o posicionamento das linhas verticais mais longas, que correspondem à voz principal em cada performance. A opção pela alteração da voz principal nas duas performances trouxe para o trecho alterações na sonoridade; ao salientar a voz mais grave, os harmônicos relativos a estas frequências ficam mais evidentes, o que gerou mais ressonância. Por outro lado, tendo a voz mais aguda como voz principal trouxe brilho ao som, mantendo o centro de massa nas frequências mais agudas.

Considerações finais e discussão

Esta pesquisa descreveu o processo de experimentação e tomada de decisões realizado na construção de duas performances da peça *Ressonâncias*, de Marisa Rezende, fundamentado principalmente pelo entendimento da obra como um território, que pode, e deve no caso da pesquisa artística, ser objeto de desterritorialização e desclassificação. As diferentes decisões nas duas performances foram exemplificadas pelos três trechos selecionados, que foram analisados comparativamente e que demonstraram como, de fato, ocorreu o resultado sonoro do processo de construção da performance.

Os dois processos geraram resultados sonoros bastante distintos, porém, isso se deu sem que nenhuma alteração drástica fosse realizada no que é solicitado pelo projeto composicional representado pela partitura. A partir de decisões tomadas naquilo que está ausente na escritura ou de inserções, o performer encontra margem para criar e

se vê livre para experimentar possibilidades que fogem daquilo que normalmente se tomaria como correto dentro da tradição de performance, principalmente no que diz respeito à elementos bastante simples, como o entendimento da textura (ou que vozes devem ser salientadas) e delimitação da forma, por exemplo. A partir do momento em que se compreende que a leitura da partitura está fortemente condicionada a uma escuta presa à determinada tradição de performance, é possível estabelecer uma linha de fuga deste território, buscando lidar com a partitura de maneira desclassificada, seja em termos de gênero, período ou estilo.

Os processos de desterritorialização apareceram aqui, sobretudo, no que diz respeito à uma desvinculação das ideias de fidelidade ao texto e respeito ao compositor. Estas duas ideias se atrelam fortemente a mecanismos de estudo e performance já naturalizados, como a obediência a todo e qualquer elemento escrito, e acabam por fechar a visão para possibilidades outras. Como mencionei, textura e forma são elementos entendidos pela musicologia, e com reflexos na performance e pedagogia instrumental, como pré-determinados, elementos estáveis que precedem a performance. A mera consciência da não estabilidade destes elementos faz com que tais ideias de fidelidade e respeito caiam por terra, uma vez que há muito mais abertura do que anteriormente previsto. Além disso, tal consciência permite expandir as decisões. Em experimentações realizadas, pude testar alterar uma textura de homofônica para cordal, por exemplo, através da opção de salientar ou não determinadas vozes. Decisões sutis, mas que impactam o resultado sonoro e que tornam clara a ideia de que o território da obra musical é uma construção historicamente situada e que há inúmeras possibilidades de se sair do mesmo e propor novas territorializações.

A desclassificação, no caso deste estudo, atuou no rompimento com ideias da tradição de performance que eram tomadas como regras, mas que, em última instância, eram frutos de procedimentos de classificação da maneira adequada de se tocar determinadas obras. No caso de *Ressonâncias*, a desclassificação se mostrou relevante principalmente no que diz respeito à concepção de fraseado. A tradição de performance e ensino moldam os instrumentistas de modo que existem determinadas sonoridades adequadas e inadequadas para cada tipo de repertório, assim como existem maneiras de se frasear mais ou menos corretas. A desvinculação deste pensamento inicialmente se mostrou árdua, pois, como menciona Assis (2018), muitas vezes as possibilidades não hegemônicas de performance não são meramente autorizadas ou não, elas são simplesmente impensáveis (em virtude dos processos de classificação). Assim, tornar pensável o impensável pode ser complexo, mesmo que o impensável seja uma delimitação fraseológica baseada em temporalidades, ou o abandono de uma primeira concepção de performance, que é normalmente construída a partir das ideias de correto e incorreto.

Entretanto, é relevante salientar que para que esta desterritorialização/desclassificação seja possível é necessário um esforço performático para que se possa compreender e assimilar que aquilo que normalmente tomamos como determinado nada mais é do que uma simples marca territorial. Mesmo dentro deste contexto, onde a experimentação surge de maneira mais sutil (no

âmbito da manipulação dos toques pianísticos, dinâmica e agógica), o esforço de fuga é igualmente forte. Sobretudo quando me propus a realizar a segunda performance, a identificação quase que inconsciente com todo um corpo de conhecimento e regras sobre a performance foi detectado, de modo que a rota de fuga do território, mesmo que sutil, exigiu esforços conscientes. Tais esforços demandaram a adoção de algumas estratégias experimentais que desenvolvi no percurso, como: tocar a obra de maneira que eu considerasse errada, alterando indicações da partitura e inserindo elementos adicionais; executar a obra como se fosse de outro período (barroco, clássico, etc.); inverter todas as dinâmicas demarcadas na partitura; criar momentos improvisados no decorrer da peça, entre outras. Essas foram algumas estratégias que possibilitaram o desprendimento de um pensamento performático preso ao território estabelecido da obra e à sua classificação.

A compreensão da forma e da textura enquanto elementos dados à posteriori também surgiu como um dado importante na construção da performance. Uma vez que se assume a possibilidade de manipulação neste aspecto, uma gama enorme de possibilidades performáticas se abre, dando margem para que o performer explore possibilidades não cogitadas anteriormente. A observação comparativa dos exemplos de áudio, aliada com a visualização dos espectrogramas, permitiram compreender o impacto das decisões tomadas na sonoridade, demonstrando também a maleabilidade dos elementos mencionados acima. Assim, a utilização de elementos tradicionais da musicologia (aqui o uso do software *Spear*) auxiliou na visualização concreta da resultante de um processo performático, mostrando a potencialidade deste tipo de ferramenta em utilizações fora de um contexto estruturalista e normativo.

Também é importante mencionar que a escolha da obra aqui explorada, por não se tratar de uma peça com forte tradição de performance (por ser mais recente, pouco gravada e ainda pouco difundida), auxiliou no processo de afastamento do pensamento performático da tradição. Porém, algumas explorações foram realizadas com peças do repertório canônico do piano e foi também possível verificar a possibilidade de se adotar novas concepções nestas, inclusive na conformação estrutural das mesmas.

Assumir a obra musical como território traz consigo liberdade e voz para o performer, podendo este adentrar inclusive em processos experimentais mais radicais, onde o rompimento com as marcas territoriais pode ser total, abrindo novos caminhos para as práticas de performance e também para a pesquisa artística.

Referências

- Assis, P. de. (2018). *Logic of experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Ghent, Belgium: Orpheus Institute.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden, Nederland: Leiden University Press.

- Bragagnolo, B., Guigue, D. (2017) Análise da sonoridade em Ressonâncias de Marisa Rezende: uma abordagem a partir da performance. *Opus*, 23(3), 222-253.
- Chiantore, L. (2017). Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *ÍMPAR*. 1(17), 3-21.
- Costa, V. F. da. (2016). *Morfologia da obra aberta*. Curitiba, Brasil, Prismas.
- Cobussen, M. (2002). *Deconstruction in Music*. (Doctoral Thesis). Erasmus University Rotterdam, Rotterdam, Netherlands. Disponível em: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>. Acesso em 15 de setembro de 2018.
- Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). *The artistic turn: a manifesto*. Ghent, Belgium: Leuven University Press.
- Cook, N. (2018). *Music as creative practice*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Correia, J., Dalagna, G., Benetti, A., & Monteiro, F. (2018). When is research Artistic Research? In: *Cahiers of Artistic Research 1*. Aveiro, Portugal: UA Editora.
- Correia, J., & Dalagna, G. (2019). Premises for Artistic Research. In: *Cahiers of Artistic Research 2*. Aveiro, Portugal: UA Editora.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Volume 5*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Dogantan-Dack, M. (Ed.). (2015). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham, England: Ashgate.
- García-Gutierrez, A. (2011). Desclassification in knowledge organization: a post-epistemological essay. *TransInformação*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v23n1/a01v23n1.pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2018.
- García-Gutierrez, A. (2007). Desclasificados: pluralismo lógico y violencia de la clasificación. Barcelona, Espanha: Anthropos.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay on the philosophy of music*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2012). Compositions, scores, performances, meanings. *Journal of the Society for Music Theory*, 18(1), 1-17.
- López-Cano, R., & Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.