

**GIRO LINGUÍSTICO DA PERFORMANCE E DIALÉTICA EM
PERSPECTIVA**
*LINGUISTIC ROTATION OF PERFORMANCE AND DIALECTICS IN
PERSPECTIVE*

v. 10, p. 01-37, out. 2021

Submetido em: 27/10/2021

Aprovado em: 28/10/2021

DOI: 10.51473/rcmos.v10i10.185

*André Rosalém-Signorelli***RESUMO**

Neste artigo, delineamos uma proposta de aproximação entre o giro linguístico da performance com o método de investigação científica ou paradigma epistemológico dialético ou histórico-dialético. De fato, lançamos uma hipótese substantiva calcada nas eventuais correlações entre os planos considerados na suso referida proposição de cunho epistemológico. Estas supostas correspondências poderão ser confirmadas ou infirmadas nas considerações finais deste trabalho. Investigamos as possíveis interfaces entre as esferas em estudo por meio do método analítico-descritivo baseado em revisão bibliográfica. A Imaginação Musical, representada pelo fenômeno do impulso criador do Processo Criativo (“*poiesis*”), alicerçado na Dialética e consubstanciado na improvisação musical verificada no *fazer musical ou fazer sonoro*, é permeada pela esfera do Giro Linguístico da Performance de forma recíproca, colaborativa e mútua com o fito de promover a ação artístico-cultural em sua integralidade linguístico-comunicativa.

Palavras-chave: Dialética. Giro linguístico da performance. Imaginação Musical. Processo Criativo (“*poiesis*”). Fazer musical.

ABSTRACT

In this article, we outline a proposal to approach the linguistic turn of performance with the method of scientific investigation or dialectical or historical-dialectical epistemological paradigm. In fact, we launch a substantive hypothesis based on possible correlations between the plans considered in the proposition of an epistemological nature. These supposed correspondences may be confirmed or invalidated in the final considerations of this work. We investigate the possible interfaces between the spheres under study through the analytical-descriptive method based on a literature review. The Musical Imagination, represented by the phenomenon of the creative impulse of the Creative Process (“*poiesis*”), based on Dialectics and embodied in musical improvisation verified in musical or sound making, is permeated by the sphere of the Linguistic Turn of Performance in a reciprocal, collaborative and mutual with the aim of promoting artistic-cultural action in its linguistic-communicative integrality.

Keywords: Dialectics. Linguistic turn of the performance. Musical Imagination. Creative Process (“*poiesis*”). Making music.

1 INTRODUÇÃO E EMBASAMENTO TEÓRICO

Entende-se como método um caminho para se chegar a um determinado fim. Demo (1991), afirma que não se deve dar uma importância maior ao método do que à própria pesquisa

sendo o mais importante alcançar os objetivos da pesquisa. Dentro deste pensamento, Wright Mills (*apud* Oliveira, 1998), recomenda que os pesquisadores procurem uma fundamentação em autores expressivos e, desta forma, também possam ser cada um seu próprio teórico elaborando seu próprio método. Parra Filho (2000) destaca que, enquanto determinadas ciências lançam mão do raciocínio dedutivo, outras estabelecem suas leis e teorias com base na indução. Para Chauí (1994), “o bom método é aquele que permite conhecer verdadeiramente o maior número de coisas com o menor número de regras”. (CHAUÍ, 1994, p. 77).

Neste artigo, delineamos uma proposta de aproximação entre o giro linguístico da performance com o método de investigação científica ou paradigma epistemológico histórico ou histórico-dialético.

É cediço que Japiassu (1977) preconiza o fato de, etimologicamente, epistemologia significar discurso (“*logos*”) sobre a ciência (“*episteme*”) tendo surgido no século XIX.

De fato, lançamos uma hipótese substantiva calcada nas eventuais correlações entre os planos considerados na suso referida proposição de cunho epistemológico. Estas supostas correspondências poderão ser confirmadas ou infirmadas nas considerações finais deste artigo científico.

No que tange ao Método Histórico-dialético ou Dialético, dialogaremos com diferentes teóricos, quais sejam: Japiassu (1977), Mello (1982), Savoia (1989), Oliva (1990), Lakatos e Marconi (1992, 2003), Japiassú e Marcondes (1996), Gonçalves, (2002), Strey (2002), Vergara (2003), Severino (2007), Hoffe (2008), Castro (2013) e Morin (2013).

2 MÉTODO DIALÉTICO OU HISTÓRICO-DIALÉTICO

No que tange a este método científico ou paradigma epistemológico, tomamos como base, sobretudo, as obras de Vergara (2003) e Severino (2007).

Consoante o magistério de Castro (2013), a *dialética* constitui, em princípio, um **jogo de ideias, concepções ou palavras** que resulta no embate por serem elas, entre si, diferentes. O resultado do embate de ideais diferentes pode proporcionar uma nova ideia.

Em vista disso, o método dialético em si consiste no diálogo ou conversa entre ideias diferentes partindo de uma opinião e da crítica para formular uma tese que pode ser verdadeira ou falsa. A partir da aceitação ou não do arcabouço de argumentos apresentados, o pensamento é construído e solidificado.

O *Método Dialético* ou *Histórico-dialético* tem origem na dialética hegeliana. Este Método se opõe à corrente positivista e critica o sistema explicativo kantiano (explicação a-histórica).

Nesta plêiade de ideias, a tarefa mais importante do pensador é buscar sempre o conhecimento autêntico baseado no cotejo de ideias capaz de gerar virtude e agregar. Vale dizer, a arte superior é a dialética no que se refere à estruturação ou organização de um discurso coerente e verdadeiro. Nessa perspectiva, dialética pode significar a *arte de debater e de persuadir* tendo, então, uma estreita relação com a *retórica*.

De seu turno, na toada de Hoffe (2008), a Retórica ocupa-se “[...] não com o mundo da vida como um todo, mas somente com um recorte bem delimitado, com o discurso público nos três gêneros de discurso político e de conselho, com o discurso festivo e com o discurso de tribunal...” (HOFFE, 2008, p. 61).

Refere-se, pois, à arte do discurso e da oratória prescindindo da correspondência com a verdade bastando a ordinária verossimilhança dos silogismos enquanto condição de probabilidade, plausibilidade ou aceitabilidade das alegações ou argumentações (como no caso dos filósofos sofistas). Portanto, o fosso de natureza lógica, ética e social que figurava entre convencimento e verdade persistia; vez que as justificativas, embora defensáveis, fossem refutáveis.

Neste contexto, Friedrich Hegel (1770-1831) buscou novos caminhos filosóficos assumindo o homem como seu objeto de consideração. Dentro deste encaminhamento, entendia o conhecimento não apenas como a capacidade de apreensão daquilo que é ou existe, mas também e principalmente de apreensão do *processo* pelo qual as coisas vêm a ser tornando-se isto ou aquilo. Igualmente, criticava a *infallibilidade* do conhecimento científico de matriz positivista e estabeleceu paradigmas baseados em pressupostos pertinentes à condição humana (social, cultural e histórica).

Desse modo, o aparentemente real poderia ser um mero constructo social e histórico que apareceu “naturalizado” aos nossos olhos após determinado tempo de abandono, afastamento ou esquecimento. Para Gonçalves (2002), o próprio conceito de natureza não é natural, posto que criado e instituído pelo homem. Portanto, a concepção de “natureza” é algo estabelecido nos âmbitos social, histórico e espacial.

O precitado autor define o termo “natureza”, em nossa sociedade, como “aquilo que se opõe à cultura e esta é tomada como algo superior e que conseguiu controlar e dominar a

natureza" (GONÇALVES, 2002, p. 26 e 27). Neste paradigma, é tudo aquilo que tem característica natural e que não apresenta intervenção antrópica. Dessa forma, a concepção de natureza tem mostrado uma relação de interesse social dos diversos grupos humanos.

De acordo com o método científico em tela, as coisas ou a realidade (objeto de pesquisa) estão em constante fluxo e transformação. Assim sendo, seu foco é o *processo*, sobretudo, a construção dos processos sociais; pois parte do entendimento que a sociedade constrói o homem e é, ao mesmo tempo, construída por ele numa relação dialética.

Nessa toada, Mello (1982) vem deslindar a aceção da noção de “cultura” no sentido de que ela é definida como uma rede de significados capazes de dar sentido ao mundo circundante ao indivíduo e à sociedade. A ideia de “cultura” precisa se valer, então, de um contexto social para gerar vivências e experiências válidas enquanto conhecimento adquirido ou assimilado. Ramos (2003) define como o indivíduo é considerado enquanto objeto de estudo nas ciências sociais:

[...] indivíduo dentro dos seus padrões sociais, vive em sociedade, como membro do grupo, como “pessoa”, como “socius”. A própria consciência da sua individualidade, ele a adquire como membro do grupo social, visto que é determinada pelas relações entre o “eu” e os “outros”, entre o grupo interno e o grupo externo. (RAMOS, 2003, p. 238).

Desta feita, cultural constitui aquilo que é estabelecido no universo simbólico por uma determinada população sendo uma forma particular de interpretar o mundo circunscrita às variáveis tempo e espaço. Daí a ênfase do método sob comento na práxis humana, ou seja, a ação histórica e social guiada por uma intencionalidade que lhe dá sentido e uma finalidade intimamente relacionada com a transformação das condições de vida e das formas de existência da sociedade humana.

Nesta direção, Oliva (1990), relata que Feyerabend defendia “o anarquismo como pré-condição para o efetivo progresso do conhecimento científico e como única forma de se evitar o autoritarismo científico, cuja ideia [sic] central é a de que ‘nada vale fora da ciência’”.

Para K. Marx (1818-1883), a razão não é mais a mola propulsora do processo de desenvolvimento da história; haja vista que a produção e o intercâmbio de bens materiais constituem a base de toda ordem social. Assim, o homem deixa de ser o centro da história (que, aliás, não possui um centro).

Neste diapasão, os *comportamentos humanos* (pensamentos e ações ou condutas) não são ditados pelas ideias (ou pela razão), mas pela forma com que os homens participam ou se

relacionam na produção dos bens necessários à construção das suas próprias condições de existência.

Dentro desta dinâmica interacionista, temos que essa “determinação” não é mecânica; senão complexa e estrutural. Com efeito, trata-se de um *processo dinâmico* (constante transformação) que leva em conta as *relações* existentes entre os níveis da própria estrutura social: econômico, jurídico-político e ideológico. A transversalidade ou articulação e o cruzamento ou entrelaçamento destes três níveis conduz a uma construção histórica de determinado modo de produção como resultado da combinação de todas essas interfaces. Concorde o magistério de Lakatos e Marconi (2003):

Ao contrário da metafísica, que concebe o mundo como um conjunto de coisas estáticas, a dialética o compreende como um conjunto de processos. Para Engels (In: Politzer, 1979:214), a dialética é a "grande ideia fundamental segundo a qual o mundo não deve ser considerado como um complexo de *coisas acabadas*, mas como um complexo de *processos* em que as coisas, na aparência estáveis, do mesmo modo que os seus reflexos intelectuais no nosso cérebro, as ideias, passam por uma mudança ininterrupta de devir e decadência, em que, finalmente, apesar de todos os insucessos aparentes e retrocessos momentâneos, um desenvolvimento progressivo acaba por se fazer hoje. (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 100).

Nesta égide, Konder (1981) observa, a respeito da sobredita e denominada, suposta ou pretensa, “lei da transformação e do movimento universais” ou “lei da negação da negação”, que:

[...] dá conta do fato de que o movimento geral da realidade faz sentido, quer dizer, não é absurdo, não se esgota em contradições irracionais, ininteligíveis, nem se perde na eterna repetição do conflito entre teses e antíteses, entre afirmações e negações. A afirmação engendra necessariamente a sua negação, porém a negação não prevalece p. 26 como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas e o que acaba por prevalecer é uma síntese, é a negação da negação (KONDER, 1981, p. 59).

Para Marx, existe uma *reciprocidade sujeito-objeto* como uma interação social aberta e dinâmica que vai se formando ou construindo dialeticamente ao longo do tempo histórico em encontros ou momentos sucessivos. De modo que a Dialética em Marx constitui não só um método para se chegar à verdade, mas também uma concepção do homem, da sociedade e da relação homem-mundo. Neste prisma, mais uma vez, Lakatos e Marconi (1992) indicam:

Portanto, se analisarmos um ser, reportando-nos às suas origens, pode-se admitir o ser e o não-ser: o movimento não é uma ilusão, um aspecto superficial da realidade, mas um fluxo eterno e contínuo, uma vez que tudo se origina de princípios contrários. Mas ainda, sob o rótulo de “movimento” analisam-se coisas diferentes, quando há a necessidade de verificar a natureza: todas as coisas possuem potencialidades, sendo o movimento a atualização delas, isto é, são potencialidades ou possibilidades transformando-se em realidades efetivas [...] finalmente, a concepção do movimento, do vir-a-ser, como passagem da potencialidade para o ato ou a realidade (LAKATOS; MARCONI, 1992, p.73).

De fato, a interação entre sujeito e objeto é dinâmica, viva e organizada por intermédio do fluxo histórico de maneira constante e contínua em cada ponto geográfico correspondente a um contexto sociocultural ou realidade impressa no mundo do trabalho. Sob a égide desta concepção, observa-se que a dialética valoriza a contradição dinâmica do fato observado e a *atividade criadora do sujeito* que observa.

Logo, as oposições contraditórias entre o todo e a parte, assim como os vínculos do saber e do agir com a vida social dos homens constituem o foco principal da dialética. Nesta tônica, a ciência não teria razão de existir se a *forma* das coisas coincidissem com a sua *natureza*. De maneira que a busca de explicações verdadeiras do real não se dá pelas relações causais ou relações de analogias, mas pelo desvelamento do “*real aparente*” para se chegar ao “*real concreto*”. Deveras, o “real concreto” é revelado por meio desta *interação social (relação)* entre sujeito e objeto por meio do *processo criativo (ou “poiesis”)* ¹.

Conforme preleciona Severino (2007): “(...) o conhecimento não pode ser entendido isoladamente em relação à prática política dos homens, ou seja, nunca é questão apenas de saber, mas também de poder.” (SEVERINO, 2007, p. 116).

Consoante a acotação de Strey (2002), com o ato do nascimento, cada indivíduo passa a fazer parte de um processo de socialização preexistente. O mesmo sentimento de pertencimento que inclui as pessoas faz com que cada um se apodere dos valores sociais por meio da relação com os outros membros do grupo social ao qual pertence.

Neste plinto, o homem é considerado um ser constituído por intermédio das relações sociais que constrói absorvendo quer normas quer valores vigentes na família, em seus pares e na sociedade. Por certo, nas cenas do cotidiano, as pessoas estão em movimentos constantes resultantes do ato da comunicação. Ou seja, o *Fenômeno Linguístico* gera movimentos e gestos corporais executados conforme o ritmo natural da fala. Neste prumo, temos a presença da língua vernacular e dos movimentos ou gestos da composição anatômico-fisiológica de acordo com a prosódia (isto é, o ritmo da fala).

¹ Designa a palavra de origem grega que, inicialmente, era usada como sinônimo de processo criativo, e depois passou a designar o processo criativo de uma poesia, desde sua ideia inicial até sua elaboração. Indica a ideia de criar, produzir, fabricar, executar ou fazer algo. Também designa, dentro do contexto da Filosofia de Platão, a maneira do homem conseguir a imortalidade da alma. Constitui uma das modalidades da atividade humana dividida por Aristóteles no século IV a.C., dentre teoria e práxis. De acordo com essa classificação: teoria é a busca pelo verdadeiro conhecimento; práxis é a ação destinada à resolução de problemas e “*poiesis*”, então, seria o impulso do espírito humano para criar algo a partir da *imaginação* e dos *sentimentos* (HOUAISS, 2021).

Vale dizer, os *encontros interpessoais* promovidos geram eventos, fatos ou acontecimentos calcados na *improvisação*² dos conteúdos linguísticos versados pelas pessoas no contexto experiencial de suas vidas e na conformação ou transformação do mundo humano no decurso histórico-espacial. Nesse intuito, o *fazer linguístico* representado pelo fato linguístico consubstanciado na prática das atividades humanas é adotado como ação precípua.

Mesmo assim, todo o processo de comunicação estaria fadado ao fracasso sem o auxílio da inventividade e da imaginação humanas que complementam as lacunas e preenchem as demandas presentes no caráter improvisatório da oratória ou retórica³. Efetivamente, a reboque de Bottomore (1997), trata-se da noção de “práxis” entabulada por K. Marx, segundo a qual a mediação humana livre, universal, criativa e auto criativa levada a efeito por meio da produção (do fazer, da criação, da elaboração) materializa em termos práticos ou concretos a ordenação das condições de existência e de construção da vida.

Neste viés, Vazquez (1977) chega a utilizar o termo *práxis criadora* na acepção de ensinar o enfrentamento de novas situações e necessidades de modo que a reorganização das novas ações e soluções sintéticas seja planejada concretamente com vistas à superação dos conflitos e desafios encontrados no mundo do trabalho. Por óbvio, estes delineamentos foram aplicados à seara musical. Nesse alicerce, nota-se que, com a evolução da Metodologia da Pesquisa adentrando ao campo da Dialética, podemos realizar a prospecção de uma maior participação e envolvimento do *imagético*⁴ do instrumentista no âmbito da performance pianística tendo o *Fazer Musical* enquanto liame para o *Fazer Linguístico* como ponto de partida e de chegada da atividade artístico-cultural. Nesse ínterim, recorreremos ao enunciado de Adorno (1975), que, ao se debruçar comparativamente sobre a linguagem musical e a linguagem verbal, constatou semelhanças entre ambas. Portanto, a perspectiva da música enquanto linguagem constitui uma enunciação válida, aceitável e coerente seja para a análise estética seja no que toca à prática artística.

² Consoante o Dicionário “on-line” MICHAELIS (2021): Ato ou efeito de improvisar(-se). Aquilo que foi realizado sem preparação anterior, de improviso, de momento. Representação teatral de cunho experimental e didático em que a fala e os movimentos dos atores são realizados sem que tenha ocorrido prévio ensaio. Apresentação em que o músico cria livremente à medida que a peça se desenvolve.

³ Para os fins deste trabalho, entendida como: a arte da eloquência; da oratória; do bem dizer; de bem argumentar; da palavra; da linguagem. Logo, tomamos, no escopo deste estudo, os termos “oratória” e “retórica” como sinônimos.

⁴ Segundo o Dicionário “on-line” HOUAISS (2021): Que se consegue exprimir através de imagens. Que se pode referir ao que contém imagens. Que demonstra imaginação. Verdadeiramente, o detalhamento deste conteúdo não figura elencado como objeto deste artigo científico.

Portanto, a Dialética constitui uma visão interacionista. Deveras, o “real concreto” é revelado por meio desta *interação social (relação)* entre sujeito e objeto por meio do *processo criativo (ou “poíesis”)*. Nesta gama de pensamentos, não há como desvincular o sentido de processo criativo (ou “poíesis”) da definição por nós acolhida e adotada de *Imaginação Musical*⁵ (vide nosso livro “Interfaces entre Imaginação Musical e Técnica Pianística”).

Aliás, é na interface, conjunção, interseção, ponto de contato ou território de imbricação entre os planos suso referidos (importa sublinhar: processo criativo, ou “poíesis”, e imaginação musical) que a música se deslinda na qualidade de linguagem capaz de expressar os sentimentos, os desígnios, os raciocínios, os desejos e os anseios mais íntimos e profundos das pessoas: os quais povoam o cenário quer estrutural quer conjuntural dos ambientes permeados pela ação humana.

Eis que, como decorrência do fenômeno da fala (oralidade), a expressão ou comunicação do indivíduo consubstanciada na *Prática Criativa do Fazer Sonoro ou Musical* dá origem à improvisação musical enquanto fruto de uma ação discursiva fundamentada na retórica ou oratória⁶.

Conseqüentemente, este *falar musicalmente* (entendimento da música como linguagem) tem origem na Imaginação Musical e se desenrola por meio de um *Processo Criativo (ou “poíesis”)* ativo ou aberto formado por decisões imaginativas em que a versatilidade, pluralidade ou multiplicidade dos meios e recursos técnicos constitui fator imprescindível para o sucesso da comunicação da mensagem musical de forma expressiva, inventiva, imaginativa, sensível e dinâmica num determinado contexto histórico e sociocultural.

Na esteira de Savoia (1989), essa estruturação sociocultural é responsável pela formação da personalidade de cada indivíduo; a qual decorre do processo de socialização que justifica e legitima fatores inatos e adquiridos. Neste âmbito, fatores inatos correspondem às características que herdamos geneticamente dos nossos familiares; já os fatores adquiridos, provêm da natureza social e cultural.

⁵ Para o presente artigo de cunho científico, consideraremos o conceito de Imaginação Musical adotado por Pereira (1948, página 82), Neuhaus (1973, página 70) e Matthey (1988, página 10), dentre outros. Neste sentido, temos Imaginação Musical como a capacidade de ouvir o som antes de tocar (“sentir”). Trata-se, pois, de uma percepção ou sensação do ouvido interno. Em suma: a Imagem ou Representação Mental sobre a Música (Texto) dará origem a uma Imagem ou Representação Mental acerca dos Movimentos (Corpo) estritamente necessários para a boa execução de uma determinada passagem. Conforme Neuhaus (1973), é um mecanismo dialético que está em ação (“Image-Making”).

⁶ Consoante Rocha (2016), improvisação corresponde a “uma sequência de decisões criativas em um determinado contexto (social, criativo, afetivo, etc.).” (ROCHA, 2016, p. 6).

De acordo com essa linha de pensamento, a Ciência é não só a revelação do mundo; mas também a revelação do homem como ser social levando em conta o papel da cultura e do trabalho em cada momento histórico na aquisição e expansão de conhecimento. Com isso, pretende-se ir além da dita ou considerada simplória, superficial, rasa e rasteira “descrição” dos fenômenos isolados para chegar a *sínteses explicativas baseadas na totalidade* - as quais sugerem novas relações, novas buscas, novas sínteses, novos olhares, novas perspectivas, novas tendências, novas dimensões e novas redes de saberes e fazeres.

Nesta ótica, em todo processo ou relação dialética há sempre dois elementos (polos) dicotômicos em relação. É nessa relação que eles se aperfeiçoam, e nunca isolados. Nada obstante, um só existe na relação com o outro enquanto entidades interdependentes.

Para os gregos (no período histórico conhecido como Grécia Antiga), o conceito de Dialética era equivalente à ideia de diálogo ou conversa, com o posterior acréscimo da conotação de mudança argumentando que tudo se alterava por meio do conflito. Foi Aristóteles (384-322 A.C.) o responsável por reintroduzir princípios dialéticos nas explicações de forma mais consistente, adensada e sistemática. No século XVI, com M. Montaigne e, no século XVIII, com D. Diderot, o pensamento dialético recebeu reforços até atingir o apogeu com F. Hegel antes de sua transformação por K. Marx.

Podemos citar alguns tipos de relação dialética, como por exemplo: sujeito-objeto, homem-sociedade, forma-essência, capital-trabalho, cultura-natureza, corpo-espírito etc.

Destarte, a busca pela *síntese explicativa, global e compreensiva da totalidade* envolve tratar com a *contradição* e a *mediação* visando a *superação* dos conflitos de interesses. Não se trata de isolar um fenômeno; mas de estudá-lo dentro de um *contexto histórico-social* que configura a *totalidade*. Nesta *totalidade*, o Método Dialético observa que tudo, de alguma forma, mutuamente se relaciona e que há forças que se atraem e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, se repelem.

Vergara (2003) expõe que é a *contradição* (i.e, *luta, tensão* ou *conflito*) que permite a *superação* de determinada situação; ou seja, a *mudança histórica* ou *transformação sociocultural* em fluxo contínuo e dinâmica constante. Neste viés, a dialética marxista não se refere só ao processo da ideia, mas também à própria realidade. Como representantes desta tendência filosófica podemos apontar: Hegel, Marx, Engels, Escola de Frankfurt.

A respeito da denominada Escola de Frankfurt, observa-se que foi formada por M. Horkheimer (1895-1973), T. Adorno (1903-1969), H. Marcuse (1889-1979), W. Benjamin

(1892-1940), W. Reich (1897-1957), H. Arendt (1906-1975), J. Habermas (1929-), E. Fromm (1900-1980), dentre outros. Com base nas obras de Kant, Hegel e Marx construíram uma teoria crítica (escola crítica) da sociedade e da técnica (sem, contudo, se prenderem aos clássicos; os quais reinterpretavam e, muitas das vezes, até criticavam). Em verdade, os autores supramencionados formularam críticas ao positivismo, ao totalitarismo, à cultura de massa, ao papel da ciência e da técnica, ao papel da família etc.

2.1 CONCEITOS IMPORTANTES SOBRE O MÉTODO DIALÉTICO OU HISTÓRICO-DIALÉTICO

A seguir, analisaremos alguns conteúdos fundantes do método sob análise.

Então, entende-se por *Totalidade* a inteligibilidade das partes, a qual pressupõe sua articulação com o todo. No caso, o indivíduo não se aplica e não se constitui isoladamente da sociedade.

Nesse sentido, a *Historicidade* corresponde ao instante e não pode ser entendida separadamente da totalidade temporal do movimento (*fluxo*). Ou seja, cada momento é a articulação de um processo histórico mais abrangente.

Sem embargo, *Praxidade* significa os acontecimentos ou os fenômenos da esfera humana, os quais estão articulados entre si na temporalidade e na espacialidade. Eles se desenvolvem por meio da prática, sempre histórica e social, a qual é a substância do existir humano.

De acordo com a concepção de *Concreticidade*, prevalece a empiricidade real dos fenômenos humanos, donde decorre a procedência das abordagens econômico-políticas. O que está em pauta é a prática real dos homens no espaço social e no tempo histórico (práxis coletivas). Por isso, as palavras experiência e vivência são tão importantes para esta corrente filosófica.

Com esteio na noção de *Complexidade*, o real é simultaneamente uno e múltiplo (unidade e totalidade, mas com variedade e diversidade). Há uma pluralidade de partes articulando-se tanto estrutural quanto historicamente. Dessa maneira, cada fenômeno é sempre resultante de *múltiplas determinações e variáveis* que vão além da simples acumulação e do mero ajuntamento. Trata-se de um fluxo permanente de transformações. Nesse ângulo, o epistemólogo francês da contemporaneidade Morin (2013) defende o princípio de pensamento

que busca (re)ligar saberes que, desde muito tempo, vêm sendo tratados de forma fragmentada, compartimentalizada, departamentalizada, estanque e desagregada gerando lacunas na produção do conhecimento.

Para K. Marx, o desenvolvimento histórico não se consubstancia numa evolução linear. Este corresponde, pois, ao conceito de *Dialeiticidade*, tão nuclear para esta corrente filosófica.

Neste paradigma, a história é sempre um processo complexo em que as partes estão articuladas entre si de formas diferenciadas da simples sucessão e acumulação. As mudanças no seio da realidade humana ocorrem seguindo uma lógica de contradição e não de identidade. Não há passividade nem pacificidade nas transformações sociais, mas luta de classes. A história se constitui por uma luta de contrários movida por um permanente conflito imanente à realidade.

Nessa penha, nota-se a prevalência da *Cientificidade*, segundo a qual o método em pauta sustenta-se no hegelianismo como o ponto de partida para posteriores elaborações ou sistematizações.

Esta ideia quer dizer que toda explicação científica constitui, necessariamente, uma explicação cuja função é explicitar a regularidade dos nexos causais articulando, entre si, todos os elementos da fenomenalidade em estudo. Porém, essa causalidade se expressa mediante um *processo histórico-social* conduzido por uma dinâmica geral pela atuação de *forças polares contraditórias* sempre em conflito.

2.2 PERFORMANCE

Em seguida, trataremos de forma exploratória sobre o eixo norteador que promove o entrelaçamento, transversalidade ou cruzamento entre imaginação musical, educação musical, linguagem, pesquisa, performance e improvisação.

Com efeito, abordaremos, a seguir, sobre o Conceito de Performance e sobre o Giro Linguístico da Performance. Antes, porém, de tratarmos especificamente sobre a denominada "virada" ou "guinada" linguística da Performance, é mister que nos reportemos à conceituação do termo Performance diferenciando-o de acepções semelhantes a fim de evitarmos confusões e contradições em nosso estudo.

Portanto, conduziremos nosso trabalho sob a égide de fundamentos estruturantes ou basilares bem alicerçados, fixados, estabelecidos, calcados, respaldados, amparados, fundamentados e embasados.

2.3 DO CONCEITO DE PERFORMANCE

Notam-se nas ciências humanas enormes dificuldades na definição e no emprego dos conceitos que designam fenômenos culturais. Isso vale também para a área da música, onde se costuma notar certa confusão a pairar quando os pesquisadores buscam o entendimento do que designam os termos interpretação e performance.

É o que depreendemos da lição de Kuehn (2012), autor que utilizamos como referencial teórico para este estudo. Nesse supedâneo, temos que um dos objetivos deste trabalho é demonstrar como os conceitos execução, interpretação e performance diferem em sentido e fim. Vale reiterar que os conceitos interpretação e performance designam processos distintos e, como diferem em sentido e fim, uma das metas é chegar a uma distinção conceitual bem clara e rigorosa entre ambos.

Assim, no paradigma posto por Kuehn (2012), os conceitos reprodução, interpretação e performance musical podem ser reunidos para constituir um fundamento distinto e, ao mesmo tempo, mais abrangente da(s) prática(s) interpretativa(s). Com base numa análise criteriosa do conceito de reprodução musical, propõe-se o trinômio reprodução musical, interpretação e performance como arcabouço conceitual para o ensino e a pesquisa da(s) prática(s) interpretativa(s). Considerando a Imaginação Musical como mola-mestra e foco ejetor ou elemento propulsor do processo criativo consubstanciado na atividade artística, temos que:

[...] o campo teórico da disciplina aumenta em sua abrangência migrando de uma noção embasada quase que unicamente na interpretação para a de um processo artístico multiforme de grande potencial produtivo e transformador que inclui também os elementos extramusicais da reprodução [...] ainda que – com relação à tradição clássica-romântica – predominem o elemento interpretativo e o decoro de uma ética rigorosamente normativa, nem por isso o aspecto performativo representa um elemento menos produtivo ou atrativo para o intérprete, o pesquisador ou o crítico musical (KUEHN, 2012, p. 1, 11).

Partindo de uma análise das conceituações em termos técnico-formais com desdobramentos nos resultados das avaliações periódicas, Kuehn (2012) pondera que:

Pois bem, ora usados como sinônimos, ora apresentados em sentido trocado, ainda é habitual se notar certa confusão no emprego dos termos interpretação e performance. Se a falta de rigor talvez possa ser admitida no senso comum, em termos de uma teoria da interpretação ou da performance, ela se revela como fatal, pois para qualquer

investigação que se pretende científica é indispensável que se definam, de maneira clara, os conceitos com base nos quais ela é edificada. Tal entendimento também é imprescindível quando desejamos desenvolver estudos sobre um determinado problema, como é o nosso caso. Urge, portanto, elaborar um fundamento conceitual mais sólido para a(s) prática(s) interpretativa(s). Também é preciso esclarecer uma série de incongruências que o emprego confuso dos termos “interpretação” e performance trouxe para a área. Creio, inclusive, que não seja exagero afirmar que a falta de uma fundamentação substantiva tenha sido um obstáculo no desenvolvimento de modelos teóricos mais consistentes para a disciplina. (KUEHN, 2012, p. 2).

Com efeito, segundo Kuehn (2012), as práticas artísticas sempre estiveram conectadas com o suporte teórico que lhes dava consistência. Assim sendo, reprodução musical, composição e teoria ou filosofia constituíam esferas que se alimentavam mutuamente. Partindo de uma análise de diferentes momentos da história, constata-se como o diálogo entre a criação musical (o compositor), a execução (o intérprete) e a produção intelectual ou filosófica pode ser fecundo, produtivo e prolífico.

Consoante a toada de Kuehn (2012), em períodos históricos pregressos, o exercício da reprodução estava sempre vinculado ao da composição e ao da teoria musical. Ademais, o compositor também era o intérprete de sua própria obra (e vice-versa). Essa modelo, contudo, tornou-se obsoleto e atrofiado, em vista da especialização da distribuição social do trabalho e das funções. Relativamente a essa consideração, Dunsby (2006) leciona que:

Wagner é, certamente, o maior exemplo de teoria ligada a [sic] prática, pois quem se atreveria a dizer que Wagner teorizava sem produzir grande arte, e quem se atreveria a insinuar que o que Wagner escreveu não enaltece sua arte? De uma forma ou de outra, esses tipos de conhecimento existem em abundância (DUNSBY, 2006, p. 11).

O século XXI, de seu turno, conforme demonstrado por Antunes (2017), tem se mostrado como a estação da unificação das instâncias e da versatilidade, multifuncionalidade ou polivalência. Outrossim, a grande "virada de chave" consiste em remontar à ideia do professor-mestre das corporações de ofício e do artesanato, prática feudal em que o mestre constituía referência ou fonte do saber para seus discípulos nas mais diversas áreas eliminando a compartimentalização ou especificação do conhecimento voltadas para o trabalho industrial mecânico, limitado e estático característico, sobretudo, da denominada "Segunda Revolução Industrial".

De fato, o aprendiz recebia uma formação global e o saber de todos os ramos do conhecimento na oficina artesanal. Nessa peanha, não se limitava à mera transmissão formal ou aparente dos conhecimentos; mas à formação integral, material e substancial do aprendiz para executar com criatividade e autonomia todas as fases do trabalho.

Assim, o modelo educacional das corporações de ofício era constituído sobre um paradigma abrangente, integral e integrador tendo como base a perspectiva ou dinâmica da sociedade comunitária. Além disso, primava pela autonomia e criatividade dos processos produtivos. De acordo com a lição ou entendimento de Trindade (2012):

A educação dos ofícios não se distanciou do sistema corporativo, ao contrário, pela sua natureza, integral e integradora, foi considerada como uma das principais atividades mediadoras da sociedade medieval. Preliminarmente, podemos conceituá-la como um modelo pedagógico de caráter não sistemático que delineou o exercício prático do artesanato e a socialização para a ideologia e moral intrínsecas às Corporações de ofícios, as quais emitiam e vigiavam a sua normativa. Na oficina, o aprendiz recebia a formação global e o saber de todas as fases do trabalho. Ele era preparado para executar, autonomamente, o ofício. (TRINDADE, 2012, p. 130).

Consoante o magistério exarado por Antunes (2017), na sociabilidade contemporânea, o artesanato, enquanto produto do passado, perdura por vias que não aquela incorporada pelo industrialismo (cujo ápice foi identificado pela era da educação utilitária referente ao modelo “tayloriano-fordista”⁷) e pela maquinaria interferindo na constituição da educação.

No mesmo sentido, Saviani (1991, 2011) preleciona que a educação hodierna apresenta traços muito semelhantes à prática educativa das corporações de ofício. Outrossim, no sistema de trabalho e educação da oficina artesanal, constatou-se que: o trabalhador controlava o conjunto dos processos da atividade; tinha a posse dos instrumentos de trabalho; possuía autonomia sobre o tempo e o ritmo do trabalho; e definia o preço do produto que tinha no valor de uso e do consumo.

Quanto ao ofício docente, a educação se situa no âmbito do *trabalho não material*. Deveras, podemos vislumbrar que nas atividades de ensino: a aula, por exemplo, é alguma coisa que supõe, ao mesmo tempo, a presença do professor e a do aluno. Ou seja, o ato de dar aula é inseparável da produção desse ato e de seu consumo. A aula é, pois, produzida e consumida ao mesmo tempo. Neste sentido, a supracitada autora Trindade (2012) postula que:

É notório que a atividade de ofício foi sucumbida no tempo pelas transformações da realidade sempre mais industrial e maquinal. Inicialmente, a Europa, ao aderir às novas dimensões dos meios de produção (máquina a vapor) alterou a estrutura da propriedade. A isso podemos denominar de “primeira revolução industrial”. Após, tendo como cenário preliminar os Estados Unidos, a gerência taylorista e fordista inaugura a concentração do capital em sociedades por ações (a grande corporação) na qual as formas de organização do trabalho representam a nova dimensão da estrutura da autoridade. Eis o que costumeiramente se intitula de “segunda revolução industrial”. Recentemente e num cenário mais difuso, tem-se o fenômeno da “terceira revolução industrial” qualificado como tecnológico (ou científico-técnico). A

⁷ É curial consignar que não temos a pretensão de abordar os temas supracitados neste trabalho, pelo que nos contentamos com a mera menção ou apontamento a título de curiosidade sem pontuar a respeito com maior verticalidade ou aprofundamento.

revolução em vigor afirma-se nas novas tecnologias centradas na informática e nas telecomunicações, ou seja, no papel do conhecimento. Refere-se a uma revolução na dimensão da estrutura da qualificação. Nesse prisma, enquanto a primeira revolução industrial exigiu novas formas de organização do trabalho submetendo o trabalho vivo à disciplina da indústria e, embora minoritariamente, precisando de trabalhadores mais qualificados; a segunda revolução, isto é, a dos métodos de organização do trabalho tornou possível o uso de meios de produção em grande escala e criou novas qualificações; e, por fim, a informação e o conhecimento característicos da revolução em vigor permitiram outras formas de mobilização dos meios de produção e da administração do trabalho. Cada uma dessas revoluções deu lugar a uma nova divisão social do trabalho, a saber: a primeira, referendou a burguesia como classe detentora dos meios de produção e os trabalhadores como classe detentora da própria força de trabalho; a segunda, consolidou a burocracia proliferando os diretores e colocando os trabalhadores definitivamente como subordinados ao processo produtivo; e a terceira está trazendo o desenvolvimento e o fortalecimento das profissões contrastando com grupos de trabalhadores não-qualificados ou pouco qualificados. (TRINDADE, 2012, p. 101).

Com efeito, a educação de hoje, em seus processos formativos, representa uma volta contextualizada, ressignificada, retrabalhada e redinamizada ao passado como requalificação das relações de produção da vida e da existência estabelecidas nas antigas corporações de ofício. Vale dizer, representa a própria superação do passado compreendida na perspectiva da continuidade da sociedade. Igualmente, a história da educação incorpora por superação a pedagogia artesanal no nexos das transformações do mundo do trabalho.

De posse deste aparato teórico, o cabedal de conhecimentos possibilita a construção e consolidação do pensamento no sentido de uma atitude aberta, criativa, autônoma, libertadora e sustentável no que se refere à educação musical, à performance musical e à improvisação. Nesse contexto, a improvisação musical ganha contornos de relevo, posto que traz a lume toda uma plêiade de possibilidades psicofísicas relacionadas à espontaneidade dos processos criativos em ambas as searas: educação musical e performance.

Sedimentando na visão que se coaduna com as falas de Kuehn (2012) no que diz respeito à performance, insta separar sua acepção das noções de reprodução musical, execução musical e interpretação. Vimos de ver que se trata de momentos diversos consentâneos ao processo criativo plasmado no todo da performance, entendida como termo mais plural e amplo. Deste modo, Kuehn (2012) adverte que:

Logo, também iniciativas que promovam o intercâmbio entre compositores, músicos e intérpretes que atuam “no mercado” teriam um efeito extraordinariamente benéfico sobre a produção de conhecimento. Ainda que a universidade estivesse, desde o início, destinada para esse fim, é bom lembrar que não deve existir nenhum monopólio na geração de conhecimento. Uma forma de se recuperar o elo perdido entre a produção prática e a teórica da música seria promover, de forma gradual, a integração de diferentes disciplinas de conteúdo teórico e de conteúdo prático. Em nosso caso, recomenda-se a integração de disciplinas teóricas da musicologia histórica e

sistemática com as disciplinas de “criação” musical, como composição, harmonia, prática instrumental livre e execução instrumental (práticas interpretativas) [...] *Grosso modo*, trata-se de avaliar o que exatamente as artes cênicas e as *performances arts* têm a oferecer (ou a ensinar) às práticas interpretativas (disciplina que paradoxalmente não foi concebida como *performance art*). Nesse contexto, lembremo-nos novamente do postulado de ADORNO (2005, p. 206, 237), segundo o qual “a música é mímica na medida em que determinados gestos resultam em som musical”. Assim sendo, o modelo apresentado abre espaço para um suporte teórico em que o tão difundido conceito de *performance* emerge de fato fundamentado como uma nova especialização da área da música [...] é com base nesses princípios e premissas que tanto o conceito de “prática interpretativa” quanto o de “práticas interpretativas” aumentam consideravelmente em sua abrangência; (KUEHN, 2012, p. 3, 11).

Podemos vislumbrar, portanto, na proposta do supramencionado autor, o mesmo tom ou nuance acordante com a perspectiva do professor-mestre feudal citada alhures como prática educacional transformadora capaz de redimensionar a atividade docente para os dias atuais para uma concepção integradora, integral e interativa que abarca compositores, sociólogos, filósofos, intérpretes, musicólogos etc. Neste diapasão, uma formação musical sólida e abrangente se manifesta tanto na articulação de ideias quanto na produção propriamente musical (*performance*).

Outrossim, a noção de Interpretação, conforme Dourado (2004, *apud* KUEHN, 2012), em sua própria etimologia, remonta à Antiguidade Clássica greco-romana. Assim, presume-se que o verbo latino "*interpretare*" seja originário da expressão "*inter petros*" denotando e apontando para algo "entre pedras". Nesta significação, o termo “Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição tendo como ponto de partida e de chegada o seu registro em sinais gráficos correspondentes à notação musical que forma a imagem do Texto Musical, Conteúdo Musical ou Partitura enquanto escrita musical consagrada consuetudinariamente no decurso histórico-temporal e sociocultural por meio da tradição tanto escrita quanto oral. Logo, o intérprete procura transformar imagens e ideias abstratas musicais em som de maneira mais fiel possível enquanto decodifica os símbolos ou códigos representados ou grafados na Partitura, os quais são fruto de toda uma tradição admitida por convenção ao longo dos anos nos mais diversos espaços geográficos e sociais. Nesse prisma, a aceção de Interpretação está intimamente ligada à compreensão musical prévia da obra pelo músico-intérprete. Desta feita, a Partitura é considerada como uma espécie de "roteiro", "molde", "modelo", "original", “padrão” ou "mapa" a fim de se chegar ao desvelo da "verdade" da obra e à descoberta do "tesouro" consubstanciado no pensamento ou "essência" do Compositor. Nesta direção, pode ser confundida com a possibilidade de reprodutibilidade ou

condição de "Reprodução Musical". Então, corresponde a uma modalidade de "Musicologia Aplicada", na qual a ideia de "Saber Interpretar" consiste na correta identificação, reconhecimento e aplicação dos padrões, códigos e símbolos musicais. Deveras, este processo requer reflexão e análise profundas. Não se tratando de um fato ou evento de natureza espontânea ou de um acontecimento cuja ocorrência é fruto de derivação via intuição direta, exige uma postura ponderada acompanhada por conhecimento tanto teórico quanto empírico. Em se tratando de uma atividade transformadora, a prática interpretativa demanda do músico-intérprete dedicação, responsabilidade, saber específico, compreensão profunda e conhecimento verticalizado.

Dentro deste âmbito, na toada de Kuehn (2012), a Interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz, principalmente, o que está entre as indicações grafadas na escrita da partitura pelo Compositor (e não apenas a literalidade do que está escrito).

Conforme a acotação de Schenker (2000, *apud* Kuehn, 2012), a notação historicamente consagrada dificilmente representa mais do que os antigos neumas (são os elementos básicos do sistema de notação musical antes da invenção da notação de pautas de cinco linhas) exigindo que o intérprete procure o sentido por trás dos símbolos, sinais ou códigos. Nesse esteio, trata-se do campo do saber que se ocupa sistematicamente dos processos que envolvem a transformação do texto em som e suas técnicas. Tal campo apresenta duas interfaces postas em diálogo. Consiste, de um lado, na elaboração teórica voltada para a análise formal e a composição. De outro turno, constitui a aplicação prática de princípios e valores estéticos que enfocam a execução de uma determinada obra musical. Em suma: a ideia de Interpretação equivale à noção de Obra Musical enquanto produto histórico, atemporal, perfeito, pronto, acabado, fechado, estático, impessoal, objetivo e corpóreo (elemento físico, real e concreto, a Partitura). Para a revelação do seu real conteúdo, é necessário um rigoroso exercício cognitivo de ordem analítico-racional, como veremos ao tratarmos da denominada "virada" ou "guinada" linguística da Performance (também conhecida como Giro Linguístico da Performance).

Ainda na esteira de Kuehn (2012), muitos autores ora utilizam expressões relacionadas à apresentação musical como fato, acontecimento ou evento artístico enquanto performance ou apresentação pública no palco, ora utilizam termos que fazem referência à teoria, à exposição, à retórica, ao discurso, ao ensinamento e à palestra para designar a Obra Musical. Há, ainda, um terceiro grupo de teóricos que utiliza a terminologia "Reprodução Musical". Temos, portanto, três acepções. Uma, de "Reprodução Musical". A segunda, de referência à prática

interpretativa e às características (permanentes ou variáveis, tradicionais ou alteradas, imutáveis ou mutáveis) do modo de execução musical. Enquanto a terceira, corresponde ao concerto como evento social, muito próximo do que se entende como "*performance*" nos países anglófonos (isto é, de língua inglesa). Diferentes autores optaram pelo termo "Reprodução Musical", porque ela permite a atribuição tanto da interpretação quanto da performance como princípios ativos. Desta forma, o momento da reprodução musical pode ser, também, tanto o momento da performance quanto o da interpretação de uma composição em virtude do caráter mais amplo, largo e abrangente do termo em tela. Nessa asserção, temos, conforme a sustentação de Kuehn (2012):

Noutras palavras, concebendo-se a reprodução musical como um processo dinâmico de grande alcance, os elementos de *interpretação* e de *performance* se transformam em categorias com que o evento artístico possa ser analisado e avaliado criticamente [...] Logo, a realização efetiva de uma reprodução musical implica a *performance*, assim como *ad litteram* também a interpretação de uma composição musical [...] assim sendo, a essência da reprodução musical está em seu processo mimético do qual tanto o elemento interpretativo quanto o elemento performativo constituem princípios ativos [...] 12) logo, o termo "reprodução musical" não deve ser tomado por sinônimo de interpretação ou de performance e sim como conceito abrangente que designa o momento em que uma composição é apresentada ou "tocada" musicalmente; 13) sendo assim, o conceito de reprodução musical se estende ao aspecto mimético, ao ato performativo, à interpretação, à execução, assim como ao funcionamento de regras internas e externas de uma apresentação musical no palco (KUEHN, 2012, p. 9, 11).

Portanto, o *processo reprodutivo* da música pode ocorrer quer pela via da interpretação quer pela da performance. Decerto, trata-se o termo "Reprodução Musical" de *conceito aberto e indeterminado* (no sentido de que a ele não se pode impor ou empecer limitações, restrições e óbices). Conforme a exposição de Kuehn (2012), o termo "Reprodução Musical" foi, provavelmente, utilizado por Schenker pela primeira vez. Destarte, ao criticar o papel desvirtuado e adulterado que a reprodução musical ocupava no meio musical, Schenker (2000, *apud* Kuehn, 2012) reivindicou uma "reprodução verdadeira" ou fiel ao conteúdo da Obra Musical.

No mesmo espírito, Schönberg (1989, *apud* Kuehn, 2012) utiliza a palavra "Execução" no lugar de "Interpretação" a fim de coibir os exageros de alguns intérpretes que se colocavam acima da Música e do Compositor. De acordo com a asserção do compositor: "Um executante inteligente, que seja realmente 'um servidor da obra', alguém cuja agilidade mental seja equivalente à de um pensador da música – tal pessoa procederá como Mozart, Schubert ou outros" (SCHÖNBERG, 1989, p. 116, *apud* KUEHN, 2012, p. 11). Ressalte-se, sem embargo, que o compositor sob comento também recorreu à expressão "Reprodução Musical". Ao

esboçar as diretrizes do seu projeto de elaboração de uma teoria da "Execução Musical", o compositor em análise apregoa que: “O princípio mais elevado de toda a reprodução musical está naquilo que o compositor escreveu [devendo ser tocado] de tal forma que cada nota possa ser escutada nitidamente” (SCHÖNBERG, 1984, p. 319, *apud* KUEHN, p. 11).

Neste sentido, o celebrado professor de piano do Conservatório de São Petersburgo, Vladimir Nielsen (ex-discípulo de Nadezhda Golubovskaya) preconizava que o intérprete tratasse a idiomática e a linguagem de cada Compositor com absoluta reverência mantendo a seriedade, a sobriedade, a austeridade, a sensatez e a fidelidade do discurso musical ao Texto que o originou e serviu de base criativa⁸. Segundo o magistério de Kuehn (2012), ainda a respeito de Schönberg:

Para se esclarecer bem as posições: apesar de ter reconhecido a importância de uma interpretação correta ou adequada, o processo de criação de uma obra musical termina para Schönberg precisamente com a confecção da partitura. A reprodução representa para ele (que é compositor) algo supérfluo e, quando ela ocorre, o intérprete é visto como um mero “executante” ou “executor” da partitura. Daí que, para Schönberg, objetividade e clareza representem atributos absolutamente centrais para a interpretação. Tal posicionamento leva Schönberg a outro questionamento: “Is performance necessary? Not the author, but the audience only needs it” (*apud* [sic] KOLISCH, 1983, p. 9). Continuemos com o compositor: “A interpretação é necessária para preencher a lacuna entre a idéia do autor e o ouvido contemporâneo, [e depende] da habilidade de assimilação do ouvinte em seu tempo” (SCHÖNBERG, 1984, p. 328). (KUEHN, 2012, p. 8).

É irreprochável afirmar que Schenker (2000, *apud* Kuehn, 2012), consoante o precitado autor, já tinha anotado que:

Basicamente, a composição não precisa da performance para existir. A leitura silenciosa de uma partitura já é suficiente para provar a sua existência; basta o som surgir de forma apenas imaginada na mente. A realização mecânica de uma obra de arte musical pode, desse modo, ser considerada supérflua” (SCHENKER, 2000, p. 3 *apud* KUEHN, 2012, p. 8).

Com esse subsídio ou aporte teórico, podemos aludir que, segundo Kuehn (2012):

“Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a “imagem do som”. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros. Desse modo, “interpretar” está diretamente ligado à compreensão dos elementos que estruturam uma obra, como: altura, melodia, ritmo, harmonia, tonalidade e tempo musical. Outros elementos caracterizam a música como linguagem. Entre eles, estão a articulação, pontuação, a forma e o sentido. Também o fraseado e a coesão ou coerência fazem parte desta categoria. Tudo isso demanda, de um lado, uma postura introvertida, voltada para a análise e a reflexão teórica (em sentido aristotélico de contemplação mais do que de ação), ao passo que,

⁸ Cf. Musical America Worldwide. Carnegie Hall: Tribute to St. Petersburg Piano School, East Windsor, 09 nov. 2010. Disponível em: <https://www.musicalamerica.com/news/newsstory.cfm?archived=0&storyID=23919&categoryID=5> Acesso em 10 set. 2021.

de outro lado, demanda a prática instrumental (a prática interpretativa propriamente dita) [...] 5) antes de que possa ser reproduzida adequadamente, a composição precisa ser compreendida em seus mais diversos parâmetros e aspectos; 6) tendo como base as informações que os sinais transmite pela imagem do texto, a composição é reproduzida por uma mimese ou ação mimética que a transforma novamente em som musical (KUEHN, 2012, p. 10, 11).

Decerto, de forma consentânea com a menção de Kuehn (2012), os estudos de "Performance" remontam ao britânico John Langshaw Austin (1911-1960), o qual, como filósofo da linguagem, elaborou uma "teoria dos atos de fala" ("*speech-act theory*"), em que aproxima elementos da linguística e da filosofia da linguagem. Importa destacar que a teoria em questão constituiu uma verdadeira mudança de paradigma no estudo das humanidades e das ciências sociais com desdobramentos, desenvolvimentos, repercussões, impactos, influxos, marcas e ecos que se desenrolam na atualidade. Embasado na Linguística, Austin (1975) propôs a teoria do "ato ou enunciado performativo" (ou "teoria dos atos da fala - "*speech-act theory*") da filosofia da linguagem (visão performativa da linguagem) influenciando a denominada "guinada performativa" no campo da música, graças ao campo de pesquisa interdisciplinar e transdisciplinar conhecido como "*performance studies*."

Sobre a "teoria dos atos da fala", Kuehn (2012) evidencia o caráter criativo das declarações de enunciados para a construção ou produção das realidades do mundo social. Também chamada de "*linguistic turn*" ou "virada linguística", Austin considera que os seres humanos não apenas *reproduzem*, por meio da linguagem ou discurso, o mundo ao seu redor. Efetivamente, a própria linguagem tem capacidade criativa. Ela é capaz de *criar*, por intermédio de determinadas enunciações, fatos novos que podem incidir sobre a realidade do mundo social (como por exemplo, quando o casal é declarado marido e mulher numa cerimônia de casamento) constituindo, gerando ou formando novas realidades e contextos socioculturais. Portanto, as palavras enunciadas não são, necessariamente, uma mera consequência do mundo ao redor das pessoas; visto que o próprio mundo social também pode se constituir de acordo com os enunciados. Há, pois, uma *relação dialética e histórica* (ou histórico-dialética) de reciprocidade e mutualidade. Conforme aponta Bakhtin (1992, 1999):

[...] todo enunciado, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as (BAKHTIN, 1999, p. 98).

Nesta direção, também encontramos os estudos de Vigotski (1998, 2000), dignos de nota em razão da asserção de que a sistematização do pensamento conceitual se realiza através

de um processo de internalização⁹ da experiência acumulada; o que ocorre por meio da prática social, da linguagem e das relações que o sujeito estabelece em seu meio cultural.

Desta feita, Austin (*apud* Kuehn, 2012) procura investigar o que acontece no momento do "ato performativo" da fala ("*speech-act*"). Suas pesquisas versam sobre temas que se coadunam, em seus postulados, com a concepção da música como linguagem apresentando semelhanças no sentido de referendar ou sancionar a linguagem como embasamento de si mesma. De modo que a linguagem se fundamenta em si mesma. Com efeito, muito embora interdisciplinaridade e transdisciplinaridade sejam conceitos distintos, ambos são aplicáveis ao tema em análise. Temos que interdisciplinaridade corresponde a um conceito que se refere ao processo de ligação ou associação existente entre duas ou mais disciplinas que colaboram entre si a partir de algo que é comum entre elas e propõe a capacidade de dialogar entre as diversas ciências fazendo entender o saber como um todo, e não como partes fragmentadas. Trata-se de adicionar conhecimento. Já na transdisciplinaridade, há uma intercomunicação entre as disciplinas a partir de um pensamento organizador ou complexo que ultrapassa as próprias disciplinas de tal modo que não existem fronteiras entre elas buscando uma interação máxima e respeitando suas singularidades. Assim, cada uma colabora para um saber comum mais completo possível sem transformá-las em uma única disciplina. Trata-se de organizar, escalonar ou ordenar o conhecimento. Nessa perspectiva, temos que a interdisciplinaridade considera o diálogo entre as disciplinas; porém, continua estruturada nas esferas da disciplinaridade. Um passo mais além e teríamos a ideia de transdisciplinaridade, onde não haveria mais fronteiras entre as disciplinas e se consideraria outras fontes e níveis de conhecimento. Assim, a transdisciplinaridade é uma abordagem que visa à unidade do conhecimento articulando elementos que passam entre, além e através das disciplinas numa busca de compreensão da complexidade do mundo real. Ambas as ideias surgiram para superar o conceito de disciplina, que se configura pela departamentalização do saber em diversas matérias e é marcada pela abordagem de cada disciplina de modo fragmentado e isolado das demais. A respeito do termo "Performance", esclarece-nos Kuehn (2012):

Enquanto a definição dos termos “reprodução” e “interpretação” não apresentou maiores dificuldades, a noção de performance tem resistido a uma definição satisfatória na área da música. Foi na segunda metade do século XX que esse termo começou a disseminar-se maciçamente no campo musical – quiçá também em decorrência da emigração numerosa de compositores, intérpretes e intelectuais de

⁹ Ao longo do processo de desenvolvimento, o indivíduo internaliza conceitos espontâneos e científicos. Para Vigotski, internalização constitui “a reconstrução interna de uma operação externa” (VIGOTSKI, 2000, p. 74).

língua alemã para os Estados Unidos. Paralelamente, a conotação do termo *performance* ampliou seu campo de abrangência, propagando-se em diferentes áreas do saber, da filosofia ao esporte. Por tudo isso, o termo requer ainda mais esclarecimentos acerca da função e do significado dentro e fora do âmbito estritamente musical. (KUEHN, 2012, p. 7).

Embora a referência original ao contexto linguístico e filosófico das circunstâncias de fala, a teoria do "ato performativo" de Austin (*apud* Kuehn, 2012) comunga com a prática interpretativa da música uma série de afinidades. Nesta esteira, haveria uma espécie de atração entre elas. Assim, as similitudes evocadas entre ambas as interfaces teriam possibilitado que a "guinada" ou "despertar" performativo verificado no âmbito da linguística pudesse ocorrer também no campo da música. Para se chegar a um denominador em comum, Kuehn (2012) procura formular o princípio ativo do processo performativo por meio da seguinte equação conceitual:

$$\underline{a t o + a ç ã o = a t u a ç ã o}$$

Como efeito, segundo o mesmo autor, temos que:

O resultado nos remete a outro elemento chave da *performance* artística: à representação cênica e à atuação, ou seja, ao ator, ao mímico e sua mímica. Desvelamos, por assim dizer, a extraordinária amplitude do significado que a relação (simbiótica) do elemento mimético-gestual engendra na arte da música. (KUEHN, 2012, p. 7).

Quanto à função central do elemento mimético ou cênico na música, esta dimensão coincide com o ponto de vista de Adorno (2005, *apud* Kuehn, 2012), para quem:

A relação entre mímica e música, central, torna-se evidente na esfera da reprodução [...] A música é mímica na medida em que [...] determinados gestos resultam em som musical. A música é, por assim dizer, a objetivação acústica da mímica facial, a qual, de certa forma, ter-se-ia separada daquela historicamente (ADORNO, 2005, p. 206, 237 *apud* KUEHN, 2012, p. 14).

Neste turno, Kuehn (2012) oferece-nos um panorama conceitual da "Performance" nas Artes de modo amplo, sistemático e abrangente considerando-a um processo artístico multiforme que inclui também os elementos extramusicais da reprodução. Ouçamos suas palavras:

Performance, portanto, em música, nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como meio e como modo de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está "tocando" uma composição musical, ou seja, no intérprete, na quironomia do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e "escolas" (regionais ou nacionais) particulares. Muito parecido com o que acontece no campo da música, observa-se também nas artes plásticas e nas artes visuais uma tendência

para ações performativas que ocupam o espaço público criticamente (*happening, environment, action painting* ou *body art*). Nisso, esses eventos não raramente se transformam em espetáculos [sic] amplamente divulgados pela mídia. Já nas artes cênicas, o conceito de *performance* está associado mais ao movimento e à representação mímico-gestual do ator no palco do que propriamente ao conteúdo de seus enunciados, em geral sob a égide da interpretação. Do ponto de vista da indústria cultural, ou seja, do entretenimento e da cultura de massa, não é bem a interpretação e os seus enunciados o que mais importa, mas a *performance* – isto é, o *show*. Esse fato mostra claramente que existem gêneros musicais em que predomina a “arte da *performance*”, ao passo que o conteúdo musical figura em segundo plano. Seja como for, se é também um bom *performer*, o intérprete está empenhado em “convencer” com a sua *performance* não apenas de forma instrumental e sim também visual, isto é, mímico-gestual. Considerando-se que se sabe ainda relativamente pouco sobre o real efeito que a música exerce no homem e no meio ambiente, o músico-intérprete precisa estar preparado não apenas tecnicamente como também em termos de ética para poder explorar todos esses recursos de forma “sustentável”. Tudo o que foi dito para definir e delimitar o campo conceitual da *performance* se torna ainda mais evidente no caso do circo, onde acrobatas, malabaristas e outros artistas se empenham (e triunfam) em suas performances, caso em que não se pode falar em interpretação. Também nos megaeventos da música *pop* percebemos a predominância de elementos performativos, em que todo tipo de luzes e imagens, os “efeitos multimídia”, lembram mais um espetáculo circense do que uma interpretação propriamente dita. Por tudo isso, o emprego do termo *performance* precisa de mais ponderação quando aplicado a aspectos distintos da prática musical [...] 8) para que uma reprodução musical se configure como performance, é indispensável a presença do público (ou seja, o ambiente deve ser mesmo o de uma performance); 9) embora toda reprodução individual seja peculiar e única em seus parâmetros sonoros e temporais, ela também se relaciona de alguma forma com as demais reproduções ou registros de uma mesma composição (na medida em que esta já pode ter acumulada um determinado número de interpretações, ou que pode ter sido objeto de controvérsias quanto à escolha de determinadas opções interpretativas) [...] por tudo isso, os elementos aqui relatados passam a engendrar um processo em que se migre de uma noção embasada quase que unicamente na interpretação para a de um processo artístico multiforme que inclui também os elementos extramusicais da reprodução. (KUEHN, 2012, p. 8, 9, 11).

A respeito do trinômio de grande abrangência composto pelas noções ou ideias de "Reprodução", "Interpretação" e "Performance", enquanto conceitos que representam princípios distintos, o premencionado autor pondera:

O trinômio alude também a três elementos absolutamente fundamentais da prática musical: 1) ao mimético da reprodução; 2) ao compreensivo e contemplativo da interpretação; e 3) ao performativo, donde a ideia do gesto, da encenação e do espetáculo. Sendo a categoria da reprodução a mais abrangente, abarca em si também as outras. De um lado da figura, situemos os elementos *intramusicais* que estruturam a obra musicalmente, enquanto, de outro, situemos os elementos *extramusicais* que põem o músico-intérprete literalmente “em cena”, ou seja, em evidência. Esse é também o momento em que a composição é “atualizada” tanto estética quanto socialmente (a música como aglutinador de identidade social). Desse modo, restaure-se, por assim dizer, no momento da reprodução, uma espécie de campo agonal em que as forças musicais da composição (rítmicos, harmônicos, dinâmicos, elementos estruturais etc.) interagem com a materialidade corporal e gestual da *performance*, do ambiente social e natural (acústico, por exemplo) do local da reprodução. Empregado em separado, nenhum outro conceito faria jus à abrangência que o conceito de “reprodução musical” instaura, pois: 1) o termo “execução” implica algo mecânico que não leva em conta o aspecto lúdico e criativo da reprodução musical; 2) o termo

“interpretação” não permite a sua aplicação a aspectos corporais, ou seja, mímico-gestuais do músico-intérprete; e 3) o termo *performance* não se confunde com o aspecto interpretativo e contemplativo da reprodução [...] Também os conceitos de reprodução, interpretação e performance representam princípios distintos, onde cada campo pode constituir objeto de uma grande variedade de análises. Desse modo, o modelo proposto não está restrito ao gênero clássico-romântico. Dependendo do gênero e da linguagem musical em questão, pode se preferir uma ou outra categoria como ponto de partida para a análise. De qualquer forma, tanto a medida proporcional quanto a qualidade de cada elemento categorial vão se refletir diretamente no resultado da reprodução [...] desse modo, reprodução, interpretação e performance formam três categorias centrais do processo artístico-musical e não se confundem [...] (KUEHN, 2012, p. 9, 10, 11).

Ou seja, é no momento da "Performance" que a própria Tradição Musical é renovada, ressignificada e redimensionada considerando os valores estéticos e sociais presentes no momento da "Reprodução Musical". Isto posto, podemos encetar a classificação esquemática de *quatro conceitos* que atuam como vetores do *fazer musical*, quais sejam: 1) Reprodução Musical: designa a realização "*hic et nunc*" ("aqui e agora") de uma composição musical com base em seu texto ou partitura (como registro histórico, o texto representa a parte "objetiva" ou "objetivada" da composição na medida em que foi elaborado para servir à reprodução como base de apoio) e abarca tanto a interpretação quanto a performance musicais (vez que constitui conceito aberto e indeterminável). Nessa tarefa, o músico-intérprete procede mimeticamente (ou seja, por "*mimesis*" ou ação mimética). Tratando-se de um processo histórico, não existe uma reprodução que pudesse ser considerada "última" ou "definitiva". Neste sentido, a "Reprodução Musical" atualiza a Tradição Musical (maneira como uma Obra Musical é reproduzida costumeiramente no decorrer dos anos). Em vista do exposto, engloba, concentra e açambarca os conceitos de Execução Musical, Interpretação Musical e Performance Musical por ser mais amplo e abrangente; 2) Execução Musical: significa a mera reprodução técnico-mecânica da notação ou escrita básica da partitura sem qualquer nuance lúdica ou criativa: respeitar as notas, os ritmos e as pausas. Diante disso, constitui a mera decodificação ou decifração simplória ou leitura da Peça Musical; 3) Interpretação Musical: corresponde à realização da expressividade musical e do conteúdo artístico consubstanciado no pensamento estético envolvendo concepção musical, gestualidade ou mimética ligada à fraseologia, plasticidade, altura, linha melódica, textura, tessitura ou extensão, dinâmica, agógica, harmonia, ritmo, tempo ou andamento musical, tonalidade, modulação, forma e estrutura ou construção da obra musical, articulação, inflexão, entonação, pontuação, som da época, estilo, caráter, atribuição de sentido musical, dar forma às frases etc. É atinente à leitura de um texto com a

intencionalidade de o transformar novamente em parâmetros de som musical. Assim, temos que: leitura + prática interpretativa = obra (no sentido de que esta precisa ser compreendida em forma e conteúdo, assim como em seus parâmetros de linguagem contingenciados histórica e socialmente). Nesse plinto, pressupõe atitude contemplativa e postura introvertida fazendo despontar ou evidenciando os fatores cognitivo-analíticos e racionais frente ao objeto de estudo a fim de adquirir a devida *compreensão musical* dos elementos elencados considerando a música como linguagem. Ao passo que, de outro lado, demanda a prática da técnica instrumental; 4) Performance Musical: abrange a teatralidade conectada ao conteúdo intramusical em seu aspecto cênico e a dinâmica dos movimentos extramusicais se manifestando principalmente na representação cênica, mímica e gestual no palco (descartadas as apresentações de mera exibição; vazias de sentido ou significação artístico-cultural; dotadas de "maneirismos"¹⁰ ou exageros; "clichezadas"¹¹ ou estandardizadas; projetadas por motivações ditas "*show off*" para tentar sair do trivial ou lugar-comum, porém de maneira vulgar e insensata; impulsionadas pelo desejo de se diferenciar, entretanto descomprometido com o estofa de refinamento pianístico-musical necessário demonstrando irresponsabilidade artístico-intelectual etc.). Desta maneira, com respaldo em Kuehn (2012), a exteriorização de conteúdos extramusicais já elaborados em etapas anteriores requer *preparação e ensaio* prévios ou antecipados a fim de que o *processo de comunicação e interação* com o público se dê por meio de uma *linguagem audiovisual* inteligível. Neste cabedal, diz com a experiência viva, o "*hic et nunc*" ("aqui e agora", simultaneidade ou instantaneidade) do palco, a espontaneidade e o *caráter improvisatório da apresentação*, a gestualidade e os aspectos corporais do músico-intérprete com relação ao modo e aos meios de seu fazer musical com o instrumento no *encontro* com a plateia. Os termos concerto, recital, encenação, "*show*" e espetáculo remetem à performance como evento ou fato artístico e sociocultural. Destarte, não destoa deste matiz a visão de Kuehn (2012) acerca da Performance elucidando que:

Outrossim, abrange os elementos de ordem técnica que envolvem a sua execução com o instrumento e que sublinham determinados elementos musicais de uma composição. Sua função está em salientar conteúdos especificamente musicais, tornando-os, desse modo, mais claros para o espectador. Ao empregar técnicas miméticas, mímicas e gestuais, o intérprete as emprega como meio de sublinhar certos elementos *intramusicais* para o público espectador. Para tal, existe uma série de técnicas e elementos *extramusicais*, como as de representação cênica, nas quais, mesmo que

¹⁰ A referência entre aspas justifica-se pelo emprego da expressão em seu sentido corriqueiro do senso comum tornando desnecessários maiores esclarecimentos ou elucidações adicionais.

¹¹ A palavra foi tomada da forma como é entendida no cotidiano do senso comum prescindindo de explicações ulteriores e justificando o uso das aspas.

apenas gestualmente, o músico-intérprete se assemelha a um “mímico” ou “ator”. Desse modo, nós nos aproximamos do conceito de *embodiment* como “presença física no palco”, o qual, em sua versão profissional, inclui uma espécie de *coaching* ou programa de treino psico-físico [sic] para o artista ou *performer* treinar sua memória, e para se preparar para determinadas situações de palco que demandam intenso estresse físico e emocional. [...] A *performance* está sobretudo na elaboração dos elementos *extramusicais* da reprodução musical. Desta categoria fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento (virtuosismo). Todos esses elementos são atinentes à corporalidade, ou seja, ao ato de “tocar” a música. Essencialmente *extrovertidos*, remetem à *exteriorização* de conteúdos já elaborados em etapas anteriores, mas que agora se engendram por outros meios que não os puramente musicais. Possuindo um forte caráter lúdico, também podem abranger os efeitos multimídia, assim como a produção musical e a visual. “Performar” significa, portanto, “atuar” e “transformar”. Sua função está na interação com o público espectador, que não é percebido passivamente como mero “receptor” e sim, em sentido *lato*, também como “ator”. Nesse processo, cada parte assume um determinado papel social que se estimula e se alimenta reciprocamente. (KUEHN, 2012, p. 9, 10).

Utilizamos este arcabouço conceitual e partimos destas premissas na seara laboral docente com nossos alunos de piano; não importando a idade, o nível de proficiência ao piano e o número de alunos numa mesma classe ou aula. Insta trazer à baila que também utilizamos este escalonamento conceitual na disciplina Acompanhamento. Portanto, em nossa prática docente, temos figurados ou elencados os subsídios conceituais retrocitados com o fito de dinamizar o processo de trabalho artístico.

Portanto, em nossa prática docente, temos figurados ou elencados os subsídios conceituais retrocitados com o fito de dinamizar o processo de trabalho artístico.

2.4 O GIRO LINGUÍSTICO DA PERFORMANCE

À guisa de exórdio, trazemos à colação importante contribuição de Kuehn (2012):

Depois de todos os avanços da pesquisa musicológica, não faz sentido revisitar a música histórica como quem simplesmente vai ao museu. É necessário recriá-la através de interpretações vivas que a tragam para a contemporaneidade. É no momento da sua reprodução que a composição passa por um processo de “atualização”, cujo alcance ultrapassa em muito a noção de “interpretação”. Daí também a necessidade de se designar e delimitar com mais rigor os elementos do processo performativo da transformação de imagem em som. Embora, durante muito tempo, esse aspecto tenha estado relegado pela pesquisa musicológica, é notório que a prática performativa do concertista e do regente demanda, além de conhecimento musical, também entendimento acerca da sua representação mímica e gestual no palco. (KUEHN, 2012, p. 3).

Assim sendo, de origem clássico-romântica, o conceito de Obra Musical é problemático e precisa ser redefinido; assim como a relação de imagem, notação musical e som. Por conseguinte, as acepções em pauta revelam uma série de contradições, paradoxos, incoerências,

contrassensos e inconsistências. De acordo com essa concepção, a ampliação da noção de "Performance" passou a abranger a apresentação, a execução, a realização, o funcionamento e as condições internas e externas da representação artística como um todo. No que tange à denominada "Segunda Revolução Industrial", na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, temos o desenvolvimento vertiginoso da maquinaria industrial e o aumento da capacidade de reprodutibilidade técnica. A esse respeito, pontifica Kuehn (2012):

Com o aperfeiçoamento das tecnologias em diferentes suportes de gravação, não apenas a composição como também a interpretação se tornou reprodutíveis, podendo, destarte, passar a constituir um novo objeto da investigação musicológica. Por conseguinte, a possibilidade concreta de comparar diferentes intérpretes em categorias como individualidade artística, fidelidade histórica e expressividade musical em áudio e vídeo teve um impacto enorme em praticamente todas as esferas sociais e permitiu que o status de obra de arte se estendesse também à reprodução mecânica de uma composição. Em suma, o estudo da prática interpretativa como categoria de análise técnica e historiografia da música configura uma descoberta do século XX [...] (KUEHN, 2012, p. 6).

Em virtude das circunstâncias históricas retromencionadas e de aspectos conceituais, Kuehn (2012) aduz que Theodor Adorno (1903-1969) preferiu adotar, em sua teoria, o termo "reprodução musical". Igualmente, o termo "Reprodução Musical" pode ser entendido como a realização em termos sonoros de uma Obra Musical tendo por base a Partitura enquanto representação da "imagem do som". Com efeito, Adorno (2003, *apud* Kuehn, 2012) enfatizava, a respeito da "Reprodução Musical", que:

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde indissolivelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem inteiro (ADORNO, 2003, p. 441 *apud* KUEHN, 2012, p. 12).

Logo, para o filósofo e musicólogo em questão, toda leitura musical constitui uma interpretação dotada de liberdade cujos limites ainda carecem de definição; uma vez que o conceito de "Reprodução Musical" envolve a obra, o intérprete e a interpretação num todo indissociável. Assim, nada obstante o executante de uma Obra Musical poder ser identificado como, além de intérprete, um "imitador"; a reprodução musical envolve também aspectos de integralidade humana (ou seja, questões de ordem ética, política e social) e deve proporcionar plenitude. Deste modo, o conceito adorniano designa a "Reprodução Musical" como ocorrência "*in loco*" de uma Obra Musical realizada com base no registro escrito em forma de texto ou partitura. Portanto, rompendo com a denotação mecânica que o termo adquiriu com o aperfeiçoamento tecnológico dos suportes industriais e dos meios de comunicação de massa,

Adorno (2003, 2005 *apud* Kuehn, 2012) compreende o termo "Reprodução Musical" acolhendo ou incorporando o elemento "*hic et nunc*" ("aqui e agora") da Obra de Arte como unidade de sua presença no próprio local onde se encontra.

Destarte, toda a história da Obra Musical se encontra vinculada à sua presença fenomenológica¹² como fato artístico ou evento social único, vivo, criativo, aberto, indeterminado, inacabado, dinâmico, mutável, irrepetível e indispensável. De fato, o próprio conceito de Obra Musical passa a ser reclassificado, redimensionado, retrabalhado, reorientado, reescrito, revisado, redescrito, reidentificado, reautenticado, reinventado, ressignificado e recircunscrito a uma nova taxonomia. Assim, destaca-se sua natureza de evento sociocultural e artístico ou fato social ou acontecimento sonoro dentro de uma perspectiva fenomenológica carregada de simbolismo, sentido e conteúdo essenciais ou substanciais. Tais conteúdos constituem-se de materiais ou elementos transformadores e criativos das realidades ou contextos dos modos de produção da vida e das condições de existência humanas.

Ademais, a dimensão fenomenológica da "Performance" oportuniza novos modos de vivenciar e experienciar a vida e o próprio corpo gerando meios de intervenção histórico-crítica sobre o ambiente natural e social atuando ou agindo na cultura com vistas à transformação de determinados comportamentos (visão "*behaviorista*"¹³) socialmente ditados ou condicionados pelo modo de produção capitalista em suas contradições intrínsecas. Nesse supedâneo, Kuehn (2012) fornece-nos o registro no sentido de que:

Até meados dos anos 1970, aproximadamente, os estudos culturais estavam centrados sobretudo em questões acerca da textualidade e da compreensão (hermenêutica) dos mesmos (o que, na prática, significava que obra e texto se confundem). Nas décadas subsequentes, contudo, as pesquisas acadêmicas passaram a focalizar a *performance* como evento artístico e social. Enfim, foi como evento sociocultural que a *performance* pôde se tornar uma categoria de pesquisa da antropologia social e da etnomusicologia ("fato social" ou "fato sonoro"). Destaca-se ainda a tendência que vê na *performance* uma fonte inesgotável de experiência, isto é, de vida (ou de vivência) e do corpo (*embodiment*). Outra tendência usa o ato performativo como uma ação que age [sic] criticamente sob [sic] o ambiente social ou natural, muitas vezes com o

¹² O Método Fenomenológico, nascido principalmente na obra de Edmund Husserl (1859-1938), conforme Vergara (2003), opõe-se à corrente positivista por ser uma tradição subjetivista questionando a excessiva priorização do objeto na constituição do conhecimento verdadeiro. Neste apoio, propõe outro modo de conceber a relação de reciprocidade entre sujeito e objeto. Trata-se, então, de um método de pesquisa, de um paradigma epistemológico e de uma corrente filosófica. Conforme Triviños (1987), correntes do pensamento extraordinariamente populares após o fim da Segunda Guerra Mundial, como o existencialismo, se alimentaram na fonte fenomenológica. Neste ponto de vista, o Método ou Paradigma Epistemológico Fenomenológico visa estudar a essência e a manifestações das coisas observando o objeto ou o fenômeno através dos sentidos. É o que depreendemos dos ensinamentos de Severino (2007).

¹³ É crucial registrar que não temos a pretensão de abordar os temas supracitados neste trabalho, pelo que nos contentamos com a mera menção ou apontamento a título de curiosidade sem pontuar a respeito com maior verticalidade ou aprofundamento.

objetivo de se apontar determinados padrões de comportamento condicionados socialmente, encenando-os para, destarte, expor seus aspectos paradoxais. Em suma, na medida em que estavam se questionando paradigmas estéticos focados na relação de sujeito e objeto, despertou-se também para o potencial extraordinário da *performance* como instrumento de intervenção artística, política e social (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 15-22, 29, 153). (KUEHN, 2012, p. 8).

De fato, não há Obra Musical sem alguém que a toque ou cante. De modo que o conceito de Obra Musical está subordinado às variáveis tempo e espaço. Igualmente, também está sujeita à subjetividade ou personalidade (caráter '*intuitu personae*' ou "em razão da pessoa", intransferível, inalienável e indisponível) do intérprete.

Por conseguinte, tratando-se de uma releitura, ou melhor, de uma "leitura personalizada" do texto musical ou partitura, o conceito de "Reprodução Musical" abarca também a Interpretação como elemento "*hic et nunc*" ("aqui e agora") em que uma composição é reproduzida pelo músico-intérprete como um ato de recriação ("*poíesis*").

Esta Visão Fenomenológica da Obra Musical caracteriza, em sua abordagem, o denominado Giro Linguístico da Performance. Nada obstante, a supracitada Visão Fenomenológica tem apoio em bases científicas sólidas que consubstanciam o denominado Método Fenomenológico já abordado. Na Música, o Método Fenomenológico apresenta repercussões calcadas no Giro Linguístico ("*linguistic turn*" ou virada linguística) da Performance Musical (também denominado guinada performativa). De acordo com essa concepção, a Obra Musical não é constituída pela Partitura, Texto Musical ou Conteúdo Musical. Destarte, a Obra Musical representa algo vivo, aberto, dinâmico, sensível, ativo, mutável, rico em nuances e variações em fluxo.

Assim, não é fechada, prefixada, pronta, perfeita ou acabada; mas aberta e passível de criação por meio do *processo imaginativo com caráter improvisatório*. Nesta perspectiva, rompe com o formalismo positivista presente na tradição conservatoriana ou conservatorista outorgando maior liberdade ao intérprete em relação ao pensamento do compositor em essência. Dentro desta premissa, preleciona Kuehn (2012) acerca de John Cage (1912-1992):

Daí seria a princípio lógico concluir que a leitura em silêncio de uma obra musical não poderia, em hipótese alguma, constituir uma performance, não fossem certos paradoxos que rompem com paradigmas estéticos tradicionais. Um desses paradigmas é, sem dúvida, o de sujeito e objeto. O compositor John Cage (1912-1992), discípulo estadunidense de Schönberg, seguramente detém o mérito de ter apontado alguns desses paradoxos. Além disso, é lembrado por sua contribuição do elemento performativo na música de concerto (KAPP, 2002, p. 460- 468; FISCHER-LICHTE, 2004, p. 24). Composições e concertos de Cage evidenciam principalmente o enorme potencial crítico e social do ato performativo. Ao levar o próprio ato de reprodução musical *ad absurdum*, a performance de Cage questiona o paradigma tradicional de

interpretação e mesmo o de “concerto”, que chega a inverter. Assim ocorre com a composição de 1952, intitulada de 4’ 33”. O número no título indica exatamente o tempo em que o (ou a) pianista (ou outro instrumentista ou formação de conjunto) deve, durante os três movimentos da peça, permanecer sentado (a) junto ao seu instrumento, sem, porém, tocar uma nota sequer [...] em contrapartida, para Cage, o ciclo da criação de uma obra musical se fecha apenas com a performance. Esse é o cerne que diferencia (e distância) Cage e outras concepções contemporâneas das de Schenker e de Schönberg. De qualquer forma, é curioso observar que aqui parece se radicalizar um ponto de vista que antes já defenderam arautos do romantismo, como os compositores Liszt e Wagner (KAPP, 2002, p. 456-457 e 461). (KUEHN, 2012, p. 8).

Enfim, a concepção Fenomenológica da Performance considera que a relação de texto e música é precária e paradoxal. Por isso, o texto não passa de um registro rudimentar da composição. Assim, pode se dizer que toda reprodução representa uma espécie de “atualização” de um “original” (cuja definição exige uma pesquisa em separado).

Outrossim, explicita-se que este viés admite, inclusive, a “atualização” da própria Tradição Musical por meio das reproduções historicamente subsequentes em cada contexto sociocultural, conforme já salientamos.

Assim sendo, o ciclo de criação de uma composição musical se fecha apenas com a sua reprodução no palco (e não com a sua escritura) e, na ausência de uma reprodução musical propriamente dita, considera-se que a partitura representa apenas o registro histórico da composição (e não a “obra em si”) redimensionando, oxigenando, arejando, renovando e resignificando o conceito de Obra Musical como dantes frisamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À vista do exposto, podemos depreender a intrínseca relação entre a denominada Guinada ou Virada Linguística da Performance e o Método Científico ou Paradigma Epistemológico Dialético. Ou seja, é no momento da performance que a própria tradição musical é renovada, resignificada, reconfigurada e redimensionada considerando os valores estéticos e sociais presentes no momento da apresentação em fluxo interacionista contínuo, dinâmico, vivo e constante.

Neste supedâneo, vimos de ver que, com a evolução da Metodologia da Pesquisa, podemos realizar a prospecção de uma maior participação e envolvimento do *imagético*¹⁴ do

¹⁴ Conforme já detalhamos alhures, segundo o Dicionário “on-line” HOUAISS (2021): Que se consegue exprimir através de imagens. Que se pode referir ao que contém imagens. Que demonstra imaginação. Verdadeiramente, o detalhamento deste conteúdo não figura elencado como objeto deste artigo científico.

instrumentista no âmbito da performance pianística tendo o *Fazer Musical* enquanto elo de conexão para o *Fazer Linguístico* como ponto de partida e de chegada da atividade artístico-cultural. Outrossim, o *caráter improvisatório* da performance (chamado, aqui, simplesmente de improvisação musical), alavancado em meio ao ponto de deflagração materializado no fenômeno do impulso criador representado pelo Processo Criativo (“*poíesis*”) intrínseco à Dialética e responsável pelo frescor da apresentação, é garantido pela interação dialética entre artista e público semelhantemente à relação entre interlocutores no fenômeno da comunicação oral ou não (mesmo no caso do uso da LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais) solicitando o recurso ao imagético do intérprete de modo a evidenciar o aspecto dinâmico da performance por meio da participação engajada de todo o corpo durante o Fazer Musical ou Sonoro. É imperioso avultar que partimos de uma concepção técnico-mecânica da denominada reprodução musical que buscava automatizar os indivíduos por meio de padrões prontos ou estereotipagens acabadas, passamos pelo tecnicismo científico de bases naturais visando à realização fiel do conteúdo musical e chegamos à performance calcada nos aspectos subjetivo-pessoais, fenomenológicos, psicomotores e psicofísicos do intérprete-pianista. De tal maneira que o progresso das abordagens científicas, ao longo dos anos, vem evidenciar a importância da *Imaginação Musical* na prática pianística (título, aliás, da nossa Dissertação de Mestrado) caminhando “*pari passu*” com a oxigenação dos modos de conceber a atividade musical. Nesta toada, temos que a metodologia prevalente da *Imaginação Musical* aliada ao Processo Criativo (“*poíesis*”) enquanto fio condutor do estudo, da prática e da performance leva ao desenvolvimento do vocabulário musical como corolário da atividade de *improvisação musical* subjacente ao mundo interior presente no imagético do intérprete-instrumentista. Nesse espeque, a improvisação propiciada pela “*poíesis*” confere ao músico maior liberdade arejando a performance e trazendo um frescor alheio ao “cheiro de estudo”.¹⁵ Desta feita, observa-se que o sentido poético contido no caráter improvisatório, espontâneo e livre da performance pode ser atingido com criatividade e naturalidade. Destarte, a improvisação musical¹⁶ tem na criatividade um componente essencial para o seu desenvolvimento.

¹⁵ A tradição pianística noticia que Cáudio Arrau orientava seus alunos a não tocarem com “cheiro de estudo”, mas que alcançassem o sentido poético contido no caráter improvisatório, espontâneo e livre da performance.

¹⁶ O Dicionário Grove de Música define o termo “improvisação musical” nos seguintes termos: “A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites.” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 450).

Vimos de ver que, consoante o embasamento teórico exposto, o conceito e a aplicação da ideia de Imaginação Musical em consonância com a formulação ou caracterização da essência da expressão Processo Criativo (“*poiesis*”) guardam íntima conexão com o pensamento musical presente no Método ou Paradigma Epistemológico Dialético ou Histórico-dialético aplicado à Performance por intermédio do Giro Linguístico da Performance. Igualmente, do ponto de visão dialético, como decorrência do fenômeno da fala (oralidade), a expressão ou comunicação do indivíduo consubstanciada na *Prática Criativa do Fazer Sonoro ou Musical* dá origem à improvisação musical enquanto fruto de uma ação discursiva fundamentada na retórica ou oratória¹⁷.

Assim sendo, este *falar musicalmente* (entendimento da música como linguagem) tem origem na Imaginação Musical e se desenrola por meio de um *Processo Criativo* (ou “*poiesis*”), ativo ou aberto calcado na Dialética e formado por decisões imaginativas em que a versatilidade, pluralidade ou multiplicidade dos meios e recursos técnicos constitui fator imprescindível para o sucesso da comunicação da mensagem musical de forma expressiva, inventiva, imaginativa, sensível e dinâmica num determinado contexto histórico e sociocultural. Neste limbo, a Imaginação Musical, utilizando-se da *improvisação musical*, se apoia também na Dialeticidade presente no Giro Linguístico da Performance a fim de expor retoricamente ao público o conteúdo do Texto Musical considerando a música enquanto linguagem, idioma ou veículo para a livre expressão de pensamentos, sentimentos, sensações, vontades, imagens, representações, símbolos, signos, códigos e ideais genuinamente humanos.

Assim, temos que a Imaginação Musical, com amparo no Processo Criativo (“*poiesis*”) próprio da Dialética, utilizando-se da improvisação musical presente no *fazer musical ou fazer sonoro* extrai da Praxidade constatada na chamada Virada ou Guinada Linguística da Performance o material ou substrato necessário para a concretização, materialização e perfectibilização dos seus ideais expressivos. De fato, retira das interfaces postas em relação dialógica seu estofamento equipando-se, empoderando-se e instrumentalizando-se por meio dos recursos e meios oferecidos com o objetivo de promover interação, conexão, cooperação, colaboração, integração, socialização ou interatividade entre os seres humanos e satisfazer sua verve linguístico-comunicativa. Ou seja, a Imaginação Musical faz uso da improvisação musical como via expressiva dentro do contexto da ação linguístico-comunicativa

¹⁷ Gize-se o fato de que, consoante Rocha (2016), improvisação corresponde a “uma sequência de decisões criativas em um determinado contexto (social, criativo, afetivo, etc.).” (ROCHA, 2016, p. 6).

consubstanciada no Processo Criativo (“*poíesis*”) imanente à Dialética da montagem de uma determinada Obra Musical agindo através da Praxidade encontrada no Giro Linguístico da Performance.

Portanto, a Imaginação Musical, detonada pelo Processo Criativo (ou “*poíesis*”) com fulcro na Dialética, busca no Giro Linguístico da Performance a inspiração para a prática instrumental e vocal; isto é, os parâmetros e os paramentos necessários a fim de expressar livremente os conteúdos próprios da sede das relações humanas de forma síncrona ou em tempo real. Desse modo, a Imaginação Musical utiliza-se das premissas verificadas no aparato do Giro Linguístico da Performance para realizar competências e habilidades linguístico-expressivas com efetividade dentro do contexto comunicativo próprio das condições humanas de existência e de produção da vida por intermédio da Práxis ativada pelo exercício do Processo Criativo (“*poíesis*”) embasado na Dialética.

Neste norte, é forçoso vislumbrar que a Práxis revelada pela Imaginação Musical comungada com o Processo Criativo (“*poíesis*”), amparado na Dialética, busca no Giro Linguístico da Performance as ferramentas, armas e técnicas fundamentais à expressividade artístico-musical. Dito de outra forma: a Imaginação Musical, representada pelo fenômeno do impulso criador do Processo Criativo (“*poíesis*”), alicerçado na Dialética e consubstanciado na improvisação musical verificada no *fazer musical ou fazer sonoro*, é permeada pela esfera do Giro Linguístico da Performance de forma recíproca, colaborativa e mútua com o fito de promover a ação artístico-cultural por meio do contexto dialético em sua integralidade linguístico-comunicativa. Ademais, nestes termos, temos que a prática artística ou fato musical se reconfigura, retrabalha, reorganiza, reorienta e readéqua numa experiência ou vivência transformadora, libertadora, dinâmica, viva, mutável, crítico-reflexiva, emancipadora, criativa e sustentável.

Portanto, vislumbramos que a Práxis em tela se perfaz por meio da concepção de Imaginação Musical adotada em conjunto com o significado de Processo Criativo (“*poíesis*”) fundamentado na Dialética. Também verificamos que a compreensão da Música enquanto fenômeno da Linguagem constitui, ao par dos conteúdos acima comentados, um possível eixo de conexão ou meio de cruzamento entre a Praxidade da Dialética e o Giro Linguístico da Performance (também chamado de “Virada” ou “Guinada” Performativa). Dessa forma, constatamos que a improvisação musical pode promover, pois, a identificação do *fazer musical* como ponto de partida para a união das duas interfaces em questão, quais sejam: Pesquisa e

Performance Musical.

De forma prática, nota-se que uma educação voltada para os processos criativos privilegia a expressão criadora e o fluxo da inventividade de forma espontânea, natural e livre. É de suma importância que os educadores estejam preparados para não somente ensinar música de modo professoral e autocrático, mas também para sensibilizar os lecionandos produzindo o *empoderamento* capaz de gerar artistas e professores seguros, conscientes, responsáveis, confiantes e convincentes. Desta maneira, os estudantes serão impactados e marcados por meio de um aprendizado significativo, pessoal, ativo, crítico-reflexivo e relevante conferindo sustentabilidade, legitimidade e credibilidade ao processo democrático configurado no estudo coletivo de todos os envolvidos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. “Fragment über Musik und Sprache”. *Gesammelte Schriften*. Band 16: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften III. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

ANTUNES, R. *Da educação utilitária fordista à da multifuncionalidade liofilizada*. **Reunião Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa**, 38, 2017, São Luís.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In*: Bakhtin, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BOTTOMORE, T. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

CHAUÍ, M. **Convite a Filosofia**. Editora Ática. São Paulo SP. 1994.

DEMO, P. **Introdução à Metodologia da Ciência**. São Paulo; Editora Atlas, 1991.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. **Edição Concisa**. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DICIONÁRIO “ON-LINE” HOUAISS, c2009. *Dicionário online de português*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/imagetico/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

DUNSBY, J. "Performers on performance". *In*: Rink (org.). **Musical performance**. Cambridge: University Press, 2006.

HOFFE, O. **Aristóteles**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAPIASSÚ, H. F. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KONDER, L. **O Que é Dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KUEHN, F. M. C. *Interpretação, reprodução musical, teoria da performance*: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da (s) prática (s) interpretativa(s). **Per Musi**. v. 26. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 7-20. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n26/02.pdf> Acesso em: 09 mai. 2021.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas. 1992.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos da metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MATTHAY, T. **The visible and invisible in piano technique**. London: Oxford University Press, 1988.

MELLO, L. G. de. **Antropologia cultural**: iniciação, teoria e temas. Petrópolis: Vozes, 1982.

MORIN, E. **A Via para o futuro da humanidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

NEUHAUS, H. **L'art du piano**. France: Editions Van de Velde, 1973.

OLIVA, A. (Org.). **Epistemologia: a cientificidade em questão**. Campinas: Papirus, 1990.
OLIVEIRA, P. de S. **Metodologia das ciências humanas**. São Paulo. Hucitec – Edunesp. 1998.

PARRA FILHO, D.; SANTOS, J. A. **Metodologia científica**. São Paulo: Futura, 2000.

PEREIRA, A. S. **Ensino moderno do piano**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1948.

RAMOS, Arthur. **Introdução à psicologia social**. 4. ed. Santa Catarina: UFSC, 2003.

RINK, J.(org.). **Musical performance**. Cambridge: University Press, 2006.

ROCHA, J. L. S. **Aprendizagem criativa de piano em grupo**. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <https://www.blucher.com.br/livro/detalhes/aprendizagem-criativa-de-piano-em-grupo-1228> Acesso em: 09 maio 2021.

SAVIANI, D. **Escola e democracia**: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

SAVIANI, D. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

SAVOIA, M. Gentil. **Psicologia social**. São Paulo: McGraw-Hill, 1989.

SCHENKER, H. **The Art of Performance**. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHÖNBERG, A. **Style and Idea**. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHÖNBERG, A. **Stil und Gedanke**. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1989.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

STREY, M. N. (Org.). **Psicologia social contemporânea**. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

TRINDADE, G. C. **O trabalho de ofício no pensamento pedagógico contemporâneo**. 2012. 222 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VAZQUEZ, A. S. **Filosofia da Práxis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

VERGARA, S. C. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 2003.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos superiores**. Tradução: José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. S. **A Construção do pensamento e da linguagem**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.