

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

RAFAEL DE FREITAS MARTINS

A música como prática social: o visual na
performance da música de concerto

São Paulo

2024

RAFAEL DE FREITAS MARTINS

A música como prática social: o visual na
performance da música de concerto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharel em Música com Habilitação em
Instrumento de Sopro, ênfase em Clarinete

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Antônio Eugênio
Afonso “Montanha”

São Paulo

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Martins, Rafael de Freitas

A música como prática social: O visual na performance da música de concerto / Rafael de Freitas Martins; orientador, Luís Antônio Eugênio Afonso. - São Paulo, 2024.
22 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Música. 2. Performance musical. 3. Obra musical. I. Afonso, Luís Antônio Eugênio . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a): RAFAEL DE FREITAS MARTINSTítulo: A MÚSICA COMO PRÁTICA SOCIAL: O VISUAL NA PERFORMANCE DA MÚSICA DE CONCERTOTrabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de BACHARER EM MÚSICA COM HABILITAÇÃO EM INSTRUMENTO DE SOPRO ÊNFASE EM CLARINETEOrientador(a)(es): Prof(a)(es). Dr(a)(es) LUIS EUGÊNIO AFONSO ANTONIOAprovado em: 05 DE JUNHO DE 2024

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). LUIS A. E. AFONSO (Presidente)Instituição: CMU ECA USPJulgamento: APROVADOAssinatura: [Assinatura]Prof(a). Dr(a). FABIO CARDOZO DE MELLO CINTRAInstituição: CMU ECA USPJulgamento: APROVADOAssinatura: [Assinatura]~~Prof(a). Dr(a).~~ PATRICK MOREIRA DE SOUZA LIMA (MEITRANDO)Instituição: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULOJulgamento: APROVADOAssinatura: Patrick Moreira de S. Lima

Assinatura: _____

Ao meu pai, João Carlos Martins Junior, eterna inspiração de vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, que escutaram aquela criança de 4 anos que queria tocar violino, e deram todo o suporte possível para que eu me desenvolvesse na música e como pessoa, além de todo o amor e carinho presente nesse processo.

Agradeço também à minha irmã, que me fez começar a pensar sobre as estruturas sociais em que vivemos, e também sobre a percepção das pessoas da música de concerto.

Agradeço ao Colégio Paulo Freire, escola em que estudei durante todo meu ensino, que foi responsável em grande parte pelo meu desenvolvimento como ser humano, sempre me fazendo questionar sobre as coisas e me ensinando a viver em comunidade.

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha formação, tanto da escola quanto da música, mas especialmente ao Marcel, Nathália, Nini, Maycon, Talita, Maurílio, Danielle e Alexandre.

Agradeço a USP pela trajetória que me trouxe até aqui, ao tanto que aprendi dentro e fora de sala de aula, com professores, colegas, funcionários, e todas as pessoas que fazem parte dessa universidade. Devemos sempre defender a importância da universidade, apesar de todos os problemas.

Agradeço ao Montanha por todo o ensinamento da clarineta e da música como um todo, pelas diversas conversas sobre a vida, e pela compreensão em momentos difíceis que passei durante o período da faculdade. Sempre será um grande mestre e amigo.

Agradeço ao Fábio e ao Patrick pelos processos de performance que fizemos juntos, e por abrirem esse caminho que me faz sentir mais confortável dentro da música de concerto.

Por último, mas não menos importante, agradeço à todos os amigos que direta ou indiretamente me ajudaram a construir este trabalho, que apesar de ter feito as leituras e escrito, o processo de consolidação das ideias não poderia ter acontecido sem as diversas conversas com diversas pessoas que fazem parte da composição deste trabalho.

RESUMO

MARTINS, Rafael de Freitas. *A música como prática social: o visual na performance da música de concerto*. 2024, 22p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Resumo: A performance da música de concerto é construída a partir do conceito da obra musical, que tem o resultado sonoro como objetivo único na performance, o que leva a uma tentativa de apagar ou esconder os demais aspectos presentes. Em contraponto a essa lógica, que surge no final do século XIX com o Romantismo, a música de concerto pode ser pensada como prática social, através de conceitos da música como processo e da capacidade de affordance da música. A partir desse ponto de vista, a performance é levada em consideração na sua totalidade, e as interações sociais também fazem parte do acontecimento musical. O aspecto visual da performance da música de concerto é um exemplo para refletir sobre esses conceitos na prática, por demonstrar a música como prática social, além de mostrar que a prática da música de concerto com base na obra musical tem como consequência o apagamento de pessoas que não façam parte do grupo dominante.

Palavras-chave: Performance musical. Obra musical. Expectativas sociais. Informação visual. Aparência física.

ABSTRACT

Abstract: The performance of Western Art Music is built from the work-concept of music, that has the audible aspect as the only objective in performance, which leads to an attempt to erase or to hide the other existing aspects. Opposite to that logic, that exists since the end of the 19th century with the Romantism, Western Art Music can be thought of as a social practice, through concepts of music as a process and the potential of affordance of the music. Using this point of view, performance is taken into consideration in its totality, and the social interactions are also part of the musical event. The visual aspect of the performance of Western Art Music is an example of those concepts in practice, demonstrating music as a social practice, and showing that the performance of Western Art Music based on the work-concept of music has a consequence of erasing the people who are not part of the dominant group.

O aspecto visual da performance da música de concerto é um exemplo para refletir sobre esses conceitos na prática, por demonstrar a música como prática social, além de mostrar que a prática da música de concerto com base na obra musical tem como consequência o apagamento de pessoas que não façam parte do grupo dominante.

Key-words: Musical performance. Work-concept. Social Expectations. Visual Information. Physical appearance.

SUMÁRIO

Introdução	p. 12
Capítulo 1: A performance da música de concerto	p. 14
Capítulo 2: O visual na performance da obra musical	p. 17
Conclusão	p. 20
Referências bibliográficas	p. 21

INTRODUÇÃO

A performance da música de concerto é um assunto presente há um bom tempo no campo da musicologia, pelo menos a partir do século XIX, questionando a função do performer em relação à obra musical do compositor. Goehr (1994) nos mostra que a partir do século XIX, a música se junta às outras Belas Artes na busca por obras de arte completas em si mesmas. Essa busca envolve o objetivo de imbuir à arte um valor estético, através de sua transcendência, onde a obra musical seria uma representação de verdades atemporais e universais, concebidas por um compositor gênio. Nesse cenário, a performance é colocada à serviço da obra musical, buscando esconder quaisquer aspectos “mundanos”, o que Goehr (1994) denomina de princípio da separabilidade.

A partir da década de 1990, as questões sobre o papel da performance da música de concerto começam a mudar, como consequência de questionamentos em relação ao conceito romântico da obra musical. DeNora (2002) e Cook (2006) são autores que fazem parte dessa onda, que para trazer um contraponto ao conceito da obra musical, mostram a música como prática social. Cook (2006) fala sobre a música como processo, a ideia de que o significado de uma música é construído a partir da sua criação e de todas as suas performances através do tempo, levando em consideração a ação dos performers para a construção do significado musical. Já DeNora (2002), fala sobre a capacidade de *affordance* da música, a capacidade de criação de novos significados sociais a partir da música, onde a música por si só não tem significados intrínsecos, dependendo da ação humana sobre ela para o surgimento de significados musicais e sociais. Esses dois conceitos se complementam em contraponto ao conceito da obra musical, já que aqui a música é um acontecimento intrinsecamente social, funcionando a partir de significados sociais ao mesmo tempo que gera significados sociais. Apesar de serem conceitos que englobam toda a música, funcionam muito bem pensando na música de concerto em específico.

Ao lado de estudos teóricos como esses, diversas pesquisas (Davidson; Edgar, 2003; Elliott, 1995; Griffiths, 2011; Howard, 2012; Peynircioglu; Bi; Brent, 2018; Ryan *et al.*, 2006; Siddell-Strebel, 2008; Urbaniak; Mitchell, 2024; Wapnick; Mazza; Darrow, 2000) se utilizaram de experimentos, estudos de caso e entrevistas com o foco no aspecto visual, com o intuito de entender a performance da música de concerto na prática. Esses estudos não são necessariamente baseados na ideia da música como prática social, apesar de demonstrarem com clareza as relações de significações presentes na performance da música de concerto.

Este estudo pretende trazer à tona essas discussões sobre a performance da música de concerto, já que o conceito da obra musical ainda é predominante, mesmo longe dos grandes centros da música de concerto, como no Brasil. Essa predominância deve ser pensada localmente, mas para tal devemos entender a estrutura maior. Portanto, para esse estudo, pretendemos demonstrar o que a estrutura montada ao redor do conceito da obra musical pode significar, tanto em relação a quem performa quanto a quem presencia a performance. Para construir esse significado, utilizamos o método qualitativo, com uma pesquisa bibliográfica, partindo dos conceitos teóricos de Goehr (1994), DeNora (2002) e Cook (2006), e utilizando as demais pesquisas para demonstrar a teoria em um campo mais específico (o do aspecto visual), a partir de estudos com resultados quantitativos.

A partir dessa demonstração, pode-se perceber que os resultados quantitativos corroboram com os conceitos teóricos levantados pelos estudos qualitativos, onde a performance tem o papel de servir a obra musical. Além disso, é possível perceber que a partir de aspectos visuais, as expectativas colocadas sobre o performer do seu papel em relação à obra musical podem variar. Contudo, essa variação é consistente, favorecendo determinado grupo social em relação aos demais.

CAPÍTULO 1:

A PERFORMANCE DA MÚSICA DE CONCERTO

A performance da música de concerto como vemos hoje, tanto em grandes teatros quanto em apresentações de instituições de ensino, é pensada, de modo geral, da mesma forma desde o final do século XIX, com o advento da genialidade do compositor e da obra musical como um produto completo em si mesmo. Goehr (1994) nos mostra que anterior a esse período, a música de concerto era pensada a partir da sua funcionalidade, estando ela sempre ligada a alguma ocasião social. A justificação de sua presença vinha por meio da religião ou da política. Essa intrínseca relação do fazer musical com o momento presente, “geralmente não era entendida envolvendo a produção de obras” (Goehr, 1994, p. 151, tradução própria)¹. Já no fim do século XIX, com a idealização das Belas Artes, “uma distinção se cristalizou entre arte e artesanato” (Goehr, 1994, p. 152, tradução própria)². A funcionalidade da música de concerto começou a ser considerada como negativa, já que atrapalhava na transcendência estética que as Belas Artes pregavam. O mundano e o funcional já não diziam mais respeito a música, e sim o universal e o transcendental, nos elevando a outros planos não cotidianos. Para tal, como Goehr (1994) nos traz através do “princípio da separabilidade”, a música teria que trazer uma beleza e significado que representasse verdades puras e atemporais, se separando da realidade e de contextos históricos, criando obras completas em si mesmas, obras que transmitisse um valor estético.

Para que essa narrativa tivesse verossimilhança com a prática da música de concerto, aos compositores

[...] foram atribuídos a uma existência próxima a de um Deus [...] para que o conteúdo de seus trabalhos expressassem não pensamentos individuais ou mundanos de um mero mortal, mas pensamentos universais que não possuem autoria pessoal (Goehr, 1994, p. 162, tradução própria)³.

Dentro dessa nova estrutura, onde o compositor e sua obra são o produto que se almeja reproduzir, independentemente de qualquer tipo de contexto, o performer é apenas o meio para se atingir tal objetivo. Com esse funcionamento, “o performer, na melhor das hipóteses, se torna um intermediário” (Cook, 2006, p. 7) entre a obra musical e o ouvinte, num esforço de não se perder a ideia musical “original”. Para manter o princípio da separabilidade, a

¹ “[...] it was not generally understood as involving the production of works” (Goehr, 1994, p. 151).

² “[...] a distinction crystallized between art and craft” (Goehr, 1994, p. 152).

³ “[...] was to attribute a God-like existence to the creator, [...] so that the content of their works would express not the individual or mundane thoughts of a mere mortal, but universal thoughts of which there can be no personal ownership” (Goehr, 1994, p. 162).

performance deve reafirmar a transcendentalidade da obra, sendo o performer responsável por manter a obra na sua esfera de elevação, correndo o perigo de ser também o responsável por a corromper. Quaisquer aspectos que não os sonoros não cabem na reprodução fiel da obra, já que ela deve ser completa em si mesma, colocando o performer em uma posição de mascarar outros aspectos presentes, incluindo sua própria participação. Essa lógica não é completamente fixa, já que existem performers que possuem uma certa liberdade para trabalhar com outros aspectos presentes na performance. Se pensamos no compositor como um quase Deus (Goehr, 1994), o performer pode ser visto como um semideus em determinadas situações (Urbaniak; Mitchell, 2024). Porém, essa posição só é possível para performers consolidados no campo da música de concerto (Howard, 2012; Ryan *et al.*, 2006), que mesmo assim ainda estão subordinados à obra musical, utilizando dessa suposta liberdade para expressar ideias determinadas pelo compositor (Griffiths, 2011).

Em contraponto à essa concepção da música de concerto, podemos entendê-la como um fenômeno social e processual, onde a performance volta a fazer parte da manifestação musical. A partir da concepção da obra musical, a música de concerto supostamente não está ligada a nada material, como se ela estivesse no vácuo. Assim, podemos recuperá-la a qualquer momento tal qual foi constituída pelo compositor. Essa lógica considera o isolamento da música de concerto de qualquer relação com suas performances e performers e de contextos históricos/sociais, onde cada performance seria uma cópia exata do original, o que raramente acontece. Se consideramos a música como um processo,

mesmo uma sinfonia de Beethoven, entendida como um elemento dinâmico dentro da cultura contemporânea (ao invés de, simplesmente, um traço do passado), representaria a obra como sendo não apenas do compositor, mas também dos performers, produtores, engenheiros de som, editores e críticos (Cook, 2006, p. 11).

Apesar de termos um texto que teoricamente representa a obra musical, “as performances devem ser compreendidas não apenas em relação às obras ‘das’ quais são performance, mas em relação às suas ‘formas afins’, ou seja, às outras performances” (Cook, 2006, p. 12). Observando as relações entre as performances, percebemos mudanças de sentidos e na forma com que aquele texto é performado em épocas diferentes, o que nos mostra que a música de concerto é também uma tradição oral.

Essa característica oral e de mudança de sentidos da música está intrinsecamente ligada a seu caráter social. A música não é diferente de outras vivências humanas quando se fala de construir significados, “[...] a música não é “sobre” o social, mas na verdade ela exemplifica e realmente é a vida social, [...] que pode entrar e então estruturar a experiência

social” (DeNora, 2002, p. 19, tradução própria)⁴. Apesar do conteúdo da música de concerto nos dar a impressão de ser mais distante do contexto social, como acreditaram os teóricos das Belas Artes, ela também é altamente influenciada pelo contexto social e vice-versa. DeNora (2002) apresenta em sua pesquisa o conceito de *Affordance*, onde a música possibilita a criação de novos significados na vida social, ao mesmo tempo que é influenciada ou até usada por novos significados do contexto social em que está inserida. Essa possibilidade não é causada pela música, mas a partir da interação das pessoas sobre a música, “[...] enfatizando os efeitos da música como dependentes dos atos de apropriação e resposta de seus recipientes” (DeNora, 2002, p. 23, tradução própria)⁵.

A tradição da música de concerto não considera a música como prática social, ignorando as significações sociais que se interligam com a estrutura estabelecida. A música como processo nos ajuda a entender essa dinâmica, já que mostra que mesmo a música de concerto assume diversos significados em épocas e lugares em que é performada, impactando o entendimento do performer em relação ao que está sendo pedido. Nesse sentido, o performer está colocando sobre a música de concerto novos significados que são baseados em seu contexto social e experiência própria. Por outro lado, a capacidade de *Affordance* da música nos mostra que a partir do acontecimento musical, criamos conexões e novos significados a outras coisas do nosso dia a dia. Levando em consideração essa dinâmica dos significados musicais, a estrutura estabelecida da obra musical, por fazer parte do acontecimento musical, também está sujeita a significações sociais, sendo utilizada tanto para justificar significados externos quanto gerando novos significados a partir da sua repetição. Sua intenção principal de isolar o acontecimento musical de seu contexto, acaba por fazer o contrário. Por acreditarmos que a tradição está criando um ambiente isolado, acabamos por justificar questões sociais presentes na performance, assumindo que são inerentes ao acontecimento musical, e criamos novos significados a essas questões, ao invés de tentar entendê-las.

⁴ “[...] music is not ‘about’ the social but rather it exemplifies and indeed is social life, [...] a mode that may enter into and so structure social experience” (DeNora, 2002, p. 19).

⁵ “[...] emphasising music’s effects as dependant upon its recipients’ appropriational acts and responses” (DeNora, 2002, p. 23).

CAPÍTULO 2:

O VISUAL NA PERFORMANCE DA OBRA MUSICAL

Como apresentado anteriormente, o conceito da obra musical, por almejar uma transcendentalidade, implica em uma performance que toma o aspecto sonoro como único objetivo, ignorando qualquer outro aspecto, como o visual. A partir do princípio da separabilidade, existe a tentativa de se criar um ambiente aparentemente universal e atemporal, criando padrões de comportamentos, valores, vestimentas e condutas, que consiste em esconder qualquer ligação com o contexto da ocasião e a presença do performer durante a performance. Como aponta Griffiths (2011), a escolha do performer de seguir essa lógica mostra para a plateia que sua atenção está voltada para a obra musical. Apesar do esforço para tal, “[...] a visão de obra musical na performance depende, em parte, do corpo do performer se tornar proeminente na performance” (Griffiths, 2011, p. 46, tradução própria)⁶, sendo a incorporação da música pelo performer crucial para a experiência do espectador. Urbaniak e Mitchell (2024) nos mostram que essa importância do visual para a performance é percebida pelos performers, principalmente os mais experientes, que trabalham mais sua presença na performance. Ainda assim, a atuação do performer em relação ao visual é muito delimitada, já que acontece dentro do determinado pela tradição, “[...] para destacar os significados inerentes da música, e portanto criando um foco na obra” (Griffiths, 2011, p. 38, tradução própria)⁷.

A parte visual, por ser um aspecto de extrema importância para a performance, demonstra com clareza a música como prática social. O visual proporciona uma rapidez no estabelecimento de expectativas do espectador, por estar presente anteriormente a qualquer som ser realizado, transparecendo diversos aspectos sociais, já que

[...] a configuração física de eventos musicais ser um recurso para o que a música pode vir a possibilitar, incluindo ideias sobre os tipos de agentes que são mais apropriados para produzir tais gestos, e por outro lado, como ver tipos específicos de agentes produzindo certos gestos pode ocasionar ideias sobre esses agentes, suas capacidades, “características”, e assim em diante (DeNora, 2002, p. 26, tradução própria)⁸.

⁶ “[...] an object-based view of performance relies, in part, on the body of the performer to become salient in performance” (Griffiths, 2011, p. 46).

⁷ “[...] to highlight the music’s inherent meanings and therefore creates a focus on the work” (Griffiths, 2011, p. 38).

⁸ “[...] the physical configuration of musical events is itself a resource for what music may come to afford, including ideas about the types of agents who are most appropriate to produce such gestures and, conversely, how seeing particular types of agents producing certain gestures may afford ideas about those agents, their capacities, “traits,” and so forth” (DeNora, 2002, p. 26).

A primeira impressão de um espectador em relação a um performer já estabelece uma estrutura de relações entre o que se espera da tradição e os significados sociais atribuídos a ela. Uma mesma proposta de performance, realizada por pessoas diferentes, em lugares diferentes, gera expectativas diferentes (Siddell-Strebel, 2008), já que os padrões estabelecidos pela tradição são atravessados por significados sociais.

Diversas pesquisas pretendem analisar o impacto de fatores visuais durante a performance (Davidson; Edgar, 2003; Elliott, 1995; Griffiths, 2011; Howard, 2012; Peynircioğlu; Bi; Brent, 2018; Ryan *et al.*, 2006; Siddell-Strebel, 2008; Urbaniak; Mitchell, 2024; Wapnick; Mazza; Darrow, 2000), trazendo informações importantes sobre a percepção da performance por pessoas com diversas experiências em relação a música. Nem todos os resultados são consistentes entre as pesquisas, havendo diferenças em relação a aspectos específicos, mas é ponto comum entre todas que o visual impacta fortemente na percepção da performance, igualmente em diversos aspectos, como raça, gênero, idade, atratividade, vestimenta, entre outros. Essa constante importância do visual demonstra na prática a ideia da música como prática social, onde a performance é atravessada por significados trazidos por quem assiste. As inconsistências entre as pesquisas devem estar relacionadas à diversidade dos participantes, refletindo significações diferentes dependendo de fatores como localidade, idade, gênero, classe social, entre outros (Howard, 2012).

Apesar de levantarem dados importantes para pensarmos a performance da música de concerto, mostrando interesse em relação a questões sociais, “[...] esse interesse normalmente não é explorado efetivamente em relação às práticas da produção musical, e sim, à concepção da música como um evento performático” (DeNora, 2002, p. 20, tradução própria)⁹. Por mais que aceitem a presença de influências sociais na performance, consideram esse fatores como questões “não musicais” ou “extramusicais”, e não questionam a atuação da música na criação e/ou manutenção de tais questões. Essa lógica leva a conclusões rasas, tais como: “Esses dados devem incitar professores de música a estimular cantores do ensino médio a usar traje formal durante audições, [...] para possível melhora na classificação geral da performance” (Howard, 2012, p. 178, tradução própria)¹⁰; “[...] professores fazem bem em aconselhar seus alunos a cultivarem sua presença de palco e boa aparência em recitais e situações de

⁹ “[...] this concern is not usually brought to bear upon the actual practices of music production, and thus, upon a conception of music as a performative event” (DeNora, 2002, p. 20).

¹⁰ “These data may prompt music teachers to urge high school singers to wear formal attire during auditions, such as for honors choirs, for possible improvement in the overall performance rating” (Howard, 2012, p. 178).

avaliação” (Wapnick; Mazza; Darrow, 2000, p. 333, tradução própria)¹¹; “[...] professores podem também colocar uma ênfase maior em instruir alunos que seguirão a carreira de solista sobre movimentos na performance” (Peynircioğlu; Bi; Brent, 2018, p. 303, tradução própria)¹². Como mostra a pesquisa de DeNora (2002), os padrões da música de concerto foram estabelecidos se pensando na imagem masculina, branca e europeia. Essa escolha pode não ter sido consciente, mas ela foi sendo justificada e reforçada repetidamente, tornando-se parte dos valores ligados à música de concerto.

A partir dos conceitos que norteiam esse estudo e a partir dos resultados das pesquisas referente ao visual na performance, pode-se concluir que faz parte da performance da música de concerto diminuir ou apagar a presença dos performers, e essa cultura se deve não somente por questões externas, mas também pela estrutura construída a partir da música para essas questões serem conservadas e mantidas, mantendo o privilégio de determinado grupo social. Essa manutenção de uma performance da música de concerto que é estruturada se pensando apenas em um grupo dominante, leva a exclusão dos demais grupos, ou a uma adequação desses grupos para se parecerem mais ao grupo dominante, o que impacta diretamente a experiência dessas pessoas na performance da música de concerto.

¹¹ “[...] teachers would do well to advise their students to cultivate their stage presence and look their best in recitals and in adjudication situations” (Wapnick; Mazza; Darrow, 2000, p.333).

¹² “[...] teachers can also put additional emphasis on movement instruction for students who will go on to solo performance careers” (Peynircioğlu; Bi; Brent, 2018, p. 303).

CONCLUSÃO

Os conceitos teóricos de Goehr (1994), DeNora (2002) e Cook (2006), demonstram a estrutura em que a performance da música de concerto vem sendo pensada desde o fim do século XIX. Tal estrutura se baseia no princípio da separabilidade, onde a obra musical se desliga da realidade e se torna parte de verdades transcendentais. Nessa lógica, a performance é colocada em um lugar completamente submisso à obra musical, já que serve apenas para representá-la de forma idêntica a sua criação. Assim, o performer se vê numa posição de apagar qualquer aspecto que não o sonoro na performance, inclusive a sua presença. Apesar de tentarmos seguir essa dinâmica, a música, mesmo a de concerto, não deixa de ser uma prática social, tanto como processo quanto na sua capacidade de *affordance*. Quando olhamos para os resultados quantitativos a respeito do impacto do aspecto visual na percepção de uma performance, podemos enxergar esses conceitos na prática, já que diversas questões sociais atravessam a percepção da performance, mesmo que o performer tente apagar esses atravessamentos. Podemos perceber também que por conta dessa dinâmica, alguns grupos sociais são prejudicados se comparados a outros, o que se deve à tentativa de apagamento do performer gerar expectativas diferentes dependendo de quem é o performer.

Mesmo que as pesquisas quantitativas corroborem os conceitos teóricos apresentados, nem todas tem como objetivo pensar a música de concerto como prática social, o que leva a conclusões que reafirmam a estrutura da música como obra musical. Para pesquisas posteriores, delimitar melhor o contexto social a qual aquele estudo se refere pode ser uma possibilidade. Essa delimitação pode nos ajudar a chegar à raiz do problema, como pode também nos ajudar a identificar diferenças importantes relacionadas a culturas diferentes. Nesse sentido, estudos que ampliem o nosso conhecimento histórico-social da música de concerto devem ajudar a determinarmos melhor o campo de atuação para possíveis mudanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 5–22, 2006.

DAVIDSON, J. W.; EDGAR, R. Gender and Race Bias in the Judgement of Western Art Music Performance. **Music Education Research**, v. 5, n. 2, p. 169–181, jul. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1080/1461380032000085540>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1461380032000085540>. Acesso em: 23 abr. 2024.

DENORA, Tia. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810. **Poetics**, v. 30, n. 1–2, p. 19–33, maio 2002. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(02\)00005-0](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(02)00005-0). Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X02000050?via%3Dihub>. Acesso em: 23 abr. 2024.

ELLIOTT, C. A. Race and Gender as Factors in Judgments of Musical Performance. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, n. 127, p. 50–56, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40318766>. Acesso em: 23 abr. 2024.

GOEHR, Lydia. Musical Meaning: Romantic Transcendence and the Separability Principle. In: GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

GRIFFITHS, N. K. The fabric of performance: values and social practices of classical music expressed through concert dress choice. **Music Performance Research**, v. 4, p. 30–48, 1 jul. 2011. Disponível em: <https://musicperformanceresearch.org/volume-4/>. Acesso em: 23 abr. 2024.

HOWARD, S. A. The effect of selected nonmusical factors on adjudicators' ratings of high School Solo vocal performances. **Journal of Research in Music Education**, v. 60, n. 2, p. 166–185, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1177/0022429412444610>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0022429412444610>. Acesso em: 23 abr. 2024.

PEYNIRCIOĞLU, Z. F.; BI, W.; BRENT, W. The “Asian Bias” Illusion in musical performance: Influence of visual information. **American Journal of Psychology**, v. 131, n. 3, p. 295–305, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5406/amerjpsyc.131.3.0295>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/amerjpsyc.131.3.0295>. Acesso em: 23 abr. 2024.

RYAN, Charlene *et al.* The effects of various physical characteristics of high-level performers on adjudicators’ performance ratings. **Psychology of Music**, v. 34, n. 4, p. 559–572, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1177/0305735606068106>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735606068106>. Acesso em: 23 abr. 2024.

SIDDELL-STREBEL, Jeanne. Discussions and Conclusions. In: SIDDELL-STREBEL, Jeanne. **The effects of non-musical components on the ratings of performance quality**. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) - Schulich School of Music, McGill University, Montreal, 2007. Disponível em: <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/wm117t01t>. Acesso em: 23 abr. 2024.

URBANIAK, O.; MITCHELL, H. F. Performance as theater: Expert pianists’ awareness of sight and sound in the concert. **Psychology of Music**, v. 52, n. 2, p. 231–244, 1 mar. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1177/03057356231189690>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03057356231189690>. Acesso em: 23 abr. 2024.

WAPNICK, J.; MAZZA, J. K.; DARROW, A. A. Effects of Performer Attractiveness, Stage Behavior, and Dress on Evaluation of Children’s Piano Performances. **Journal of Research in Music Education**, v. 48, n. 4, p. 323–336, 2000. DOI: <https://doi.org/10.2307/3345367>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.2307/3345367>. Acesso em: 23 abr. 2024.