



## Etnografia das práticas musicais

*proposta de modelagem teórica da performance musical*

Fábio Henrique Gomes Ribeiro – Universidade Federal da Paraíba

E-mail: [fabiomusica.fe@gmail.com](mailto:fabiomusica.fe@gmail.com) |  ORCID: 0000-0002-1398-3494 |  Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7708595681173128>

### Resumo

Este texto discute algumas possibilidades teórico-metodológicas em torno da performance musical como aspecto transversal nos estudos musicais contemporâneos. Para isso, toma como base um conjunto de estudos empíricos, bibliográficos e teóricos realizados nos últimos quinze anos em torno do tema. Baseado em uma perspectiva epistemológica que articula abordagens sociológicas, linguísticas, antropológicas e artísticas, o trabalho discute e propõe um modelo com quatro dimensões interligadas: sociointerativas, comunicativas, simbólicas e integrativas. Os resultados revelam a performance como interação simbólico-social mediada por elementos sensíveis (sons, gestos, visualidades), redes sociocolaborativas e experiências subjetivas e coletivas. Conclui-se que essa modelagem, de caráter não prescritivo, pode auxiliar em análises etnográficas de fenômenos expressivo-musicais, promovendo diálogo entre convenções historicamente estabelecidas e negociações contemporâneas.

**Palavras-chave:** performance musical; etnografia; modelagem teórica; interação simbólico-social; práticas musicais.

*Ethnography of musical practices: a proposal for theoretical modeling of music performance*

### Abstract:

This article explores theoretical and methodological possibilities surrounding music performance as a transversal aspect in contemporary music studies. Drawing on a set of empirical, bibliographic, and theoretical studies conducted over the past fifteen years, it is grounded in an epistemological framework that incorporates sociological, linguistic, anthropological, and artistic approaches. The study discusses and proposes a model structured around four interconnected dimensions: socio-interactive, communicative, symbolic, and integrative. The findings suggest that musical performance can be understood as a form of symbolic-social interaction mediated by sensory elements (such as sounds, gestures, and visualities), collaborative social networks, and both subjective and collective experiences. It is concluded that this non-prescriptive model can support ethnographic analyses of expressive-musical phenomena, fostering dialogue between historically established conventions and contemporary negotiations.

**Keywords:** music performance; ethnography; theoretical modeling; symbolic-social interaction; musical practices.

## 1. Introdução

Em pesquisa científica, o processo de pensar, discutir e definir conceitos e modelos teóricos em um campo de conhecimento requer parcimônia e controle da ansiedade em dar largos passos investigativos na direção do fenômeno estudado. Ainda assim, o contato, a articulação e o conhecimento do cotidiano desse fenômeno também são fundamentais. Essa aproximação permitirá ao pesquisador a compreensão do fenômeno a partir de uma práxis investigativa que surja da coerência entre as dimensões concretas de suas características empíricas e dimensões abstratas mais amplas de natureza teórica.

No campo da música, diante da conjuntura geral descrita acima, mas bastante comum desde os momentos de construção de projetos de pesquisa e da fase inicial do estudo até os debates sobre nossos resultados e interpretações, podemos notar um conjunto de questionamentos sobre nossas ações investigativas, sejam eles sobre a relevância do conhecimento produzido ou sobre suas características efetivamente científicas (Locke; Oliveira; Castagna, 2015; Noleto, 2021; Pace; Louveira; Teixeira, 2020).

De forma mais específica, tais questionamentos podem ser resumidos em duas perguntas, destacadas por Rice (1987) ao tratar de forma específica da etnomusicologia. A primeira, de cunho descritivo, nos leva a pensar: o que estamos fazendo? A segunda, prescritiva, nos indaga: o que devemos fazer?

A partir desses questionamentos, este texto discute algumas possibilidades teórico-metodológicas em torno da performance musical como aspecto transversal nos estudos musicais contemporâneos. Para isso, toma como base um conjunto de estudos empíricos, bibliográficos e teóricos realizados nos últimos quinze anos em torno do tema. Entretanto, diante da necessidade do aprofundamento teórico do assunto, não há a inserção de dados etnográficos robustos, caracterizando certa abstração às reflexões apresentadas. Enfim, o texto tem como foco a proposta e discussão de um possível modelo teórico-metodológico para a performance musical, mas que possa ser reconfigurada a partir de demandas específicas e fundamentar estudos que busquem a sua análise em fenômenos expressivo-musicais.

A performance musical é tema transversal em todas as subáreas da música, sendo abordada de diversas formas e perspectivas. Estudos de cunho musicológico têm se ocupado da performance a partir de uma perspectiva mediadora e materializadora da relação entre sua orientação tradicionalmente baseada no texto musical e suas perspectivas mais contemporâneas

que têm colocado sua centralidade nas dimensões expressivo-musicais (Correia; Moreira, 2021; Kuehn, 2012).

Nos trabalhos com foco em processos de ensino e aprendizagem da música, a performance tem sido um fenômeno de estudo cujas características e demandas relacionadas aos processos de compartilhamento de conhecimento são compreendidas a partir de perspectivas cognitivistas, sociológicas e pedagógicas (Bock et al., 2019; Cerqueira; Zorzal; Ávila, 2012).

Nos estudos etnomusicológicos, considerando principalmente as características expressivo-musicais dos fenômenos com os quais tradicionalmente têm se ocupado, a performance tem sido uma dimensão fundamental, embora não exclusiva, para compreensão das manifestações que investiga (Hikiji, 2005; Ribeiro, 2018). Os estudos relacionados às práticas de criação musical têm se aproximado cada vez mais da performance a partir das perspectivas de colaboração entre compositor e performer em suas propostas investigativas (Oliveira et al., 2020; Pizaia, 2022).

Do mesmo modo, os trabalhos sobre práticas interpretativas, que têm a performance como elemento fundamentalmente constituinte da própria subárea, têm se desenvolvido a partir do diálogo interno no campo da música, tanto buscando colaborações com áreas afins (Domingues; Noda, 2025; Lemos; Lemos, 2025) quanto promovendo recentes reflexões sobre possibilidades de compreender mais profundamente sua prática artística como forma de produção de conhecimento (Bragagnolo, 2025; Bragagnolo; Sanchez, 2024).

Nesta conjuntura, a performance musical se revela como um importante elemento transversal nos estudos musicais. Portanto, espera-se que a compreensão dos fenômenos musicais relacionados à performance se beneficie dessa transversalidade, principalmente quando tais dimensões forem centrais. Destaco aqui, como exemplo, os casos de estudos em práticas interpretativas cujas análises se voltam muito mais para o texto escrito do que para a performance propriamente dita, aspecto já bastante percebido na literatura crítica sobre o tema, inclusive, com a defesa da integração de ambas as dimensões (Aquino, 2003; Bowen, 1996; Cook, 1999; Rink, 2002, 2023).

A partir desse breve diagnóstico, de forma mais específica, aqui a atenção se volta mais para o segundo questionamento de Rice (1987), destacado no início deste texto, adaptando-o

para pensarmos o que podemos fazer a partir das múltiplas demandas investigativas atuais sobre a performance musical no contexto investigativo brasileiro.

Para isso, apresento uma proposta teórico-conceitual para abordar a performance musical a partir de uma perspectiva transversal. Os estudos que dão base à proposta foram inicialmente desenvolvidos em contextos de cultura popular, mas com aproximações com outros campos e contextos de performance (Ribeiro, 2011, 2013, 2017, 2018, 2019a, 2019b). Enfim, para além desta breve introdução, destaco uma contextualização da perspectiva epistemológica em torno dos estudos da performance que orientam a proposta, para, posteriormente, apresentá-la.

## **2. Os estudos da performance e suas dimensões epistemológicas e conceituais**

Discussões mais aprofundadas sobre as dimensões epistemológicas da performance foram apresentadas em estudos anteriores sobre o tema (Ribeiro, 2018). Entretanto, para este texto, destaco aqui apenas as quatro principais vertentes que considero importantes para a compreensão do modelo teórico-metodológico apresentado, tratando-se das abordagens sociológica, linguística, antropológica e artística sobre a performance.

A abordagem sociológica para a performance pode ser compreendida principalmente a partir do estudo seminal do sociólogo canadense Erving Goffman em sua teoria dos papéis sociais. Ao discutir como indivíduos assumem diversos papéis diante da sociedade, Goffman (1990) foca na relação entre performer e audiência, destacando a mútua consciência de copresença e as formas de interação como aspectos fundamentais da performance, diferenciando-a do mero comportamento.

O modelo linguístico de abordagem da performance pode ser compreendido a partir de suas bases sociocomunicativas e filosóficas. No contexto sociocomunicativo, é possível destacar aqui os estudos do folclorista e antropólogo estadunidense Richard Bauman e os estudos do medievalista suíço Paul Zumthor, cujas obras (Bauman, 1984; Zumthor, 2007) podem ser consideradas como elementos centrais para a compreensão da performance como fenômeno comunicacional nos contextos das formas verbais. No contexto filosófico, podemos destacar o trabalho de John Langshaw Austin, com foco em sua teoria dos atos de fala (Austin, 1975). A partir de sua reflexão filosófica sobre as dimensões generativas dos enunciados de fala na realidade, Austin (1975) contribui para uma perspectiva de performance que, mais do que

unicamente representar a expressão de sujeitos e coletividades, pode conduzir a uma dimensão atuante no contexto em que se insere. Diante disso, tais estudos voltados para a oralidade nos possibilitam compreender a performance como ato comunicativo reflexivo e generativo, observando as múltiplas dimensões interativas dos sujeitos que são tanto emissores quanto receptores das informações.

A perspectiva antropológicamente orientada da performance foi amplamente desenvolvida por um conjunto significativo de estudiosos. Neste contexto, destaco aqui apenas três nomes que julgo representar movimentos significativos no processo de compreensão da performance na antropologia. O primeiro deles, o antropólogo polonês, atuante nos EUA, Milton Borah Singer, cuja principal contribuição destacada aqui é a definição do termo "performance cultural" (Singer, 1959). A partir de Singer (1959), passamos a compreender a performance a partir de sua estrutura culturalmente reconhecível nos contextos, com tempo e espaço definidos.

O segundo nome se refere ao antropólogo estadunidense Dell Hymes Hathaway, que, de forma articulada à vertente das oralidades em performance, foi responsável pela distinção conceitual entre performance, conduta e comportamento (Hymes, 1975). A partir de Hymes (1975) podemos compreender que os comportamentos correspondem a qualquer tipo de ação, que as condutas são subcategorias de comportamentos que seguem normas culturais definidas e que as performances são subcategorias de condutas nas quais uma ou mais pessoas assumem uma responsabilidade diante de uma comunidade.

Por fim, o terceiro e mais conhecido nome diz respeito ao antropólogo britânico Victor Witter Turner, cuja contribuição pode ser superficialmente resumida na utilização da simbologia comparativa e da antropologia da experiência na constituição de uma noção de performance como ritual. Portanto, a performance, a partir de Turner, passa a ser compreendida como um drama social que integra dimensões estéticas, rituais e culturais expressivas, pelo qual cada sociedade estabelece formas distintas de articular variáveis como o jogo ou brincadeira, o trabalho e o ócio (Turner, 1988, 1996; Turner; Bruner, 1986).

As dimensões artísticas das teorias da performance mais influentes resultam dos estudos do campo do teatro, fundamentalmente a partir dos trabalhos do teatrólogo estadunidense Richard Schechner, cujos trabalhos contribuíram para uma aproximação entre as perspectivas teatrais e antropológicas (Schechner, 1989, 2003, 2006; Schechner et al., 2013). A principal

contribuição de Schechner acontece em associação aos trabalhos de Turner, nos possibilitando uma compreensão de performance que vai além da representação de papéis sociais, na direção de um continuum entre teatro e ritual, mediado por comportamentos restaurados da vida cotidiana em contextos sócio, cultural e esteticamente orientados (Schechner, 1989; Turner, 1996).

No campo da música, as formas de conhecimento desenvolvidas a partir de diferentes correntes epistemológicas discutidas acima contribuíram para o fortalecimento de abordagens transdisciplinares dos fenômenos expressivo-musicais. A institucionalização da etnomusicologia e as mudanças paradigmáticas em vários campos de estudo permitiram que a música fosse vista não apenas como som, mas como parte de um contexto social mais amplo. Por exemplo, trabalhos como os de Béhague (1984), Seeger (2015) e Turino (2008a, 2008b, 2008c, 2010) trouxeram uma nova forma de interpretar a música em performance, entendendo-a como um fenômeno que envolve a relação entre performers, audiência e evento, refletindo também os aspectos culturais e sociais de cada grupo.

A etnomusicologia, influenciada pelos estudos sobre folclore e antropologia, posicionou a música em um contexto de criação cultural que vai além de suas características acústicas. As contribuições de Béhague (1984) redefiniram o conceito de "*performance practice*", ao incorporar aspectos contextuais, simbólicos e rituais nas práticas musicais. Adicionalmente, Seeger (2015) destacou a importância da performance como processo social, centrado em emoções, estruturas e intencionalidades, superando os paradigmas funcionais da etnomusicologia tradicional. Sua etnografia sobre os índios Suyá exemplifica essa abordagem, que busca entender as práticas musicais no cotidiano e em suas dimensões interativas. Turino (2008a, 2008b, 2008c, 2010), por sua vez, amplia essa visão ao focar nas práticas musicais em contextos participativos e de apresentação, analisando a relação entre música e identidades sociais, políticas e culturais. Ele aborda a música como um campo de significados emergentes que dialogam com questões de nacionalismo, diáspora, etnicidade e cosmopolitismo. As teorias de Turino, juntamente com as contribuições de Béhague e Seeger, influenciaram fortemente as investigações etnomusicológicas no Brasil, ajudando a construir novas formas de olhar para a performance musical e seus significados sociais (Ribeiro, 2018).

Esse conjunto de estudos e perspectivas representa parte significativa das dimensões epistemológicas entendidas aqui como base para a compreensão atualmente compartilhada da performance musical, influenciando as perspectivas específicas do campo da música. Diante

dessa conjuntura, articulada a um conjunto de experiências de pesquisa sobre o tema, traçamos a seguir uma proposição de modelo teórico-metodológico para a performance musical, configurando-se como um convite à reflexão sobre o tema e consequentes questionamentos, redefinições e reapropriações nos campos e fenômenos de pesquisa aos quais fizerem sentido.

### 3. Proposição de abordagem teórico-metodológica para a performance musical

As bases epistemológicas brevemente apresentadas aqui têm orientado perspectivas teórico-metodológicas em diversos campos, dentre os quais destaco a música. Entretanto, tais orientações têm sido desenvolvidas de maneiras tangenciais, sem foco ou preocupação direta com uma teoria da performance musical.

Em decorrência disso, na direção de uma abordagem musicalmente centrada, destaco uma concepção de performance musical que articula as principais influências epistemológicas aqui discutidas na direção de uma perspectiva de interatividade simbólico-social na performance, compreendida a partir de quatro dimensões interligadas:

- 1) **Dimensões Sociointerativas:** focadas em como sujeitos e coletividades se organizam e interagem em torno das atividades musicais.
- 2) **Dimensões Comunicativas:** visando entender como os agentes de performance estabelecem processos dialógicos, considerando a performance musical como um modo específico de pensamento e ação social.
- 3) **Dimensões Simbólicas:** buscando compreender como os aspectos sensíveis da performance (sons, cores, movimentos etc.) permitem a articulação entre experiências passadas e presentes, por meio dos significados atribuídos subjetiva e coletivamente.
- 4) **Dimensões Integrativas:** que procuram entender como as práticas musicais associam experiências e formas de engajamento individuais e coletivas no processo de performance.

Como princípio básico de abordagem, a proposta considera que a performance musical é moldada por um conjunto de aspectos socioculturais mais amplos. Destarte, tomando como base um conjunto de perspectivas teóricas diversas (Turner, 1988, 1996; Goffman, 2010, 2011; Becker, 1982), defendo uma abordagem inicial que considere três aspectos, mutuamente influenciados: 1) a performance se constitui por um conjunto de convenções, tanto escritas e formalmente reconhecidas quanto não escritas ou subjacentes; 2) para além das convenções,

também é crucial entender as dimensões concretas e sensíveis da performance (comportamentos, visualidades, sonoridades e sentidos táteis), que podem ser percebidos individualmente, coletivamente e nas interações entre indivíduos e coletividades distintas (como performers e público, por exemplo); 3) além disso, as percepções e concepções dos sujeitos envolvidos também são elementos fundamentais para a compreensão da experiência performática.

Partindo da perspectiva de que as dimensões performáticas podem ser compreendidas a partir das suas formas sociais e simbólicas de produção (Blacking, 1979), podemos tomar como base a mediação fundamentalmente realizada pelos elementos sensíveis da performance. A interação social e simbólica em torno dos elementos sensíveis é, portanto, um mediador fundamental do processo performático e das experiências resultantes. Portanto, a proposta teórico-metodológica aqui apresentada, fundamentada na interação simbólico-social e no compartilhamento de experiências, sintetiza um pensamento que visa auxiliar abordagens, observações, análises e interpretações em contextos de performance musical.

### **3.1. As dimensões sociointerativas do fazer musical**

Parte significativa dos posicionamentos teórico-metodológicos sobre processos sociointerativos da performance musical aqui discutidos tem como base as perspectivas de Goffman (1990, 2010, 2011), discutindo a dimensão pública das interações sociais, e de Becker (1982), com foco na produção de cultura e suas dimensões sociais<sup>1</sup>. A partir de tais bases, interessa-nos observar como os sujeitos da performance agem em situações de contato social, agenciando a performance musical em dimensões micro e macrosociais. Nesse quadro, a interlocução entre Goffman (1990, 2010, 2011) e Becker (1982) permite articular o comportamento interacional dos indivíduos com as convenções e redes colaborativas mais amplas que sustentam os mundos da arte e da cultura musicalmente orientada.

No plano microssocial (Goffman, 1990, 2010, 2011), podemos compreender a performance a partir do conjunto de papéis sociais em situações de interação, destacando o caráter organizado do contato face a face, os rituais de conduta e as expectativas que regulam a copresença entre indivíduos. No plano macrosocial (Becker, 1982), a performance pode ser abordada como resultado de um conjunto de atividades articuladas: formulação de ideias sobre

---

<sup>1</sup> Para uma compreensão mais aprofundada sobre a dimensão sociointerativa, ver Ribeiro (2019).

o trabalho a ser feito, sua execução e materialização, produção e distribuição de materiais e equipamentos, organização de esquemas de suporte, constituição de uma base lógica que dá sentido às práticas e estabelecimento de uma ordem cívica que permite engajamento relativamente estável. Tal abordagem nos possibilita deslocar o foco de julgamentos estritamente estéticos para as redes de produção, distribuição e recepção, evidenciando indivíduos e instituições que definem, classificam e avaliam a música.

A partir desse duplo registro, as práticas musicais são compreendidas como atividades colaborativas socialmente instituídas, nas quais redes de sociabilidade criam relações mais ou menos convencionais entre sujeitos, estilos, condutas e expectativas performáticas. As convenções sobre estruturas sonoras, estilos, modos de se comportar em performance e formas de reconhecimento social são compreendidas como resultados de processos interativos, situados historicamente e continuamente atualizados nas práticas. Nesse sentido, o que se vê, ouve e sente na performance é apenas a camada sensível de uma rede complexa de interações, pouco perceptível em aproximações superficiais. Portanto, a dimensão sensível da performance é tratada como porta de entrada, e não ponto de chegada, na medida em que se reconhece que olhar para os aspectos sonoros é fundamental, mas insuficiente para compreender a totalidade do fenômeno musical. Os sons, gestos e imagens da performance são entendidos como expressão de interações socioculturais mais profundas, nas quais experiências humanas se cruzam e se transformam.

Para aprofundar tal compreensão, proponho ainda dois tipos complementares de olhar sobre a performance: um diacrônico, pensando a performance como processo (Béhague, 1984), a partir de seu desenvolvimento histórico de construção coletiva de estilos, formas e conteúdos, considerando os agentes, instituições, discursos e influências socioculturais que legitimam modos de atuação e transmissão; e outro sincrônico, pensando a performance como evento (Béhague, 1984), observando como, em cada situação concreta, esses referenciais historicamente consolidados são atualizados, reafirmados ou tensionados conforme demandas e contextos contemporâneos. A articulação entre ambos revela a performance como espaço dinâmico de negociação entre convenções herdadas e práticas efetivas, como, por exemplo, quando repertórios e expectativas coletivas são continuamente reconfigurados no encontro entre performers e público.

Como exemplo dessas articulações, é possível citar o contexto de grupos da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa, como a Barca Nau Catarineta e a Ciranda do

Sol (Ribeiro, 2017, 2019). Nestes contextos, há elementos estruturantes de suas redes sociocolaborativas, como a construção de instrumentos, a confecção de roupas e adereços, a montagem de palco, a sonorização e a definição de códigos de conduta, formas de engajamento, estratégias de participação festiva e regras de cobrança, pagamento e distribuição de cachês. Entretanto, embora pareçam estabilizados, tais elementos são atravessados por negociações constantes, que revelam transformações nas condições de produção da cultura popular.

Um exemplo central é a mudança nas formas de remuneração. As modalidades de remuneração, compensação ou apoio financeiro destinadas aos grupos têm se transformado ao longo do tempo. Já não ocorre como antes, quando eram contratados por comerciantes locais — as antigas bodegas — para atrair público ao estabelecimento em troca de pagamento, nem dependem mais de contribuições obtidas em apresentações realizadas em eventos comunitários. Atualmente, o financiamento concentra-se sobretudo em recursos provenientes do poder público, por meio de cachês pagos por apresentações. Nessa configuração, os grupos passam a ser reconhecidos como parte de um segmento específico da produção artística, sendo remunerados por sua atuação profissional. Ainda assim, persiste de maneira implícita a percepção de que os grupos de cultura popular constituem comunidades subalternizadas que necessitam de apoio para garantir sua sobrevivência. Desse modo, as definições políticas relativas às modalidades, aos valores e às exigências para o pagamento de cachês articulam tanto as condições concretas desses grupos e das instituições estatais quanto as concepções historicamente construídas, de ambos os lados, acerca da cultura popular.

Articulando as perspectivas diacrônica e sincrônica em uma perspectiva interacionista, torna-se importante compreender as relações microssociais que se estabelecem nos contextos de interação, especialmente nos momentos de preparação e nos eventos de performance, nos quais agentes mobilizam suas experiências e significados.

Aqui, tomando como base os instrumentos conceituais de Goffman (2010) ao examinar como os indivíduos se comportam em público, como definem situações e como normas tácitas orientam a conduta mútua, estabeleci em outro estudo (Ribeiro, 2019), alguns conceitos fundamentais para abordar as dimensões microssociointerativas da performance: 1) **ocasião de performance**: todo encontro organizado em torno de práticas musicais, como reuniões, ensaios ou apresentações; 2) **expectativa de performance** ou **coerção social de performance**: conjunto de normas de conduta socialmente convencionadas para cada tipo de ocasião; 3) **situação de performance**: totalidade das interpretações produzidas por indivíduos e

coletividades em uma dada ocasião, bem como os efeitos decorrentes dessas interpretações; 4) **ajuntamento em performance**: aproximação entre sujeitos que compartilham a consciência de copresença; 5) **engajamento na performance**: manutenção dessa proximidade, podendo ocorrer por meio de interação focada [com troca de olhares e outras expressões] ou desfocada [sem tais trocas explícitas].

Entre tais instrumentos conceituais, podemos destacar aqui os conceitos de situação e coerção social de performance. Situação de performance é entendida não apenas como recorte espaço-temporal, mas como processo de interpretação e atribuição de sentidos ao contexto vivido e aos resultados dessas interpretações. Coerção social de performance, por sua vez, diz respeito a normas de conduta não formalizadas, baseadas em expectativas criadas na recorrência de interações. As expectativas coletivizadas sobre como “se deve” atuar em performance emergem, circulam e são reinterpretadas a cada evento, ora se confirmando, ora fracassando.

Esse conjunto de conceitos sustenta uma estrutura analítica voltada a compreender como performers e audiência desenvolvem diferentes formas de interação e níveis de engajamento, e como ensaios, reuniões e apresentações articulam formas de ajuntamento social e normas de conduta. Cada tipo de ocasião comporta padrões específicos de comportamento: em ensaios, por exemplo, é comum notarmos maior liberdade para intervenções, brincadeiras e outras ações; nas apresentações, há momentos e sujeitos mais claramente demarcados para certas ações. Portanto, cada ocasião de performance pode ser carregada de gestos e expressões que sinalizam padrões de interação e funções sociais dos agentes.

O corpo aparece, então, como mediador central das experiências em performance e do próprio olhar etnográfico. Entendido como presença social, o corpo torna visível a consciência mútua de copresença e permite observar como indivíduos se reconhecem como parte da ocasião e da situação social, modulando formas de participação conforme experiências e normas coletivizadas. Os modos de dançar, tocar, cantar, sorrir, recusar contato ou ignorar convites expressam diferentes graus de engajamento. Nesse sentido, a participação na performance é entendida como processo de interação social com distintos níveis de engajamento, sobretudo por parte da audiência/público, que pode aderir ativamente às expectativas ou ignorar a presença dos músicos, performers, brincantes...

Diante disso, é possível apreender que quanto maior o número e a duração das interações focadas, maior o grau de engajamento; quanto maior a predominância de interações desfocadas,

menor o envolvimento. Portanto, é fundamental que se dê atenção aos espaços, formas e situações em que o engajamento se constrói, se intensifica ou se retrai, buscando compreender como esses movimentos configuram o processo performático.

### 3.2. Dimensões Comunicativas

O contato cultural produzido na performance e as interpretações decorrentes dele geram situações sociais em que indivíduos comunicam perspectivas subjetivas e agenciam comportamentos por meio desse processo comunicativo. Em contextos culturais diversos é possível ver descrições de fenômenos musicais cujas práticas funcionam como estratégias de ação social, seja para dar conselhos, chamar a atenção dos participantes ou da audiência, direcionando e contextualizando temas para cada situação de performance, entre outros aspectos. Como exemplos, é possível destacar aqui o uso dos cocos de resposta (Sperb, 2023), e a atuação de personagens cômicos na interação com o público (Ribeiro, 2017).

A partir da observação dos comportamentos sociais dos indivíduos em interação no contexto de performance, é possível entender as práticas musicais como agenciadoras de ações socioculturais na conjuntura performática. Para compreender esses agenciamentos, sugiro a articulação entre as perspectivas comunicativas da performance (Bauman, 1984; Zumthor, 2007) com as abordagens da performatividade (Austin, 1975; Butler, 2013). Tal proposta parte da ideia de que a organização estética da performance é também comunicativa e performativa, engendrando aspectos artísticos e sociais. Ao compreender a performance tanto como ação quanto evento artístico em sua complexidade (Bauman, 1984; Béhague, 1984), podemos pensar as práticas musicais sob um duplo sentido comunicativo: como mensagens socioculturais historicamente constituídas e como relações específicas em cada ocasião de performance, envolvendo performers, audiência e espaço. Conceber essas práticas como comunicação significa tratá-las como fenômenos marcados pelos pensamentos e significados de seus agentes, constituindo um caminho de acesso a essas experiências. Entretanto, essa comunicação não se limita à linguagem verbal, envolvendo aspectos polissêmicos da interação, sobretudo quando corporificados.

Nesse ponto, Zumthor (2007) contribui com a noção de “carnalidade” da voz, entendendo-a como expressão corporificada e performativa, em que o discurso é acontecimento e ação. A performance é então entendida como centro de uma comunicação alternativa,

socialmente construída, particularmente relevante para grupos marcados por situações de subalternidade e invisibilização. Em situações de performance, esses grupos assumem um lugar social que raramente lhes é conferido em outros contextos, fazendo de suas práticas musicais uma forma privilegiada de evidência social e de enunciação de posicionamentos. Desse modo, a função social molda a forma comunicativa e diferentes situações de performance produzem diferentes formas de comunicação, discutidas a partir dos seis pontos seguintes:

1- A performance pode ser entendida como **centro de uma comunicação alternativa, socialmente construída** (Bauman; Briggs, 2006). Principalmente para grupos musicais subalternos, marcados por invisibilidade e negação de discursos, cada situação de performance pode oferecer um posicionamento social raro, tornando suas práticas musicais principal forma de evidência social e expressão de posicionamentos, assumindo responsabilidades no processo interativo. Com base na ideia de que “a função social molda a forma linguística” (Bauman; Briggs, 2006, p. 214), cada situação performática gera formas comunicativas distintas.

A performance de grupos com tais características pode ser entendida como uma linguagem que “tem significado tanto social quanto referencial” (Bauman; Briggs, 2006, p. 214), articulando as experiências passadas e presentes no processo comunicativo. Significados sociais surgem da modelagem situacional da comunicação; os significados referenciais emergem do acesso a elementos historicamente convencionados.

2- As **características identitárias** do fenômeno musical expressivo podem ser entendidas como **conteúdo e modo específico de ação comunicativa** em performance. Pude notar tal aspecto principalmente em grupos de cultura popular, também por suas características socioculturais ligadas às comunidades subalternas. A cultura popular em performance pode ser compreendida como conteúdo e modo específico de ação comunicativa, com uma estrutura comunicativa ampla característica de suas coletividades, referenciadas em situações de performance. Por exemplo, no contexto da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e da Ciranda do Sol em João Pessoa, pude notar que os grupos apresentam estruturas que transcendem sua realidade local, compartilhando aspectos com outros grupos de cultura popular, cujas situações econômicas, sociais, políticas e culturais constituem experiências compartilhadas em seus processos comunicativos (Ribeiro, 2017).

Isso ocorre porque membros transitam entre grupos comunitários, ampliando visões sobre práticas musicais relacionadas, enquanto mestres e líderes organizacionais conhecem a

manutenção da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa. Esses aspectos servem de referência para construir práticas musicais e interações performáticas. Assim, a cultura popular exhibe formas distintivas de significados sociais e referenciais em comunicação, fortemente ligadas às características de suas comunidades subalternas.

3- O **uso esteticamente orientado da linguagem verbal na performance**, por meio de arranjos, improvisos e intervenções sobre cantos, sonoridades, letras e enredos, pode nos auxiliar na **compreensão da construção social das práticas musicais**. Em diferentes situações da Barca e da Ciranda, os brincantes ampliam os significados da linguagem verbal ao articulá-la com elementos poéticos e musicais. Por exemplo, quando o mestre Manoel Baixinho cantava “Ô cirandeira pise devagar no chão / não machuque o coração / que te ama e te quer bem”, comunicava a necessidade de uma dança mais cadenciada; ao fazê-lo de forma poética e cantada, suavizava o tom de exortação e produzia o efeito desejado sem recorrer à fala direta.

Nesse mesmo sentido, é possível observar gestos, olhares, movimentos corporais e entonações vocais que podem reforçar desejos comunicativos. Assim como Seeger (2015) propôs uma constante articulação analítica da música dos Kisêdjê a partir das nuances e gradações entre fala e canto, acredito na importância em olhar para o *continuum* entre a fala e outros aspectos que compõem o fenômeno musical estudado, defendendo que a comunicação verbal coletivamente convencionalizada pode ter seus significados ampliados por meio da performance.

4- As **dimensões sensíveis** da performance são o **centro de atribuição e percepção dos significados e conteúdos em comunicação**. Todos os agentes da performance atuam simultaneamente como emissores e receptores no processo comunicativo, tornando igualmente relevantes suas perspectivas, percepções e interpretações. Os elementos corporalmente percebidos no contexto de performance podem nos informar diversos conteúdos comunicativos. Nesse sentido, por exemplo, ao observar a organização inicial de um grupo musical em seu espaço de performance, podemos perceber a comunicação imediata de aspectos relacionados à utilização do espaço, das possibilidades de aproximação da audiência e das formas de observação dos acontecimentos em performance. Ainda, ao ouvir os instrumentos durante uma passagem de som, as pessoas podem compreender do que se trata e que se aproxima a apresentação de um grupo musical específico. Por fim, como exemplo mais concreto, quando a audiência visualiza as vestes características dos personagens na Nau Catarineta, consegue

identificar superficialmente as suas funções, mesmo que não consiga definir seus nomes e patentes com clareza.

Essas e outras diversas possibilidades de percepção carregam um conjunto de significados para cada indivíduo, possibilitando uma infinidade de interpretações. A expressão e a percepção corpórea dessas informações nas práticas musicais são entendidas como indicativos de experiências e seus significados, pois tendemos a relacioná-las a vivências passadas. As dimensões sensíveis de cada situação de performance nos indicam relações com outras experiências e, assim, acessamos tais memórias por meio de nossa percepção corporal e expressamos nossas interpretações por esse mesmo canal. Por fim, “nossos ‘sentidos’, na significação mais corporal da palavra, [...] não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (Zumthor, 2007, p. 81). O corpo é, portanto, receptor, intérprete e produtor das informações sensíveis no contexto performático.

5- A **noção corporificada da comunicação performática** também pode nos levar a entender o **corpo como elemento mediador das experiências musicais vividas**. As memórias e experiências produzidas a partir da percepção corporal das dimensões sensíveis são fundamentalmente subjetivas. Entretanto, há também um conjunto de memórias e experiências coletivas que são evocadas nos momentos de percepção corporal, como aquelas ligadas a símbolos religiosos, a perspectivas político-ideológicas, a gêneros musicais vastamente conhecidos e a movimentos corporais amplamente convencionados, entre outros. Diante dessa conjuntura, o corpo é elemento mediador e produtor de experiências subjetivas e coletivas. O corpo nos informa a natureza das dimensões materiais produzidas em performance, interpreta nossos sentimentos diante delas e os expressa em diversas ordens de sensações, produzindo novas percepções e sentimentos. Portanto, é através das formas de percepção, interpretação e expressão do fenômeno musical através do corpo que nossas experiências são articuladas e compartilhadas.

A partir dessas distintas e complementares formas de comunicação acima discutidas, sustento que é por meio das formas de percepção, interpretação e expressão corporal que as experiências de performance são articuladas e compartilhadas. As múltiplas percepções individuais são articuladas fisicamente através de expressões faciais, olhares, gestos e movimentos, unindo-se às outras sensações, interpretações e significados produzidos, coletivizando-as a partir de suas subjetividades. A partir dessa estrutura comunicativa, a

performance pode agenciar desde simples cumprimentos de saudação e despedida a críticas sobre dimensões políticas envolvendo as práticas musicais.

6- Esse **processo de agenciamento social se aproxima do conceito de performatividade**, desenvolvido por Austin (1975) e ampliado por Butler (2011, 2013), sendo entendido aqui como um conjunto de estratégias expressivas utilizadas pelas pessoas em performance para exercer suas ações no processo de construção, questionamento e redefinição de sua realidade subjetiva e coletiva. Adicionalmente, a performatividade é uma forma específica de comunicação performática que pode nos informar aspectos significativos sobre como pessoas em performance musical engendram suas práticas musicais interativas.

Buscando uma percepção etnográfica da performatividade, sua abordagem é relacionada aqui à perspectiva de que ela pode ser compreendida a partir de enunciados comunicativos contextualizados em formas esteticamente orientadas. Portanto, um enunciado verbal pode ter pouco significado se pensado separadamente de sua estética de expressão. Não importam unicamente os textos das canções, enredos ou estruturas gerais de uma prática musical pública, mas também as formas como as pessoas se vestem, como se comportam e como desenvolvem uma estética vocal específica para enunciá-los. Não importa unicamente a identificação do repertório utilizado, mas também como e por que uma música específica foi escolhida em determinado momento. Ainda, não importa só perceber quais são os gêneros e ritmos musicais utilizados, mas também como e por que tais escolhas são feitas e em quais situações de performance elas são mais adequadas. Enfim, uma perspectiva performativa sobre as práticas musicais irá sempre buscar fundamentos de ação social nas escolhas realizadas em situações de performance.

Nesse quadro, as dimensões sensíveis das práticas musicais se apresentam como instrumentos potencialmente performativos. Sons, cores, gestos, sabores e contatos corporais não têm significado *à priori*, mas tornam-se elementos comunicativos quando colocados em interação e investidos de sentido. Como exemplo, um grupo musical pode ser esperado em eventos para apresentar um “padrão” tradicional que o identifique; no interior desse padrão, no entanto, as pessoas podem produzir comportamentos distintos do esperado, que questionem poderes políticos, atitudes da audiência, infraestrutura oferecida ou tratamento recebido. A materialidade da performance passa, então, a comportar múltiplos sentidos comunicativos, reforçando seu caráter polissêmico. Tais dimensões performativas constituem estratégias de construção das experiências em cada evento, baseadas em suas condições conjunturais.

### 3.3. Dimensões Simbólicas

Entendendo a performance como uma possibilidade de comunicação e ação social, a música em seus processos interativos se constitui como uma forma de construção das relações humanas. Embora dimensões sensíveis como ritmo, harmonia, timbre e melodia sejam codificadas, os significados atribuídos à performance são amplos, polissêmicos e ambíguos, pois as pessoas interpretam o que percebem em referência a experiências de diversos contextos, em profunda relação com sua personalidade, como argumenta Blacking (2007). No processo performático, essas referências individuais entram em interação quando sujeitos percebem a si e aos outros como emissores de interpretações corporificadas, colocando significados em contato e articulando experiências passadas e presentes. A performance ocorre em um contexto cultural específico, mas em diálogo constante com outros contextos, de modo que ritmos, coreografias e gestos partilham estruturas com outras manifestações (como uma marcha, um samba ou uma dança em roda), ainda que assumam características distintivas em seus próprios contextos.

Há, desse modo, um compartilhamento de uma organização estética básica das dimensões sensíveis da performance, que gera códigos e formas convencionais de percepção culturalmente articuladas. Cada contexto cultural reproduz esses códigos ao atribuir significados às experiências comunitárias. A compreensão estética do samba, por exemplo, difere entre a música popular massiva e o samba tocado no contexto da Barca Nau Catarineta (Ribeiro, 2017), de modo que um ouvinte pode reconhecer proximidades rítmicas, mas atribuir significados distintos que se encontram na performance. Quando esse sujeito integra a audiência da Barca, suas interpretações e expressões corporais de engajamento podem se articular às de outro indivíduo que se aproxima por dimensões visuais (como o imaginário militar, por exemplo), de forma que a comunicação não se dá apenas pela estrutura musical em si, mas pelo significado que cada um encontra nela, como enfatiza Blacking (2007).

A compreensão dos fenômenos musicais em performance, portanto, depende das relações entre dimensões estéticas, interações e significados atribuídos, implicando a busca de interpretações êmicas [isto é, produzidas a partir das categorias e sentidos dos próprios participantes] sobre a “teia de significados” (Geertz, 1973) tecidas pelos sujeitos em interação. As dimensões sensíveis e concretas informam o “texto” da experiência musical, enquanto as interpretações construídas nas interações informam seus significados. A música em performance é fonte de produção, expressão, mediação e ressignificação de subjetividades,

gerando uma sensibilidade estética coletiva valorizada socialmente. Nessa perspectiva, as estruturas estéticas convencionais já estão carregadas de significados compartilhados, que são postos em interação em cada ocasião de performance, gerando novos sentidos.

A performance musical é, então, concebida como prática integral, que envolve significados sobre sons, gestos, enredos, visualidades e outros aspectos. Ela fornece uma dimensão sensível das relações simbólicas, percebida pelos sentidos e interpretada corporal e mentalmente, apresentando as possibilidades de percepção direta do fenômeno musical e os pontos de contato onde se produzem e compartilham experiências. Nessa perspectiva, a dimensão sensível da performance oferece um “presente etnográfico” dos significados que tecem as percepções, tal como propõe Singer (1991). Esse presente se manifesta em ocasiões de performance a partir das experiências vividas por sujeitos e coletividades, e é nesse ponto que a antropologia da performance, em diálogo com ritual e experiência, fornece lentes para pensar a performance como ritual que partilha e produz experiências subjetivas e coletivas por meio da música.

Diante disso, as dimensões sensíveis informam os elementos concretos da mediação simbólica e social; os significados informam as interpretações dos sujeitos sobre o processo interativo; e as experiências informam como esse processo foi construído corporal e mentalmente, configurando uma forma específica de conhecimento sobre performance. Inspirado em Turner (1988, 1996, 2005), destaco seis faces da experiência que podem ser evocadas, produzidas e compartilhadas no processo performático: cotidiana (vivências rotineiras sem sentimentos marcantes), extraordinária (irrupções do cotidiano marcadas por emoções intensas), subjetiva (processos individuais de produção e interpretação de vivências), coletiva (vivências baseadas em convenções ou na percepção mútua da interação), passada (vivências anteriores evocadas por proximidade estrutural ou simbólica) e presente (vivência atual, convergência de todas as outras).

Essas faces podem ser agrupadas em pares não excludentes (cotidiano/extraordinário, subjetivo/coletivo, passado/presente), funcionando como modos analíticos de olhar para experiências vividas em sua totalidade, articulando níveis e temporalidades. Entretanto, os significados só emergem quando se relacionam as múltiplas experiências, como enfatiza Turner (1996). Nessa perspectiva, buscando a compreensão dos significados emergentes, sugiro uma estrutura básica articuladora, adaptada das perspectivas de Turner (1996, p. 13-14), com cinco momentos na interação entre experiências: 1) a percepção de algo, sendo que dor e prazer são

sentidos de forma mais intensa do que comportamentos rotineiros; 2) referências do passado são evocadas; 3) emoções e sentimentos associados ao passado são evocados e revividos; 4) significados são gerados por meio de pensamentos e sentimentos sobre as conexões entre passado e presente; 5) a experiência se completa por meio de uma forma de expressão, sendo comunicada aos outros. As formas expressivas podem assumir linguagem verbal, escrita, comportamentos e expressões artísticas, ponto no qual se integram experiência, ritual e performance.

Para Turner, a experiência se completa na performance, que é a sua expressão e, ao mesmo tempo, um processo de ritualização humana que engloba dimensões sociais, religiosas e estéticas (Turner, 1988, 1996, 2005, 2009). As formas expressivas em performance assumem estruturas ritualizadas em situações de interação, comunicação e ação social. Nessa perspectiva, as dimensões simbólicas da performance musical oferecem chaves para compreender dimensões sensíveis e experiências no processo ritual da performance. Os significados produzidos informam sua natureza atual, na medida em que todos os principais elementos são articulados em cada situação de performance. Isso remete à proposta de Turner (1967) de analisar símbolos em processo, como eventos inseridos em outros eventos, pois estão envolvidos em uma dinâmica social contínua.

O acesso aos significados, para Turner (1988), está ligado à “consumação” de um processo, na medida em que um fator só pode ser plenamente compreendido quando o processo ao qual pertence se desenrola por inteiro. Isso não impede julgamentos provisórios sobre eventos contemporâneos, mas indica que os significados são sempre parciais e situados. Diante disso, emerge a concepção de que o significado é retrospectivo, relacionando presente e passado na ação performática. No que Turner chama de processo reparador [*redressive process*], o significado do passado é acessado a partir do presente, e vice-versa, de modo que o resultado desse processo reorienta planos futuros e reavaliações do passado. Nessa dinâmica, gêneros performáticos ritualmente concebidos emergem dos dramas sociais<sup>2</sup>, os rodeiam e alimentam seus significados (Turner, 1988).

As ocasiões de performance, portanto, são caminhos transitórios para significados culturais, ressaltando a performance como processo, e não apenas como produto. Os

---

<sup>2</sup> Os dramas sociais podem ser definidos como “unidades de processos sociais harmônicos ou desarmônicos surgidos em situações de conflito” (TURNER, 1988, p. 74). ([...] units of aharmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations).

significados são processuais e podem ser compreendidos apenas parcialmente em cada ocasião, pois se mantêm em relação contínua com experiências passadas e presentes, gerando orientações para ações futuras. Diante da multiplicidade de sujeitos e formas de interação, esses significados são polissêmicos, o que torna o trabalho etnográfico voltado à compreensão das relações simbólicas na performance e na vida cotidiana. Isso inclui investigar como as práticas musicais articulam dimensões simbólicas que constroem a vida sociocultural e questionar por que comunidades escolhem a música como forma privilegiada de interação.

Essa investigação implica compreender o processo de evocação, criação e compartilhamento de significados musicais. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que sistemas de símbolos são invocados e reinventados em situações de interação, e a música não possui significado inerente (Blacking, 1979). A decisão de evocar símbolos musicais coloca certas restrições, mas as

peças escolhem inventar e invocar música, mais do que outros sistemas de ação que podem colocar menos restrições sobre sua liberdade de escolha, porque o fazer musical oferece uma intensidade de sentimentos e qualidade de experiência que é altamente mais valorizada do que algumas outras atividades sociais (Blacking, 1979, p. 8, tradução minha).

A partir dessa perspectiva, podemos observar os contextos musicais em performance como espaços em que sujeitos buscam satisfações pessoais que as práticas musicais podem proporcionar, revelando um conjunto de expectativas individuais que se articulam com expectativas coletivas. Isso acontece porque os agentes de performance promovem suas práticas musicais com objetivos que vão além da especificidade da expressão cultural, buscando “ressintonizar as convenções culturais particulares com as experiências comuns dos seres humanos pelo uso dos modos de pensamento que todo indivíduo possui” (Blacking, 2007, p. 215, tradução minha). Portanto, experiências pessoais tomam dimensões coletivas a partir dos processos interativos engendrados na e pela performance.

Com base nas perspectivas de Blacking (1979; 2007), podemos entender que as ocasiões de performance permitem que as pessoas acionem modos de pensamento e ação pessoais, mas compartilháveis, criando combinações com significados musicais familiares a partir de suas experiências. Em interação [vendo, ouvindo, dançando, tocando, cantando] outros indivíduos também recriam suas percepções, de modo que a performance musical proporciona uma experiência distintiva e valorizada por articular pensamentos, sensações, sentimentos e

significados de forma interativa, engendrando novas experiências. A música é, nessa perspectiva, compreendida não como arte isolada, mas como conjunto de atividades que satisfaz necessidades e constroem características do ser humano. Concordando com Turino (2008c), participação e experiência musical são vistas como dimensões valiosas para integração e construção de um todo social.

Nessa conjuntura, os significados musicais são resultado de um processo que integra e medeia continuamente relações sociais situacionais e historicamente construídas na performance. Desse modo, a música é tomada como produtora de uma experiência simbólica coletiva que emerge da integração entre significados de experiências subjetivas e coletivizadas em cada situação social e ao longo de múltiplas ocasiões. Os envolvidos projetam experiências subjetivas e historicamente coletivizadas na experiência musical e, por meio de sua mediação, as compartilham, promovendo uma nova experiência coletiva pela integração social.

As noções de experiência e significado são desenvolvidas considerando sua natureza corpórea e culturalmente mediada (Clayton, Dueck e Leante, 2013). A experiência é compreendida de modo amplo, envolvendo produção e percepção de significados, suas conexões, efeitos e interpretações por parte de performers e audiência. Os efeitos percebidos e interpretações geradas, mental e corporalmente, produzem significados que constroem novas experiências. Os significados produzidos a partir dessas experiências constituem formas centrais de valoração da prática musical e das relações socioculturais que a atravessam. Todos os agentes de performance atribuem valor e sentido à música, às ocasiões e aos contextos, ideias e objetivos associados. A música, por sua vez, engendra significados atribuídos a eventos, contextos e objetos, reforçando laços e distinções sociais.

Em síntese, as experiências e os significados evocados e produzidos em performance podem se caracterizar como elementos mediadores de um processo reflexivo e generativo das relações humanas. Desse modo, a abordagem das formas pelas quais são produzidos seus elementos sensíveis, as relações entre eles, assim como as formas como os sujeitos e coletividades os percebem e interpretam podem auxiliar de forma significativa na compreensão das dimensões simbólicas e interativas da performance musical.

### 3.4. Dimensões Integrativas

As reflexões anteriores apontam para o posicionamento de que a performance musical medeia significados subjetivos e coletivos na construção de uma nova experiência simbólica coletiva, cuja qualidade está ligada aos graus de engajamento e à percepção de pertencimento à coletividade. Assim, é essencial compreender os elementos que orientam os indivíduos para a experiência musical em performance e, nesse contexto, mobilizo as noções de entretenimento e eficácia (Schechner, 1989, 2003, 2006; Turner, 1988; 1996), fluxo (Csikszentmihalyi, 2013) e *communitas* (Turner, 2009) para orientar a compreensão integradora de tais aspectos.

A díade entretenimento-eficácia emerge das reflexões sobre drama social e estético (Turner, 1988, 1996; 2009), bem como sobre ritual e teatro (Schechner, 1989, 2003, 2006). Dramas sociais surgem de conflitos (transgressão, crise, reparação, reintegração ou cisma), priorizando eficácia para completar o processo dramático social. Dramas estéticos partem de ficção, com tempo e espaço simbolicamente predeterminados, focando no entretenimento. Teatro enfatiza entretenimento, adaptando-se à comunicação com a audiência; ritual prioriza eficácia, com performance alegórica, ritualizada e estável (Schechner, 2003, 2006; Turner, 1996). Turner (1996) e Schechner (2003, 2006) veem a performance cultural como *continuum* entre essas dimensões, com trânsito entre drama-social/ritual e drama-estético/teatro. O *play* [termo polissêmico abrangendo jogo, brincadeira, peça teatral, prática musical, entre outras possibilidades] integra entretenimento e eficácia, mediando trabalho e lazer, fronteiras esmaecidas entre obrigação e opção nas sociedades “complexas” pós-industriais (Turner, 1996).

Destarte, o *play* é entendido como elemento integrador das dimensões de entretenimento e eficácia na performance e das experiências subjetivas polissêmicas. Indivíduos se engajam por motivos variados: diversão, socialização, aprendizado, cachê, reconhecimento, divulgação cultural... Esses posicionamentos subjetivos constroem a experiência coletiva expressiva, que auxilia a interpretação da própria experiência individual.

Observar tais perspectivas pode nos ajudar a esclarecer relações entre engajamento individual e elementos sensíveis mediadores de aproximações. Interesses particulares se ativam por proximidades com experiências prévias (estruturais, contextuais, afetivas); engajamentos coletivos, por convenções da rede sociocolaborativa (símbolos religiosos, gêneros musicais, vestes).

A partir dessa perspectiva, o trabalho etnográfico pode se orientar por comportamentos sociais indicativos de engajamento (participação, respostas interativas) ou indiferença/apatia. As formas e situações em que músicos utilizam progressões harmônicas, sonoridades, densidades sonoras, variações rítmicas, gestos e ornamentos, entre outros, podem nos indicar como realizam o trânsito entre eficácia e entretenimento na performance. Do mesmo modo, quando a audiência apresenta comportamentos próximos ou distantes das expectativas gerais sobre ela também há a possibilidade de compreender esse trânsito bem como os graus de participação. Portanto, relações entre ideias coletivizadas sobre a música e situações específicas podem informar modos de engajamento de grupos e indivíduos.

No trânsito constante entre obrigação, lazer, prazer, obtenção de recursos, curiosidade, interesse, indiferença e apatia, as relações de cada sujeito em interação promovem uma experiência coletiva resultante, que pode reforçar ou negar as experiências individuais. A amplitude dessa experiência resultante depende da proporção de indivíduos engajados, assim como da importância de cada um para o contexto. Alta proporção de engajamento correspondente a expectativas gera experiência coletiva positiva, enquanto a baixa proporção gera experiências negativas.

Quando indivíduos apresentam elevados graus de engajamento na atividade performática, é possível gerar experiências subjetivas altamente prazerosas e integradas com o contexto, entendidas aqui como experiências em estado de fluxo (Csikszentmihalyi, 2013). O fluxo, com base em Csikszentmihalyi (2013), é definido como um estado mental ou uma sensação holística apresentada por um indivíduo em total envolvimento em uma atividade na qual suas ações parecem não prescindir de sua consciência ou intervenção, como se estivesse apenas prazerosamente se assistindo em ação. Este estado ocorre quando habilidades e desafios se equilibram proporcionalmente: maiores habilidades e desafios elevam as chances de fluxo. Qualquer agente altamente envolvido [tocando, cantando, dançando, batendo palmas] pode vivenciá-lo.

No nível da coletividade, o maior grau de envolvimento e a conseqüente elaboração de novas experiências se dá na medida em que os sujeitos promovem uma ampla sensação de unidade, compartilhando interpretações próximas sobre seu engajamento atual, ainda que baseadas em distintas experiências subjetivas. Nessa direção, a maior qualidade coletiva de engajamento na performance é entendida aqui como uma sensação de vínculo grupal amplamente percebida pelos indivíduos envolvidos, ignorando a estrutura social modelo, que

pode dividir performers e audiência, ricos e pobres, brancos e negros, palco e rua etc. Essa percepção se aproxima da concepção de Turner (1996, 2009) sobre grupos em situações liminares, geralmente em ritos de passagem, que compartilham uma experiência em comum, igualando todos os sujeitos, gerando um estado de unidade social que ele definiu como *communitas*, como uma condição de congregação momentânea entre sujeitos em situação de transitoriedade social. Portanto, *communitas* é algo que se manifesta entre indivíduos, enquanto fluxo acontece no indivíduo.

O próprio Turner (1996) aproximou a teoria do fluxo do seu conceito de *communitas*, defendendo que tal agrupamento possui alguma qualidade de fluxo, mas que não precisa de regras para acioná-la. Nesse sentido, Turner (1996) entende que a teoria de Csikszentmihalyi (2013) estaria no domínio das estruturas, com predefinições e normatizações básicas, enquanto a *communitas* é pré-estrutural. Diante disso, podemos interpretar que as ocasiões de performance, ao mesmo tempo em que não são totalmente rígidas, com regras a serem rigorosamente seguidas, também não são totalmente livres, apresentando expectativas gerais sobre a participação, com um significativo conjunto de restrições para a prática performática.

De modo geral, as ocasiões de performance apresentam um conjunto de possibilidades de engajamento para os indivíduos, com ações compostas por uma gama de restrições em distintos graus. Cada indivíduo pode, portanto, dentro das suas possibilidades interativas, definidas na conjuntura performática situacional, engajar-se na prática musical. O valor atribuído por cada um a esse engajamento, baseado nas relações entre suas experiências passadas e seus sentidos estimulados pela percepção sinestésica da performance, possibilita o desenvolvimento de uma sensação de pertencimento e unidade. Caso sejam promovidos altos graus de engajamento, o conjunto de restrições socialmente pré-estabelecidas pode ser ignorado. Desse modo, independentemente das relações de eficácia e entretenimento e das funções exercidas na performance, é a qualidade subjetiva do engajamento que possibilita a produção de uma experiência coletiva de performance.

Aqui é importante ressaltar que a experiência coletiva também é promovida a partir do compartilhamento de conhecimentos e ações culturais social e historicamente convencionados. Por meio do acúmulo e transmissão de experiências das redes sociocolaborativas, estruturas comportamentais básicas são desenvolvidas para a (re)produção de uma experiência coletiva compartilhada historicamente.

Nesse contexto, com base em Holt e Wergin (2013), entendo que a performance é constituída como experiência de “co-presença e interação corporal”, pela qual suas dimensões historicamente coletivizadas são evocadas e ressignificadas. Assim, a compreensão de tais experiências (re)produzidas em performance depende também da observação das formas de interação social nas práticas em que a copresença seja essencial, como práticas musicais participatórias e apresentacionais (Turino, 2008c). Grupos de cultura popular, por exemplo, tem suas performances tradicionalmente descritas como participatórias, mas também se aproximam de estruturas apresentacionais diversas por processos globalizatórios, ressignificando práticas. Gerações novas de brincantes vivenciam menos as práticas participatórias nos termos das mais antigas, gerando perspectivas distintas. Entretanto, apesar da diversidade, as práticas musicais priorizam música ao vivo, com gravações mantidas como possibilidade de registro e divulgação secundária.

Nesse contexto, enfatizo aqui as perspectivas de Frith (2007), que, ao discutir a música no campo da indústria do entretenimento, destaca a presença de valores fundamentalmente diferentes nas experiências musicais de gravações e performance ao vivo. Ao analisar formas de performance de entretenimento contemporâneas, Frith (2007) chega a um pressuposto básico de que as pessoas tendem a querer ser um performer. Surge então o questionamento central para sua reflexão sobre algumas funções sociais da performance nestes contextos: Por que as pessoas querem ser performers?

A resposta de Frith (2007) volta-se para a constatação de que a experiência ocidental com a música tem se tornado individualizada, uma vez que ela tem se amarrado cada vez mais aos sentidos subjetivos das pessoas, com seus desejos de espaço físico e emocional próprios. Entretanto, Frith (2007) destaca que essa estética egocêntrica e solitária é também direcionada a um desejo igualmente importante pelo compartilhamento de nossos gostos musicais. Portanto, a música é entendida como importante para o nosso convívio social, tanto para nossa intimidade quanto para a leitura dos sentimentos, nossos e dos outros (Frith, 2007).

Desse modo, a distintividade da performance ao vivo aponta as práticas participatórias e apresentacionais como aspectos que relacionam as necessidades subjetivas dos indivíduos na contemporaneidade com as expectativas socialmente coletivizadas sobre as práticas musicais. As práticas musicais contemporâneas, com performances participatórias e/ou apresentacionais possibilitam engajamentos diversos em função dos significados que cada uma dessas práticas pode promover em nível individual e coletivo.

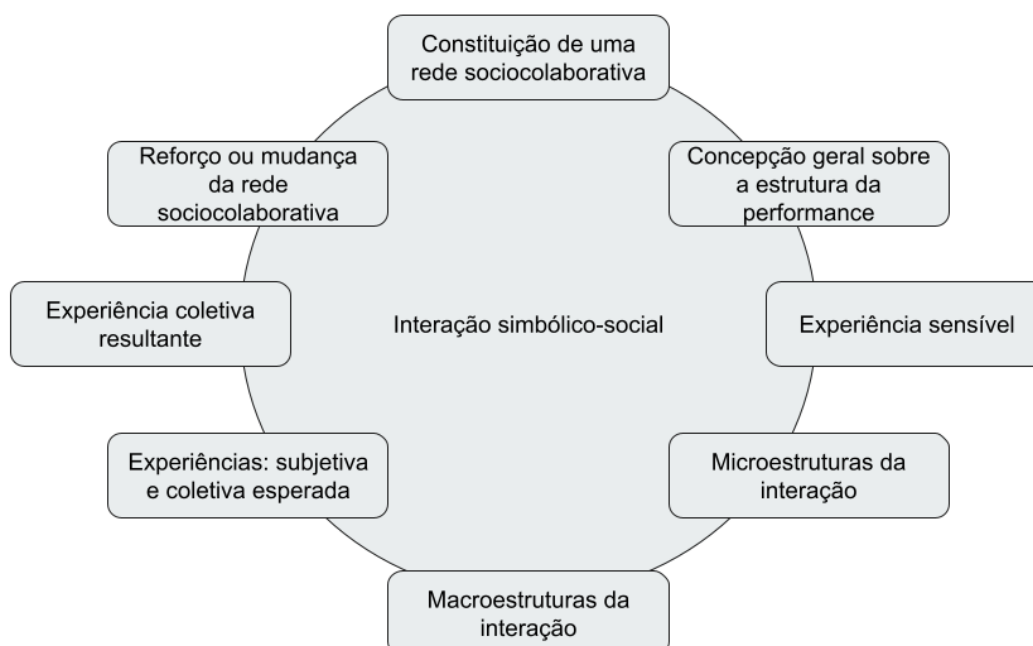
#### **4. As interações na construção e compartilhamento de experiências simbólico-musicais**

As múltiplas dimensões da performance musical discutidas neste trabalho podem ser compreendidas a partir de uma perspectiva que articula interação social, experiência sensível e redes sociocolaborativas. A literatura sobre performance musical, interacionismo simbólico e antropologia da música tem destacado que a produção performática se atualiza cotidianamente em diálogo com contextos sociais, políticos, econômicos e culturais específicos, reconfigurando formas de fazer, perceber e valorizar a música.

Com base em Blacking (1979), entendo que as principais dimensões da performance estão nas suas formas interativas [sociais e simbólicas] de produção. Nesse sentido, a interação social e simbólica em torno dos elementos sensíveis é um elemento mediador do processo performático e das conseqüentes experiências vividas. A partir dessa perspectiva, torna-se central uma abordagem teórica fundamentada na interação simbólico-social e no compartilhamento de experiências. Em síntese, o quadro conceitual aqui proposto toma a performance musical como prática relacional, em que se articulam: redes sociocolaborativas; expectativa de experiência; experiência sensível; micro e macroestruturas de interação; e diferentes qualidades de experiência (subjéctiva, colectiva esperada e resultante). Esse conjunto de dimensões não constitui um modelo prescritivo, mas uma síntese analítica que busca evidenciar como a performance musical contemporânea é atravessada por múltiplas relações humanas e por convenções em constante negociação.

Essa articulação teórica pode ser resumida na Figura 1, que não representa um modelo prescritivo, mas uma síntese analítica que busca evidenciar como a performance musical contemporânea é atravessada por múltiplas relações humanas e por convenções em constante negociação.

Figura 1: Modelo teórico



Fonte: Produção do autor

Essa **rede sociocolaborativa** envolve sujeitos, grupos, instituições, correntes acadêmicas, políticas, econômicas e culturais, que, em conjunto, alimentam uma **concepção geral sobre a estrutura de performance**. Nela circulam discursos, recursos, legitimações e disputas que contribuem para estabilizar, ainda que provisoriamente, estruturas performáticas e expectativas de experiência musical. Nesse sentido, há aspectos compartilhados em processos sociointerativos mais amplos que se tornam constitutivos de uma expectativa de experiência em performance.

A expectativa de experiência, construída cotidianamente nessa rede, é convertida em **experiência sensível** nos momentos de preparação [ensaios] e nos eventos de performance. Esses momentos são entendidos como instâncias privilegiadas de produção e evocação de signos que irão compor significados individuais e coletivos sobre a prática musical. Nesse contexto sincrônico da performance, através de uma percepção sinestésica do fenômeno musical, os indivíduos envolvidos são levados ao processo de construção de uma nova experiência, baseada no processo interativo em que todos estão sendo atravessados pela realidade expressiva da performance. Nesse momento, o corpo é compreendido como produtor, receptor e intérprete dos signos emergentes, compondo a experiência sensível e promovendo

um conjunto ilimitável de interações entre os significados subjetivos e coletivos que envolvem o fazer musical.

Durante a experiência sensível, podem ocorrer formas interativas em, pelo menos, dois direcionamentos complementares. O primeiro diz respeito às **microestruturas da interação**, nas quais estão presentes as formas subjetivas relacionadas à performatividade, entretenimento, eficácia e de engajamento nas dimensões apresentacionais ou participatórias da performance. O segundo se refere às **macroestruturas da interação**, compostas pelas formas coletivas de exercer e se engajar nas mesmas estruturas performáticas.

Nas dimensões microestruturais da interação, cada sujeito toma como base o contato intercultural e promove suas interpretações sobre os significados produzidos/evocados pela experiência sensível e as direciona para suas necessidades de expressão comunicativa, de lazer, de integração no contexto de performance e de cumprimento de suas obrigações sociais, rituais, políticas e/ou religiosas. A subjetividade, nesse processo, refere-se ao conjunto de experiências passadas de cada indivíduo, que emergem no contexto performático por serem evocadas nas relações de proximidade com as dimensões sensíveis da performance.

No plano das macroestruturas, as interações produzem/evocam signos que já estão fortemente imbuídos de interpretações e significados coletivizados. Por meio deles, comunicam-se aspectos gerais e identitários, exercem-se posicionamentos sociais e políticos, bem como se promovem práticas, interpretações e engajamentos ampla e cotidianamente convencionados. Essas dimensões coletivas se vinculam às expectativas de performance constituídas na rede sociocolaborativa, que funciona como principal instância articuladora das convenções performáticas. Portanto, a interação entre micro e macroestruturas torna evidente como experiências subjetivas e formas de pertencimento coletivo se coproduzem e se reconfiguram em cada evento.

A partir da relação com a dimensão sensível do fenômeno musical, acontece a comunhão entre micro e macroestruturas, atualizando e ressignificando experiências subjetivas e coletivas em performance. Nessa conjuntura, pode haver maior engajamento com a performance musical na medida em que as **experiências subjetivas** sejam contempladas no processo performático e a **experiência coletiva esperada** [baseada na concepção geral criada pela rede sociocolaborativa] tenha sido consolidada. Entretanto, o engajamento pode ser muito fraco caso as experiências subjetivas não sejam evocadas e a experiência coletiva esperada seja

questionada ou inibida. O comportamento corporal [participação, sorrisos, olhares, gestos, recusas] se torna índice privilegiado para apreender esses movimentos de aproximação ou distanciamento.

Os sujeitos, ao promoverem suas interpretações sobre os signos produzidos/evocados com base em suas experiências individuais, esperam a manutenção e consolidação de uma ligação com a experiência sensível em curso na performance. Quando isso acontece, seu engajamento tem fortes chances de ser significativo, seja nas estruturas da performance participatória ou de apresentação. Ainda, quando os indivíduos, em sua coletividade, exercem suas funções de acordo com as expectativas e necessidades convencionadas para a performance, a interação social engendra uma relação de mútua colaboração na produção de sentidos e na manutenção de experiências individuais e coletivas.

Diante disso, as experiências subjetivas e a experiência coletiva esperada podem gerar ainda uma outra qualidade de experiência, chamada aqui de **experiência resultante**, que age retrospectivamente sobre as anteriores. Essa ação se dá principalmente através da percepção das formas, graus e semelhanças nos engajamentos de outros sujeitos no contexto de performance. Nesse sentido, as experiências subjetivas podem ser reforçadas ou ampliadas quando um indivíduo nota que outras pessoas estão reagindo de forma semelhante a ele; e a experiência coletiva esperada é reforçada quando o grupo percebe que um conjunto significativo de indivíduos demonstra engajamento em suas práticas.

Assim, ainda que um indivíduo se engaje como performer ou audiência na prática performática de um grupo por motivações subjetivas distintas das expectativas coletivizadas ou individuais de outros sujeitos, as interações simbólico-sociais se mantêm, devido a comunicação corporal existente. Desde que as informações [ações, expressões verbais, olhares, sorrisos etc.] produzidas por seu corpo correspondam às expectativas de outros sujeitos e da coletividade, haverá conexão e, conseqüentemente, o reforço de outras experiências individuais e da experiência coletiva. O corpo é, portanto, importante elemento mediador das experiências, possibilitando conexões entre diversas interpretações, coletivas e subjetivas.

Diante disso, a **experiência coletiva resultante** pode agir sobre as anteriores de forma positiva ou negativa, influenciando na continuidade do processo interativo em nível social e simbólico. Na medida em que haja ação positiva, as experiências subjetivas e coletivas são reforçadas, podendo **ampliar a rede sociocolaborativa** a partir de engajamentos mais

duradouros. Tais resultados também podem produzir novas expectativas para os próximos eventos performáticos. No caso de predominância de ação simbólica negativa, a **rede sociocolaborativa pode ser questionada e ressignificada**.

Em termos gerais, a perspectiva de performance discutida e defendida a partir da proposta de modelagem teórico-metodológica ao longo do texto tem como base fundamental a interação. Assim, a performance musical se define por um processo sociointerativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos. As práticas musicais são construídas pela interação social e simbólica entre sujeitos e suas coletividades, mediadas por experiências e significados emergentes em múltiplas esferas, que podem ser estéticas, políticas, culturais, sociais e econômicas. As dimensões estéticas e sensíveis, compreendidas aqui como toda forma de percepção e apreensão do ambiente sociocultural, emergem como mediadoras centrais do processo, evocando experiências passadas e construindo novas experiências e significados por meio da interação dinâmica com os demais aspectos envolvidos.

## 5. Considerações finais

A proposta de compreensão da performance a partir de suas dimensões interativas aponta a música como um modo privilegiado de entender, comunicar, agir, ser e estar no mundo. Ao enfatizar a centralidade das experiências sensíveis, dos significados compartilhados e das redes sociocolaborativas, a abordagem aqui delineada sugere que o estudo da performance musical na contemporaneidade requer atenção às relações humanas que a atravessam e às maneiras como estas produzem, atualizam e negociam valores, identidades e pertencimentos. Nesse sentido, a perspectiva etnográfica sobre experiências e significados em performance se coloca como caminho fundamental para a compreensão dos processos performáticos que configuram a música em contextos sociais atuais.

É importante reconhecer o caráter aparentemente abstrato das reflexões, decorrente da pouca presença de material etnográfico capaz de exemplificar todas as dimensões da proposta. Dessa forma, a leitura, a compreensão e a crítica das propostas poderão ser mais robustas com a complementação de outros estudos, como aqueles que deram base às interpretações aqui defendidas ou até mesmo outros a serem realizados em outros contextos.

A modelagem teórica aqui proposta não emerge como um artefato estático, mas como um convite à reflexividade etnográfica, questionando, em diálogo com Rice (1987), tanto “o

que estamos fazendo”, quanto “o que podemos fazer” para capturar a essência polissêmica da performance como mediação simbólico-social de experiências humanas. Ao articular perspectivas epistemológicas que têm influenciado nossos estudos sobre performance, o modelo revela a performance musical como um continuum vivo, onde convenções históricas (diacrônicas) encontram negociações conjunturais (sincrônicas), particularmente em contextos subalternos, desafiando visões reducionistas centradas no sonoro ou textual. Nesse sentido, a proposta também aponta para a necessidade de construção de perspectivas teórico-metodológicas ainda mais informadas por nossa realidade de sul global, partindo de dimensões epistemológicas fundamentais e ancoradas em realidades empíricas cotidianas.

## Referências

- AQUINO, Felipe Avellar de. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. **OPUS**, v. 9, n. 1, p. 103–112, 27 dez. 2003.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. Illinois: Waveland Press, 1984.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1,2, p. 185–229, 1 jan. 2006.
- BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BÉHAGUE, Gerard. **Performance practice**. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BLACKING, John. The Study of Man as Music-Maker. In: BLACKING, John; KEALIINOHOMOKO, Joann W. **The Performing Arts: Music and Dance**. Paris, New York: Walter de Gruyter, 1979.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, v. 16, n. 16, p. 201–218, 30 mar. 2007.
- BOCK, Vana *et al.* Estratégias de aprendizagem e preparação da performance musical: entre a rotina e a vivência de processos criativos. **Revista da Tulha**, v. 5, n. 2, p. 241–258, 2019.
- BOWEN, José. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. **Performance Practice Review**, v. 9, n. 1, 1 jan. 1996.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. O território da Pesquisa Artística: investigando as margens da

polissemia. **Revista Vórtex**, v. 13, p. 1–26, 7 out. 2025.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. **Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea**. 1. ed. [S.l.]: Pimenta Cultural, 2024.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. New York: Routledge, 2011.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 2013.

CERQUEIRA, Daniel Lemos; ZORZAL, Ricieri Carlini; ÁVILA, Guilherme Augusto de. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. **Per Musi**, p. 94–109, 2012.

CLAYTON, Martin; DUECK, Byron; LEANTE, Laura (ORGS.). **Experience and Meaning in Music Performance**. 1 edition ed. New York: Oxford University Press, 2013.

DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana; NODA, Luciana. Repensando a formação em performance instrumental: uma abordagem biopsicossocial para integrar saúde, bem-estar e prática artística. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 12, n. 2, 24 dez. 2025.

FRITH, Simon. Live Music Matters. **Scottish Music Review**, v. 1, n. 1, 1 dez. 2007.

GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures: Selected Essays**. New York: Basic Books, 1973.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Harmondsworth: Penguin, 1990.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 24, dez. 2005.

HOLT, Fabian; WERGIN, Carsten. **Musical Performance and the Changing City: Post-industrial Contexts in Europe and the United States**. New York: Routledge, 2013.

HYMES, Dell. Breakthrough into performance. *In*: BEM-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Eds.). **Folklore: performance and communication**. Mouton: The Hague, The Netherlands, 1975. p. 11–74.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per Musi**, n. 26, p. 7–20, dez. 2012.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira; LEMOS, Carolina Lindenberg. Entre o sensível e o inteligível na performance musical: princípios para a operacionalização da semiótica tensiva aplicada à realização musical. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 12, n. 2, 30 nov. 2025.

LOCKE, Ralph P.; OLIVEIRA, Jetro M. de; CASTAGNA, Paulo. Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. **Per Musi**, p. 8–52, dez. 2015.

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **OPUS**, v. 26, n. 3, p. 1–22, 27 jan. 2021.

OLIVEIRA, Heitor Martins *et al.* Experimentação como interseção entre composição e performance na criação musical: uma experiência de colaboração. **Orfeu**, v. 5, n. 1, 18 out. 2020.

PACE, Ian; LOUVEIRA, Vitória Liz P.; TEIXEIRA, William. Composição e performance podem ser, e frequentemente tem sido, pesquisa. **Revista Vórtex**, v. 8, n. 1, p. 1–23, 27 fev. 2020.

PIZAIA, Daniel Gouvea. **As relações compositor/performer como eixo de processos criativos e abordagens analíticas**. Dissertação de mestrado em Música—João Pessoa: UFPB, 2022.

RIBEIRO, Fábio Henrique. **Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaíuva-MG**. Dissertação de mestrado - João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

RIBEIRO, Fábio Henrique. Música e religião: interfaces na produção da performance. **OPUS**, v. 19, n. 2, p. 243–264, 2013.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB**. tese de doutorado – João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2017.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. **Música Hodie**, v. 18, n. 2, p. 270–285, 7 dez. 2018.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Abordagem Sociointerativa da Performance Musical: Reflexões Sobre Redes Sociocolaborativas da Cultura Popular em João Pessoa-PB. **Revista Vórtex**, v. 7, n. 1, p. 1–28, 2019a.

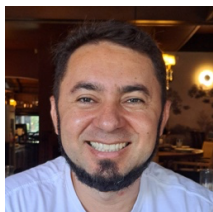
RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Música como consenso social: interações, significados e experiências musicais em performance na cultura popular contemporânea de João Pessoa (PB). **OPUS**, v. 25, n. 3, p. 256, 17 nov. 2019b.

RICE, Timothy. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 31, n. 3, p. 469, 1987.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. *In*: RINK, John (Org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35–58.

- RINK, John. 129From analysis to ‘performer’s analysis’. *In*: RINK, John (Org.). **Music in Profile: Twelve Performance Studies**. [S.l.]: Oxford University Press, 2023. p. 0.
- SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.
- SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.
- SINGER, Milton. **Traditional India: Structure & Change**. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.
- SINGER, Milton. **Semiotics of Cities, Selves, and Cultures: Explorations in Semiotic Anthropology**. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1991.
- SPERB, Guilherme. Cocos e cirandas na Paraíba: autoridade e representação. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 33, 2023. **Anais...** São João del-Rei: Anppom, 2023.
- TURINO, Thomas. **Music in the Andes: experiencing music, expressing culture**. New York, Oxford: Oxford University Press, 2008a.
- TURINO, Thomas. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe**. Chicago: University of Chicago Press, 2008b.
- TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008c.
- TURINO, Thomas. **Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration**. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- TURNER, Victor W. **The forest of symbols**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1967.
- TURNER, Victor W. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.
- TURNER, Victor W. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publ., 1996.
- TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. **Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, v. 13, n. 13, p. 177–185, 30 mar. 2005.
- TURNER, Victor W. **The Ritual Process: Structure and Anti-Structure**. New Brunswick, London: Aldine Transaction, 2009.
- TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (ORGS.). **The Anthropology of experience**. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986.

## SOBRE O AUTOR



### **Fábio Henrique Gomes Ribeiro**

Músico, professor e pesquisador do Departamento de Educação Musical e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É doutor e mestre em Música, na área de concentração Musicologia/Etnomusicologia pelo PPGM-UFPB, especialista em Educação Musical pelas Faculdades Santo Agostinho de Montes Claros e licenciado em Artes/Música pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Tem experiência como professor de música e violão no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez (MG), Instituto Federal do Sertão Pernambucano (2010-2012) e projetos socioeducacionais em Bocaiúva-MG. Na UFPB, foi vice-coordenador (2012-2016) e coordenador (2019-2023) do curso de Licenciatura em Música. Coordenou o Pibid (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) na área de música nos períodos de 2014-2016 e 2023-2024, sendo o atual coordenador para o período de 2024 a 2026. É o atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música (2024-2026). Como membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba e membro/pesquisador do Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus) tem desenvolvido atividades de pesquisa e formação musical a partir dos seguintes temas de interesse: performance musical em uma perspectiva etnomusicológica; ensino de instrumentos musicais; dimensões morais da formação e prática musical; música, ética e estética da cultura. Tem atuado em coletivos da área de música, destacando-se a participação como parecerista em eventos e periódicos da área, bem como em comissões científicas da ABEM e ANPPOM. Atualmente é membro da diretoria da ANPPOM (2026-2027), como tesoureiro, e da diretoria da ABEM (2026-2028), como membro do conselho fiscal. (Texto informado pelo autor)