

DOSSIÊ COMPOSIÇÃO,
DRAMATURGIA E PERFORMANCE
NA MÚSICA-TEATRO PÓS-1960

**CONTINUUM PERFORMATIVO,
PERFORMANCE E TEATRO MUSICAL:
UM ESTUDO A PARTIR DA VIDA E OBRA
DE TIM RESCALA**

*PERFORMATIVE CONTINUUM,
PERFORMANCE AND MUSICAL THEATER:
A STUDY FROM THE LIFE AND WORK OF
TIM RESCALA*

Leonardo Luigi Perotto
Universidad de Barcelona – Espanha
E-mail: leoperotto@gmail.com

RESUMO

O presente artigo apresenta um pequeno recorte de minha pesquisa de doutorado, onde me aprofundo sobre a vida e a obra de Tim Rescala desde o conceito do *continuum* performativo. Tomo como eixo principal o diálogo e o debate entre minhas condutas enquanto artista relacionadas aos artistas pesquisados, explicando a partir disso o que significa a teoria do *continuum* performativo e sua aplicação. Após este primeiro momento, realizo uma análise do *continuum* performativo de Tim Rescala, tecendo apontamentos de temas transversais relativos às suas formas de experiência, de ações, performances e condutas cotidianas que vão o levar a significar sua existência e, conseqüentemente, seus processos criativos.

Palavras-chave: Continuum performativo, Arte da performance, Experiência cotidiana, Teatro musical, Formação musical.

ABSTRACT

This article presents a short excerpt from my PhD research, in which I delve into the life and work of Tim Rescala from the concept of the performative continuum. The main axis is the dialogue and debate between my conduct as an artist and that of the researched artists, explaining from this what the theory of the performative continuum and its application mean. Afterwards, I perform an analysis of Tim Rescala's performative continuum, emphasizing transversal themes related to his experiences, actions, performances and daily behaviors that will lead him to signify his existence and, consequently, his creative processes.

Keywords: Performative continuum, Performance art, Daily experience, Musical theater, Musical formation.

INTRODUÇÃO

Quais são as experiências prévias e práticas contínuas que fundamentam nossas escolhas e direcionamentos durante a trajetória de nossas vidas? Porque escolhemos determinados objetos ou temos interesses por certas ações em detrimento de outras? Como estas ações – tal qual uma imensa gama de experiências e práticas contínuas – nos levam a escolher, criar ou determinar tipos de movimentos característicos como elos expressivos e representacionais de nossas vidas? Como conectamos esses tipos característicos de experiências contínuas com os lugares que habitamos, assim como com os momentos históricos e culturais que vivemos?

Início este artigo apresentando quatro perguntas que, de certa forma, começaram a ser formuladas ao final de 2007, mas que apenas foram se cristalizar em meados de 2010-2012, momento em que me encontrava desenvolvendo um projeto artístico chamado “Centro Metropolitano”. Durante a estruturação deste projeto artístico, que consistia da gravação de uma obra musical homônima, uma exposição visual e a elaboração de uma performance a partir da própria obra, comecei a repensar minhas condutas cotidianas enquanto artista e professor, de como os significados desta obra refletiam diferentes hábitos que eu havia incorporado durante as diversas experiências de minha vida, fossem por influência dos ambientes em que vivia, dos grupos sociais que me encontrava inserido, ou das instituições nas quais estive presente. De uma forma discursiva não linear e sincrética, comecei a observar como esses hábitos iam configurando diferentes representações de minha pessoa diante dos outros, assim como meus modos de pensar criticamente sobre a realidade da vida (GOFFMAN, 2006).

Essas reflexões me fizeram questionar como as diferentes experiências que vinha tendo em minha vida influenciaram a formação das minhas narrativas e discursos, e de como estes discursos determinavam minhas condutas e minhas ações pessoais, dando origens a diversos significados e simbolismos. Nesse sentido, o argumento principal das perguntas iniciais pontua justamente como os diversos tipos de experiências e práticas que vivenciamos, de algum modo, vão alicerçando nossas ações e discursos durante nossa trajetória de vida, traduzindo-se em movimentos cotidianos contínuos que carregam uma carga afetiva de experiências pessoais e de saberes característicos, culminando em nossos discursos enquanto seres políticos.

Considero esses movimentos contínuos como constantes ações de (e em constante) deslocamento que estão impregnadas de informações, vivências, experiências e afetividades que estruturam nossas vidas. Um movimento ininterrupto que se alarga e conecta aquilo que vemos, sentimos e percebemos por meio de diferentes narrativas, refletindo, de algum modo, nossas formas enviesadas de ser diante dos outros. A partir desse ponto, estabelecemos critérios de seleção sobre aquilo que nos interessa, criando um repertório de ações e reflexões que contribuem para configurar nossas identidades e representatividades sócio culturais. A esses movimentos, com qualidades performativas intrínsecas que nos ajudam a constituir e a organizar as diversas relações presentes de nossas vidas, dou o nome de *continuum* performativo (PEROTTO, 2017, 2018).

Tendo em mente essa pequena definição introdutória sobre o *continuum* performativo, comecei a perguntar-me como formou-se meu próprio *continuum*, configurando minhas diferentes maneiras de ver, de ser e de pensar o cotidiano — algo que se reflete atualmente naquilo que eu sou enquanto pessoa, seja como professor e artista, quanto nas esferas cidadãs e comuns ao que é público. Desse questionamento inicial se constituiu a hipótese de minha pesquisa doutoral iniciada em 2012, que foi progredindo, pouco a pouco, em um processo investigativo itinerante e de debate junto a conduta de outros indivíduos com uma trajetória similar à minha, que são também artistas e educadores, mas com condições distintas das minhas, desde seus horizontes de aprendizagem ao desenvolvimento dos seus próprios conhecimentos pessoais e pensamentos estéticos.

O planejamento metodológico e investigativo da pesquisa de doutorado se dividiu em três partes: primeiro utilizo o método autoetnográfico (KIDDECKEL, 1997; REED-DANAHAY, 1997; DENZIN, 2003, 2014; JONES, 2015, CASTAÑO & ARIZA, 2012), para analisar como o meu *continuum* performativo se estabeleceu em meu cotidiano e hábitos comuns, determinando planos intertextuais e auto narrativos sobre minhas condutas. Em um segundo momento, procedo com

um debate paralelo entre o meu *continuum* performativo e de três outros indivíduos convidados para a presente pesquisa: o artista transmídia Edgar Franco (aka Ciberpajé), a performer e artista visual Laia Estruch e, por último, o compositor e regente Tim Rescala. A leitura e o contorno dos seus *continuuu* performativos é realizada por meio de encontros e entrevistas qualitativas semiestruturadas, analisadas conforme os conceitos de codificação estabelecidos pela teoria fundamentada (TAROZZI, 2011, CHARMAZ, 2009; STRAUSS & CORBIN, 2008; ABELA, GARCIA-NIETO & CORBACHO, 2007). No terceiro e último momento, munido da codificação e dos dados das entrevistas, além de realizar a triangulação das informações, contextualizo o conhecimento gerado desde o conceito do *continuum* performativo e sua intervenção em nossas vidas.

Para o presente artigo, faço um pequeno recorte da pesquisa doutoral, debatendo o desenvolvimento do *continuum* performativo do artista brasileiro Tim Rescala, de como ele estabelece relações entre suas diferentes experiências de vida junto a sua obra, contextualizando escolhas e opções de criação. Além disso, averiguo como os conceitos que o artista utiliza para definir sua própria produção artístico musical, seja desde as obras de teatro musical às suas composições sinfônicas, também são utilizadas por ele para pensar nos diferentes modos de ser e estar no mundo enquanto indivíduo político. Irei abordar primeiramente o processo de desenvolvimento da teoria do *continuum* performativo em sua vida, em um segundo momento falarei da minha aproximação com o artista e, por último, sobre as características específicos do *continuum* performativo na sua vida e obra.

PRINCÍPIO DA TEORIA DO CONTINUUM PERFORMATIVO

As leituras que alicerçam o conceito crítico do *continuum* performativo estão baseadas principalmente nos estudos de performance (AUSTIN, 2013; DENZIN, 2003; 2014; FISCHER-LICHTE, 2011; LARROSA, 2008; SCHECHNER, 2011; 2012; TAYLOR, 2013), nos estudos sobre memória e autobiografia (ARFUCH, 2007, 2014; BOLÍVAR, DOMINGO & FERNÁNDEZ, 2001; HERNÁNDEZ & RIFÀ, 2011), e as interpretações a respeito do conceito de performance social no cotidiano (BOURDIEU, 1996, 2012; GOFFMAN, 2006, 2010, 2012, 2013). Realizo a conexão entre essas três áreas de estudo pela própria condicionante multifacetada da palavra performance. Compreendo que a palavra performance possua vários significados e diferentes relações dentro do seu próprio desígnio, pois ela é antes de mais nada um termo que estrutura um conhecimento transdisciplinar em si, estando presente em qualquer tipo de disciplina por meio de diferentes ações formativas reiteradas e constantes, o que acaba dando constância às formas de depurar e promover o conhecimento (TAYLOR, 2013). Dentro

deste prisma, o que realizo é uma leitura sobre nossas diversas ações cotidianas enquanto atividades de desenvolvimento formativo ao longo de nossas vidas, assentadas em experiências e práticas constantes (performances) como bases conectivas entre nossas diferentes formas de atuar e apreender.

Tendo essa premissa em mente para compreender como se dá o processo de desenvolvimento do *continuum performativo*, é necessário revisitar alguns momentos de trânsito de minha vida, em que começo a detectar rupturas e pontos de confluência de minhas vivências à realidade social em que estive inserido. Sou músico e professor de música a mais de 25 anos, e estive em contato com os sons e a música desde criança. De algum modo essas questões foram me induzindo a me aprofundar no assunto — quanto mais curioso ficava, mais questões surgiam e meu interesse acabava aumentando. Seguindo nesta linha, acabei indo estudar em um conservatório em minha pré-adolescência e, posteriormente na vida adulta, entrei na faculdade seguindo pela vida acadêmica na área musical. Entretanto, durante todos estes processos, muitos problemas e desentendimentos começaram a surgir desde a minha leitura e compreensão sobre o significado de ser músico e professor nos seus variados segmentos culturais, e de como as duas vertentes do saber — arte e educação — eram ambientes disruptivos ou, ao menos, problemáticos para algumas instâncias e situações específicas.

O contexto cultural que estou inserido e do qual faço uma análise relativa à formação do meu *continuum performativo*, está relacionado principalmente com a minha percepção musical durante a infância e adolescência, assim como posteriormente com as formas que fui aprendendo música formalmente para me tornar educador e artista. As bases e fundamentações que tive sobre a música permeavam dois âmbitos: o primeiro de um modo mais lúdico e intuitivo, desde o surgimento mais casual da experiência em relação aos sons sobre o ponto de vista dos meus próprios interesses; posteriormente, quando tive contato com as instituições de ensino assim como dos tipos de divulgação/produção artística que fomentam a cultura em acordo com modelos canônicos ocidentais, assim como com os movimentos que caracterizam as formas de pensar de um dado período cultural histórico (COOK, 2012).

Nesta acepção, surgiam dois tipos distintos de pensamento artístico para mim, o primeiro que se manifesta desde a condução do próprio indivíduo em relação com seus propósitos, meio ambiente e vivências, de forma não estruturada e regrada; e um segundo, que está conectado historicamente com as circunstâncias sócio culturais de cada época, alicerçando um arcabouço teórico e prático a partir destes desenvolvimentos para cristalizar um *modus operandi* de como fazer música (ATTALI, 2011). De acordo aos tipos de organização

do nosso pensamento artístico, advém convenções sobre aquilo que deve ser ensinado e aquilo que poderá ser produzido enquanto arte. Aqui começa a primeira ruptura entre meus modos de ver e sentir a música, com os modos ensinados e perpetuados pela tradição musical. A formalidade na música gera muitas confluências mas, também pode gerar tipos de castração criativa, alterando o modo anterior que vivenciamos o ato musical.

Se pensarmos de uma forma macro social, veremos que esta é uma condicionante que se produz desde sempre no tempo histórico. Se tomarmos como exemplo os meios cerimoniais de determinadas culturas ancestrais, vamos observar que em festas folclóricas e rituais religiosos existe uma organização empírica de acordo com as crenças e interações dos sujeitos envolvidos no ritual, assim como na relação com seu próprio meio ambiente (ATALLI, 2011). De um modo mais orgânico e subjetivo, essas festas adentram o imaginário dos indivíduos que participam, fazendo parte deles de uma forma experimental única. Em contraste, de acordo com o pensamento crítico ocidental, temos um contexto técnico e histórico a ser seguido, que se baseia naquilo que já foi produzido factualmente, que se torna um princípio regente para as próximas gerações e coordena o que é positivo ou negativo para ser consumido pela sociedade enquanto arte. Em meio a estes dois contextos, surge ainda um terceiro, regido pelo mercado cultural, que produz suas condições técnicas de acordo com a ordem de valor dado a um produto cultural (ATALLI, 2011). Essa última condição está vinculada às duas anteriores, principalmente a partir do desenvolvimento tecnológico e da reprodução em larga escala de bens artísticos a partir do início do século XX (BENJAMIN, 1987), algo que vai acabar prevalecendo e ditando a relação entre os dois modelos anteriores.

O que pretendo demonstrar aqui é que o contexto cultural geral em que me encontrava inserido, vinculado a estas três condições prévias, me direcionaram a consolidar as formas como vivencio o ensino, a produção e o consumo de arte: uma primeira, despretensiva e mais lúdica ligada às formas e leituras que cada pessoa tem sobre seu envolvimento com diferentes processos artísticos, seu meio social e cultural; uma segunda, regida por normas estéticas e técnicas de produção musical ocidental, configuradas no âmago dos currículos de ensino de conservatórios e universidades de música; e a última, que está alicerçada conforme os interesses da indústria cultural, utilizando o que é produzido pelos dois contextos anteriores, mas os transformando de acordo com a finalidade mercadológica, que predispõe imagens, sons e ações em objetos tal qual um tipo de material a ser consumido e transformado posteriormente, seja em um novo objeto ou potencial de trabalho (CERTEAU, 2014; BOURDIEU, 1996; ARENDT, 2010).

Transitei (e trânsito ainda hoje) por vários ambientes musicais, o que faz surgir uma série de dúvidas e roturas pessoais entre os diferentes estágios de minha vida, alicerçados na sua condição performativa. Hoje, com o distanciamento crítico que uma investigação proporciona, consigo observar tais momentos e determinar suas congruências (e incongruências) informativas em relação ao objeto de investigação. No entanto, no período em que eu estava vivenciando esses momentos, no justo ápice dos seus acontecimentos, eu não conseguia estabelecer um processo de compreensão mais concreto, tampouco entender o quê exatamente representavam em minha vida. Eu apenas seguia o fluxo de informações que me chegavam de acordo com as demandas do momento, seguindo os padrões que eram determinados em cada um dos ambientes pelos quais eu transitava.

Em minha formação como professor e músico, essas informações foram alicerçando representações, conteúdos e práticas que iam desde procedimentos intuitivos e subjetivos a procedimentos curriculares, seguindo trâmites canônicos do ensino da música ocidental. Por outro lado, o que eu vivenciei fora das instituições de ensino me movimentava para diferentes círculos culturais, experimentando música de uma forma distinta ao que era ensinado. Vivenciava uma encruzilhada: ou seguia o que me era ensinado em sala de aula, ou seguia as formas expressivas que rompiam com esse discurso. Ambos ambientes não conviviam pacificamente entre eles, e creio que hoje em dia consigo mesclar os dois lugares de múltiplas experiências em meus apontamentos artísticos e de ensino, principalmente, conectando-os de alguma forma.

FORMAÇÃO DO CONTINUUM PERFORMATIVO NAS AÇÕES DE TIM RESCALA

Pensando sobre estes acontecimentos em minha vida, me parecia importante colocar-me em diálogo com a obra de outros artistas, para comprovar a efetividade da teoria do *continuum* performativo e suas diferentes atribuições e para entender como estes processos de formulação dos interesses pessoais poderiam suceder na história de vida de diferentes indivíduos. Pensando dessa forma, decidi pesquisar indivíduos que tivessem uma produção artística relevante, transitando por diferentes nichos artísticos, além de dialogar com a educação. De certa forma, o processo de escolha dos três artistas teve basicamente três critérios: 1) que utilizassem a música e os fenômenos sonoros como um elo intermediador de suas produções; 2) que tivessem vínculos com os processos de ensino e de educação artísticas; 3) que atuassem em plataformas artísticas diferentes, como forma de expansão criativa e precedente de suas inconformidades diante de determinados suportes.

A escolha por Tim Rescala se dá por ele estar de acordo a estes três critérios. Ele começou sua carreira musical em início dos anos 1980, e posteriormente foi mesclando trabalhos junto às artes cênicas e visuais. Seu trabalho musical é muito vasto, compondo trilhas para programas de televisão e de teatro, além de atuar como ator e comediante em diversos programas. Além disso, também é um dos artistas brasileiros precursores da música eletrônica brasileira. Junto a isso, possui trabalhos educacionais atuando como mediador em programas de televisão e no desenvolvimento de projetos artísticos voltados ao ensino das artes em geral.

Para a pesquisa, a vida e obra de Tim Rescala apresenta elementos característicos sobre o desenvolvimento de seus *continuum* performativos, que nos levam a assinalar suas características peculiares quanto ao seu desenvolvimento. De fato, durante o período de codificação dos dados das entrevistas entre os três artistas, era notável perceber a identificação entre fatos e eventos de nossas infâncias, ações que nos levavam a proceder com novas ações que propunham representações que reviviam esses atos. Essa relação com a repetição é uma condição bastante relevante, pois revivemos esses processos inúmeras vezes em diversos momentos de nossas trajetórias de vida, tomando-os automaticamente como parte de nossas narrativas pessoais. Neste caso, posso citar três características específicas que estão presentes tanto em meu *continuum* quanto no *continuum* dos demais indivíduos:

- Fatos, ações e eventos que marcaram nossa primeira e segunda infância, fixadas em nossa memória como um processo ritual ou de passagem;
- Relações características com o cotidiano de pessoas próximas que estão inseridas em ambientes específicos, ressaltando experiências únicas com determinadas ações ou objetos;
- Repetição desses fatos em nossas próprias ações como uma forma de revivê-las novamente, condicionando-os como nossas próprias narrativas pessoais;

Tendo em mente estas características iniciais sobre as peculiaridades que marcam as primeiras condições da formação dos nossos *continua* performativos, pouco a pouco começam a suceder vários movimentos disruptivos que vão sendo caracterizados pelos próprios interesses de cada um de nós. Ou seja, a partir dos primeiros passos na pré-adolescência, o indivíduo começa a ter interesses específicos por ações determinadas, que mesmo que sejam reflexos de nossas primeiras experiências da infância, também assinalam um momento de afirmação e auto representação diante dos outros. Posteriormente, há uma terceira etapa que passa a suceder nos primeiros passos da vida adulta na qual a chamo de *etapa autocrítica*, pois é quando o indivíduo põe em relevo analítico suas ex-

periências anteriores, questionando sua forma de relacionar-se com as coisas, objetos e constituindo, a partir disso, um tipo de conhecimento próprio.

Para contextualizar a relação e as diferenças entre os *continuuu* performativos dos indivíduos da pesquisa, irei utilizar as características presentes no detalhamento do *continuum* de Tim Rescala, analisando as observações destacadas anteriormente na narrativa do próprio compositor. Para isso, irei utilizar alguns trechos da sua entrevista concedida para a presente investigação, apresentando como as condições performativas existentes no seu discurso vão mostrando seu desenvolvimento enquanto indivíduo e seu gosto pelos ofícios artísticos — pontos de referência entre hábitos e convívios que ajudam a dar forma ao seu *continuum* e, posteriormente, ao seu próprio fazer artístico.

1) Bom, eu sou filho de músicos, meu pai era barítono no municipal [teatro municipal do Rio de Janeiro], minha mãe era cantora mais de Igreja, cantora e organista, né, então canto sempre esteve dentro de casa, né. E além de mim eu tenho um irmão que também é cantor lírico, que também é do municipal só que é tenor...

2) E pela mãe veio a coisa mais de música, que dizer, fora o meu pai, e no caso das artes plásticas na parte...no lado paterno, sempre foram mais evidentes. Porquê meu tio era pintor e restaurador e meu pai também restaurava quadros.

3) Todo mundo é (músico na família). Meu avô por parte de mãe era maestro de banda [sinfônica], em Gongonhas do Campo, né. Então eu tenho meu pai, é filho de árabes, libanês, os pais deles vieram para cá [Brasil], o irmão dele mais velho nasceu lá e veio pra cá com dez anos, depois é ele né que nasceu com essa dos irmãos. Então no lado paterno, ele era o único músico, né, mas sempre teve artes plásticas [envolvida].

4) É. E meu irmão até seguiu também um pouco esta profissão dele, ele herdou as duas profissões, mas depois por conta de intoxicação, essas coisas que é do produto químico muito ruim, ele parou pra também não prejudicar a parte do canto, né. Porque ataca a voz mesmo. Então, e nós sempre tivemos o hábito de frequentar o teatro municipal, para assistir as óperas, né. (...) Então a gente se habituou a frequentar o teatro municipal, então a linguagem operística pra mim sempre foi uma coisa muito, muito natural e mais tarde isto viria, né, a dar frutos, né. Então a música em casa sempre foi uma coisa...não digo do cotidiano, porque a gente demorou um pouco pra ter piano, mas eu comecei a estudar música com sete anos e junto com meu

irmão, e fui fazendo aquela sequencia normal, a medida que seguia os estudos normais estudava música, né. Eu estudava piano, cheguei a estudar acordeon, é, e ai fui fazendo o conservatório, fiz iniciação musical no conservatório brasileiro de música, quando era criança, depois fui pra escola de música e fiz o curso médio, passei a estudar piano, aah, e fui seguindo isso, né. Então quando eu tinha mais ou menos uns... acredito que treze, quatorze, quinze, assim, quinze anos, eu passei a ter mais uma experiência com rock, né. Como todo...

Nesses três trechos iniciais, pode-se notar a importância do contexto familiar no desenvolvimento do compositor. A vivência no atelier do pai, as práticas musicais com os parentes e a experiência em espaços específicos, como as idas ao teatro municipal do Rio de Janeiro, levam o artista a configurar um imaginário particular relacionado às artes. Nesse imaginário estão resguardados atributos importantes do que é vivido nessas diferentes experiências, criando espaços de emancipação e autonomia de suas ideias quanto aquilo que ele experimenta. Há três aspectos importantes nesta situação: o primeiro é a condição da experiência do compositor como algo único; segundo, a relação afetiva desta experiência junto aos seus diferentes espaços de vivência; e terceiro, a transformação desta experiência em ações concernentes ao seu próprio devir, ou seja, é a transversalidade destas experiências convertidas em conhecimento.

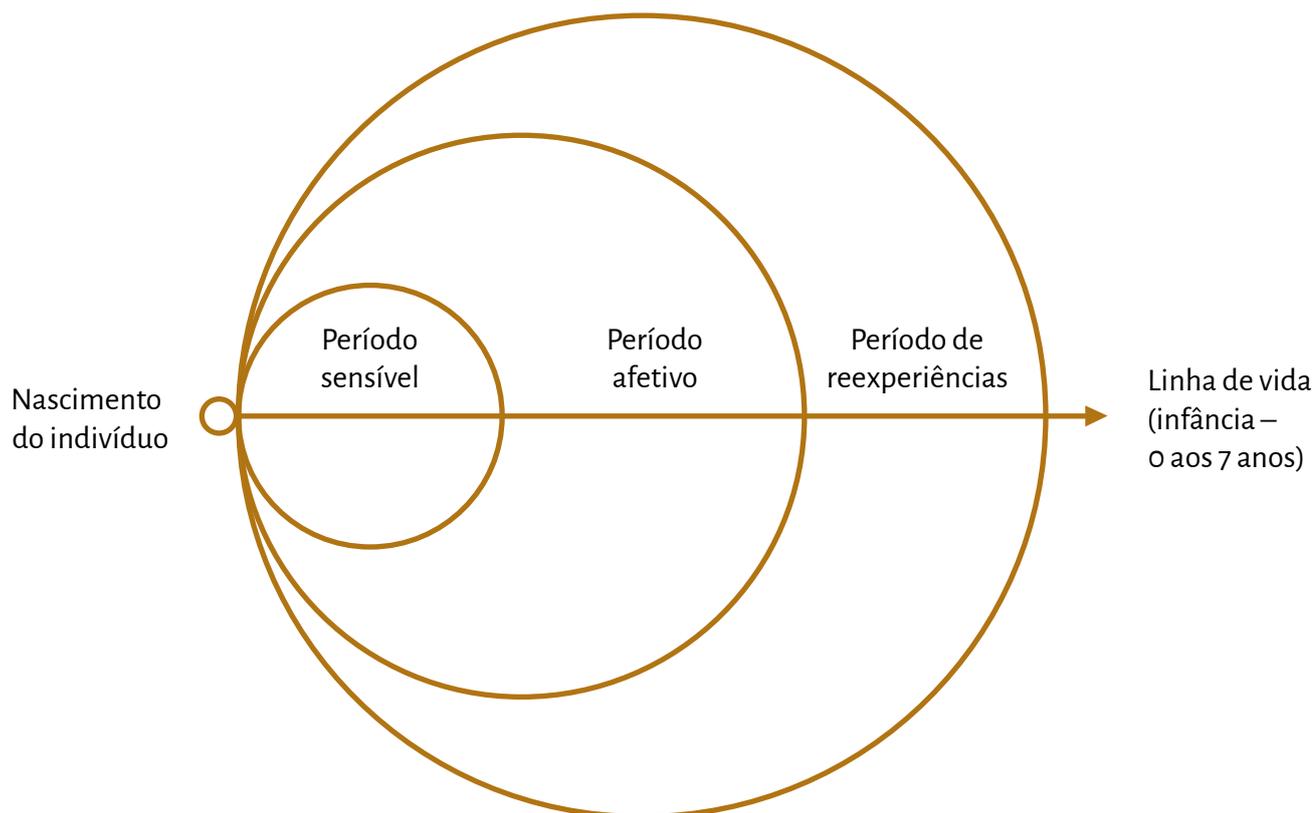
Esses aspectos vão se configurando principalmente durante a primeira e a segunda infância, porque é nesta fase que estamos experimentando tudo que há a nossa volta, tomando qualquer ação sensorial como algo pertinente, único e possivelmente intenso. Essas experiências, para terem um sentido mais estável, necessitam ser experimentadas novamente, porque o fato de experimentar algo repetitivamente passa a confirmar determinados sentidos e dar consistência à própria existência da experiência. Posteriormente, essas experiências passam a se tornar ações que confirmam um sentido mais amplo à sua existência, entretanto podem passar a serem mescladas com outras experiências que o próprio indivíduo presenciou, surgindo desde um processo de mescla, uma soma ou multiplicação de fatores.

Desta maneira, podemos pontuar que há um período sensível do indivíduo em relação a estas primeiras experiências, porque ele passa a experimentá-las como algo único, aprendendo e dando sentido a elas. Posterior a este momento, há um momento de confirmação destas experiências como algo pertencente e particular ao indivíduo, algo que se torna especial para ele, que confirma uma afetividade inerente. E por último, um momento de reexperimentar estas

ações de forma constante, transformando-as como algo seu, podendo mesmo transformá-las completamente e lhes atribuir novos valores (fig. 01).

Podemos observar na fala do compositor que o período afetivo de sua experiência acontece também em outros espaços, como por exemplo indo ao teatro municipal junto a sua família para assistir às óperas, ou vivenciando o ofício do seu pai no atelier de restauração de obras. Esses diferentes ambientes permitem que as experiências vivenciadas pelo compositor tenham uma condição lúdica, cotidiana e orgânica.

Figura 1 Gráfico exemplificando as experiências na primeira infância.



A experimentação das ações por meio da observação do compositor passa a incorporar também uma condição autônoma, já que seu interesse pelas artes surge pela própria vivência afetiva destas ações, não por algo que lhe tenha sido obrigado. Desta forma, o caminho que o compositor segue entre aquilo que vivencia em casa e seus estudos formais de música é, até certo ponto, natural a seus próprios interesses. Seguindo esta linha temporal, ele passa a estudar piano ainda muito novo, com apenas 07 anos, mais tarde, na pré-adolescência, entra em um conservatório e, posteriormente, já entre 14 a 15 anos, começa a ter contato com o gênero rock.

5) É, era um jovem, (risos). Então teve este momento, quer dizer, eu seguia essa, essa formação tradicional em termos de

música erudita, né, de música clássica, querendo ser pianista, querendo ser concertista, e, mas aí fiquei inter..., fiquei interessado pelo rock, né, em particular o rock progressivo que me fez sair um pouquinho dessa, dessa formação, né, uma coisa um pouco de rebeldia e logo depois eu voltei porque vi que tinha mui..., absolutamente tudo a ver, né, e através dessa, desse interesse também pelo rock progressivo. Então, uma coisa, um outro dado além dessa questão da ópera, que também foi importante pra formar mais ou menos a minha personalidade musical, né, e que eu sempre lidei com naturalidade com a música clássica e a música popular, né. Então, é, eu ao mesmo tempo que eu tinha banda de rock continuava a me interessar pela música clássica, e também esse, esse interesse pelo rock progressivo ajudou a não ter preconceito, né. Passei a trabalhar como pianista de música popular, né, com aquela dúvida de como é que eu vou sobreviver, né, o que quê eu vou fazer, então, comecei a dar aula, né. Então com quinze anos, [gagueja] que fiz a prova, a prova da ordem dos músicos, né? E ao fazer a prova eu já vi que a coisa já não era muito séria (risos).

Aqui, há observações importantes sobre o seu desenvolvimento, porque entram novas circunstâncias que vão se mesclar ao seu devir artístico. Ele começa a ter um novo contato com a música, que consiste de um ambiente formal para o aprendizado de música — o conservatório. Nesse momento, há um novo tipo de experimentação da música desde outro viés, um aprendizado compartilhado com outros indivíduos da mesma idade, que experimentam de diferentes maneiras o fato de aprender música. Além disso, o próprio compositor começa a desenvolver um olhar mais técnico e específico sobre a música enquanto uma área específica do saber, se aprofundamento cada vez mais no aprendizado específico do piano. Entretanto, há outros olhares para a música desde fora do conservatório, justo a proximidade do compositor com o rock progressivo e, posteriormente, no desenvolvimento do seu trabalho como pianista de música popular.

Esses três olhares sobre a sua própria experiência — o aprendizado formal de música no conservatório, o trabalho como pianista popular e o gosto pelo rock progressivo — permitem que o compositor transite por diferentes esferas e conceitos artísticos sem se sentir molestado. Aqui, há um importante apontamento na fala do compositor quanto às referências e circunstâncias na formação dos artistas, evidenciando as diferenças entre o aprendizado instituído e aquilo que aprendemos desde fora da instituição de ensino.

A relevância de um tipo de olhar não desmerece o outro. Entretanto, o compositor assinala que o fato dele trabalhar como pianista popular e tocar em uma banda de rock progressivo possibilitava um olhar expandido sobre a música em si. Eram outros tipos de ações que iam além daquilo proporcionado pelo conservatório e do seu discurso educativo. Ou seja, ao invés de um discurso mais institucionalizado sobre o ato de fazer música, o compositor evidencia a importância de um tipo de olhar transversal sobre o ato de fazer música, e de como estas experiências para além do conservatório foram importantes para sua carreira.

Entretanto, é possível notar que essa leitura transversal em relação a música não é algo apenas destinado somente a ela, mas para uma grande confluência de ações na vida do entrevistado. Esta forma transversal de ver as coisas, conectando-as e colocando-as de forma relacional se estende para outros momentos de sua vida cotidiana, iniciando um processo de múltiplas ações que vão dar amplitude a incorporação de outros gestos em sua produção artística. Nesse contexto, é possível observar diferentes formas do artista experimentar essa transversalidade em sua vida cotidiana, conectando diversas informações a música e vice-versa. Em sua obra musical, já podemos observar indícios destas ações, onde determinados processos de criação musical vão dando ênfase também a narrativas e momentos comuns do cotidiano de qualquer pessoa, evidenciado em suas obras não por uma narrativa musical mais tradicional, mas por ações intercaladas como gestos musicais, que criam hipertextos dentro do próprio discurso musical. Composições musicais como “Estudo para piano”¹ e a “Base”, ambas compostas em 1989, já evidenciam este tipo de direcionamento em sua produção artística.

Essa transversalidade discursiva em sua obra surge a partir de constatações do compositor de certas digressões em sua vida cotidiana, condutas que fogem da sua realidade musical, mas que podem ser incorporadas como elementos criativos desta. Há vários momentos importantes no decorrer de sua vida onde ele percebe caminhos possíveis de grande potencial de exploração criativa. Para pontuar alguns, selecionei três exemplos: o primeiro, quando ele percebe por acaso seu potencial cênico durante a apresentação de uma obra musical sua (citação 06 e 07); o segundo é quando ele começa a participar de peças teatrais como pianista convidado, realizando pequenas participações cênicas (citação 08 e 09); e por último, sua participação no chamado teatro de besteirol durante a década de 1980 no Rio de Janeiro, e de sua experiência em incorporar elementos destes trabalhos em seus trabalhos compositivos (citação 10).

6) (...) e uma outra que aconteceu foi neste curso de música contemporânea, em uma apresentação final, nos cursos que a gente fazia, eu queria apresentar uma peça pra piano solo. Uma peça

1 Estas obras musicais citadas estão disponíveis no site do artista: <http://www.timrescala.com.br/>. Para quem quiser visualizar o concerto realizado para o lançamento destas obras, podem assistí-las no canal do próprio compositor no youtube, estando disponíveis no link teatro musical (*stage works*): https://www.youtube.com/playlist?list=PLVhkWFgmqSJfrv3rnMRMgoKHYw_nnjcS.

de um minuto, mas eu não queria tocar, eu queria que alguém tocasse, né, eu queria ficar como compositor, né. E aí fui procurar algum pianista que tocasse até que uma pianista chamada Beatriz Roman, que depois se especializou em música contemporânea, tocou. “Não, eu toco a sua peça, que eu já vou tocar outra e tal”, ok. Aí fiquei felicíssimo, né. E aí, ela falou assim: “só que tem um negócio, a peça anterior é pra piano preparado, e eu vou precisar despreparar o piano, então na hora você fala um pouquinho sobre a sua peça”. E eu disse “mas...eu não tenho, a peça só tem um minuto, falar o quê?”. “Não, dá uma jeito lá”. (risos). Aí na hora era um monte de parafusos, de pedais de borracha e tinha que tirar lá de dentro assim, “fala aí alguma coisa”.

7) Era alguma coisa assim, não me lembro se era Cage, o que que era, mas era uma peça com muita coisa lá dentro do piano. E ela lá “vai, fala aí alguma coisa”, e eu meio sem jeito comecei a falar “minha peça se chama Cambiantes e blábláblá”, aí volta e meia eu virava pra trás “e aí, já foi?”, “Não!”, aí voltava pra cá e no meio da fala saia lá um “tóin!” [imita sons de piano], e as pessoas começaram a rir, né, da plateia, e eu comecei a ficar nervoso, e comecei, virava pra trás toda hora, as pessoas começaram a rir muito. No final das contas a explicação durou uns 10 minutos e a peça... quando foi tocar daí riram (risos), riram mais ainda no final. Quando ela tocou a peça que tinha um minuto, né. E no final disseram “mas incrível esta tua peça de teatro musical, que você é muito engraçado”, mas eu falei, “não, mas não era isso, blábláblá”. Mas aí no mesmo curso, uma compositora canadense chamada Micheline Coulombe Saint-Marcoux, que até faleceu alguns anos depois, ela me chamou pra fazer uma peça dela, como ator. Uma peça de teatro musical. (...)

8) (...) Eu comecei, ao mesmo tempo (...) que eu entrei pra faculdade, (...) eu comecei a trabalhar com música pra teatro, né. (...) fui convidado pra fazer junto com um colega, o Ronaldo Diamante, que é contrabaixista, a direção musical de uma peça de [Bertold] Brecht e [Kurt] Weill que se chama “Happy End”, com um grupo chamado, é, “Pessoal do Despertar”. (...) E aí, eu falei “ah, tá bom, eu topo”, né (...) aí já fiz uma coisa lá como ator e nunca tinha pensado nisso na vida, né (...) que foi a primeira vez que eu fiz direção musical, nesta peça do Brecht e Weill, o grupo (...) mon-

tou a peça com uma quantidade menor de atores pros personagens, então precisava na hora morrer lá um personagem, resolveram matar o pianista, porquê eu tocava ao vivo (...).

9) Bom, então eu tava aí na questão da cena, então fiz lá uma gracinha e a partir dali fui fazendo uma gracinha atrás de outra, e já começaram a me chamar em teatro pra tocar e de repente fazer uma cena, né. Até que eu fui e, passei a fazer música pra teatro regularmente e começaram a me chamar por causa disso. Ou seja, de além de tocar e de compor, e de fazer a direção musical de repente, se precisasse, eu fazia lá uma coisa qualquer como ator, né (...).

10) E aí foram surgindo uns desafios diferentes, então eu fiz um espetáculo, por exemplo, com o Pedro Cardoso e o Filipe Pinheiro na época que foi assim, o início do que chamou depois de teatro besteiro, e que dizia assim: “Olha, aqui a gente precisa trocar de roupa, canta ai uma música” / “Não, mas eu não sou cantor” / “Não, se vira aí” / Eu falei “E como é que é?” / “Tem que ser uma música engraçada” / “Mas não, eu não sei...” / “Não, faz aí”. Ou seja, fui fazendo as coisas na medida que era pedido, né, e que estes desafios iam surgindo. E essa experiência em teatro passo a influenciar a minha experiência como compositor, porque até então era um compositor sério, e fazia música pura, né. Inclusive nesta época eu trabalhava já com [música] eletroacústica, esse interesse pelo, que depois gerou este estúdio da Glória na década de 80, foi tudo junto, né. Mas eu escrevia música de câmara, música pra orquestra e tal, sem ainda esta vivência com cena ou com texto. E passei a fazer isso inclusive com a linguagem eletroacústica. Então tem uma peça minha, por exemplo, de 79 que chamava “Discurso da Difamação do Poeta” que é baseada num poema do Alfonso Ávila, que é um poeta mineiro, que eu já trabalhava com montagem, com recortes de — isso em fita magnética, né — com elementos de rádio e atuação. Teve uma outra que é de 82, chama “Salve o Brasil”, que era uma montagem, uma colagem de 18 minutos, né, com várias coisas, né, de política, de futebol, juntava tudo e tinha cena. E eu tive a participação dos atores, era o Pedro Cardoso, Telmo Miranda, Filipe Pinheiro, com quem eu trabalhava em teatro. E aí começou a haver uma conversa destas duas linguagens, né, que eu trabalhava com uma coisa e com outra, né, e passei a juntar.

Na citação 06 e 07 se observa um artista preocupado com sua condição primeira enquanto compositor, uma influência direta de sua experiência com o ensino formal de música. Ou seja, a afirmação de seus gestos e condutas perante os outros para o consolidar como um compositor sério. Entretanto, quando sua intenção inicial começa a dar errado, o artista se vê em uma situação inusitada que lhe foge ao controle. De qualquer forma, depois que a apresentação sucede, ele se dá conta que agradou ao público por caminhos enviesados e casuais. Neste sentido, as pessoas nomeiam aquilo que ele havia realizado sem pretensão como uma peça relacionada ao teatro musical. De qualquer forma, considero essas ações mais relacionadas com os happenings e performances atreladas a década de 1960, do que necessariamente com teatro musical (CARLSON, 2009). Apesar das definições conceituais de teatro musical não serem tão claras, é necessário pontuar a existência de diferenças daquilo que consideramos como arte da performance, teatro musical e a própria performance musical.

Em termos estritos, as definições sobre performance musical são unívocas quanto a sua própria existência, pois o músico se compromete incondicionalmente a aprender os elementos musicais e a lidar com eles, dando assistência exclusiva as estruturas musicais e todos os seus códigos (GODLOVITCH, 2002). Neste sentido, sua performance muitas vezes fica condicionada à apresentação de habilidades específicas de domínio técnico instrumental diante de outros indivíduos, difundindo uma determinada narrativa sonora. Entretanto, também há uma denotação sociocultural importante que se destaca para além da apresentação: a ação social que o evento proporciona e a sua aprovação por parte de seus pares. Se eu, por exemplo, sou músico de uma orquestra, irei entrar no palco em acordo com as normas sociais estabelecidas para a apresentação da orquestra, ou seja, vestido adequadamente para este evento social, me portando conforme regras de etiqueta criadas para o ambiente e seguindo suas normas de socialização. Em contraste, se sou um vocalista de um grupo de música caribenha, minha conduta geral será outra, pois me colocarei de acordo com o ambiente em que a música está sendo apresentada e com as referências do estilo. Neste caso, poderei utilizar roupas leves, posso dançar junto da música e da audiência, sem deixar de apresentar os códigos necessários para dar vida ao gênero musical.

O que faço referência aqui é que os estímulos vinculados ao ato de fazer música não surgem estritamente do ato musical em si, mas sim de diversos atos culturais prévios que somam-se e fazem parte de sensações anteriores ao próprio músico e à música, desenvolvendo parte de sua memória corpórea, social e de seu sentido de identidade (TAYLOR, 2011B; GEERTZ, 2006). Há uma clara relação com o cotidiano das pessoas, com a proposta do evento social como um

ritual necessário, mais do que a música em si enquanto um produto técnico artístico. É a soma do estado de ser do músico enquanto ator social que dará suporte ao seu próprio fazer musical. Ou seja, são os atos reiterados que se articulam a outros propósitos de interesse que fazem que se agreguem posturas e gestos específicos à performance musical (GOFFMAN, 2011; GODLOVITCH, 2002).

No caso de Tim Rescala, a citação 06 e 07 confirma sua vontade explícita em ser reconhecido como compositor de acordo com a tradição ocidental, referência as normas institucionalizadas da música ocidental. Entretanto, quando a apresentação de sua música inicia, começam a suceder vários acontecimentos intercalados que fogem ao seu controle, o que poderia ocasionar em um potencial desastre. No entanto, sua obra agrada pelo fato de surpreender a audiência, sobressaindo-se por entre novas possibilidades e novos caminhos criativos. A validação de seus colegas quanto à sua composição ser uma obra de teatro musical o faz olhar com maior ênfase por este caminho em específico. Contudo, aqui há questões que fogem a própria função do ato da performance musical mais tradicional, onde os acontecimentos causais acabam dando uma ênfase maior a sua apresentação.

Ou seja, há outros elementos existentes no seu processo de performance que abrangem outros tipos de estratégias que vão resultar em um fazer artístico mais específico. Não segue a priori uma prerrogativa teatral, no sentido de possuir um roteiro prévio ou uma dramaturgia estrita, mas sim uma confluência de acontecimentos que levam o artista a experimentar outros tipos de conceitos performativos. Neste caso, o elemento teatral principal de Tim Rescala é trabalhar com ações cotidianas incorporadas a gestos específicos na estrutura musical. Em seu cerne, o artista define como manejar estes elementos não como apenas mais uma parte agregada a música, mas uma parte que resulta em música. Neste sentido, o compositor rompe com determinados cânones musicais, pois conjuga dois textos ao mesmo tempo, pulverizando os discursos em uma representação única, elencada por meio de sons, gestos e de suas próprias vivências pessoais.

De um modo quase intuitivo, o compositor associa elementos da performance musical junto a conceitos trabalhados dentro de outras disciplinas e marcos teóricos, que tratam a performance desde pontos de vista relacionados a observação das atividades humanas e de suas distintas conexões (MADRID, 2009; VEIGA, 2008). De acordo com este prisma científico, podemos ter uma ideia macro conceitual sobre performance a partir de três eixos característicos de ações (CARLSON, 2009): um primeiro eixo seria aquele que envolve a exibição de habilidades específicas (como a própria apresentação musical, por exemplo); um segundo eixo também apresenta processos de exibição, mas não tanto de habilidades técnicas e sim de

modelos específicos de comportamento já conhecidos e codificados culturalmente; e o terceiro eixo aponta para as performances que enfatizam o sucesso de uma atividade, um padrão de realização que não está necessariamente articulado com conceitos de precisão, mas de atos que possuam um determinado grau de especificidade, como os atos sexuais e as habilidades linguísticas, por exemplo.

Neste sentido podemos afirmar que Rescala incorpora em seu discurso artístico estes três eixos diferentes de ações, transitando por entre eles e consolidando uma forma expressiva peculiar às suas criações musicais. O compositor ocasiona uma fissura entre os conceitos tradicionais de performance musical aliados a performance cênica, permitindo que surjam espaços de diálogo junto a outros conceitos de performance artística que vão surgir em meados do século XX, atividades que vão mais além das propostas de performance tradicionais das artes em geral. Denominadas como “arte-performance”, “media-performance”, “processos múltiplos”, “happenings”, “ações”, etc., estes tipos de performance promovem outros tipos de relação entre o artista e o público, rompendo os limites que separam os gêneros estéticos e as fronteiras entre arte, ficção, política e vida (VIDIELLA, 2008).

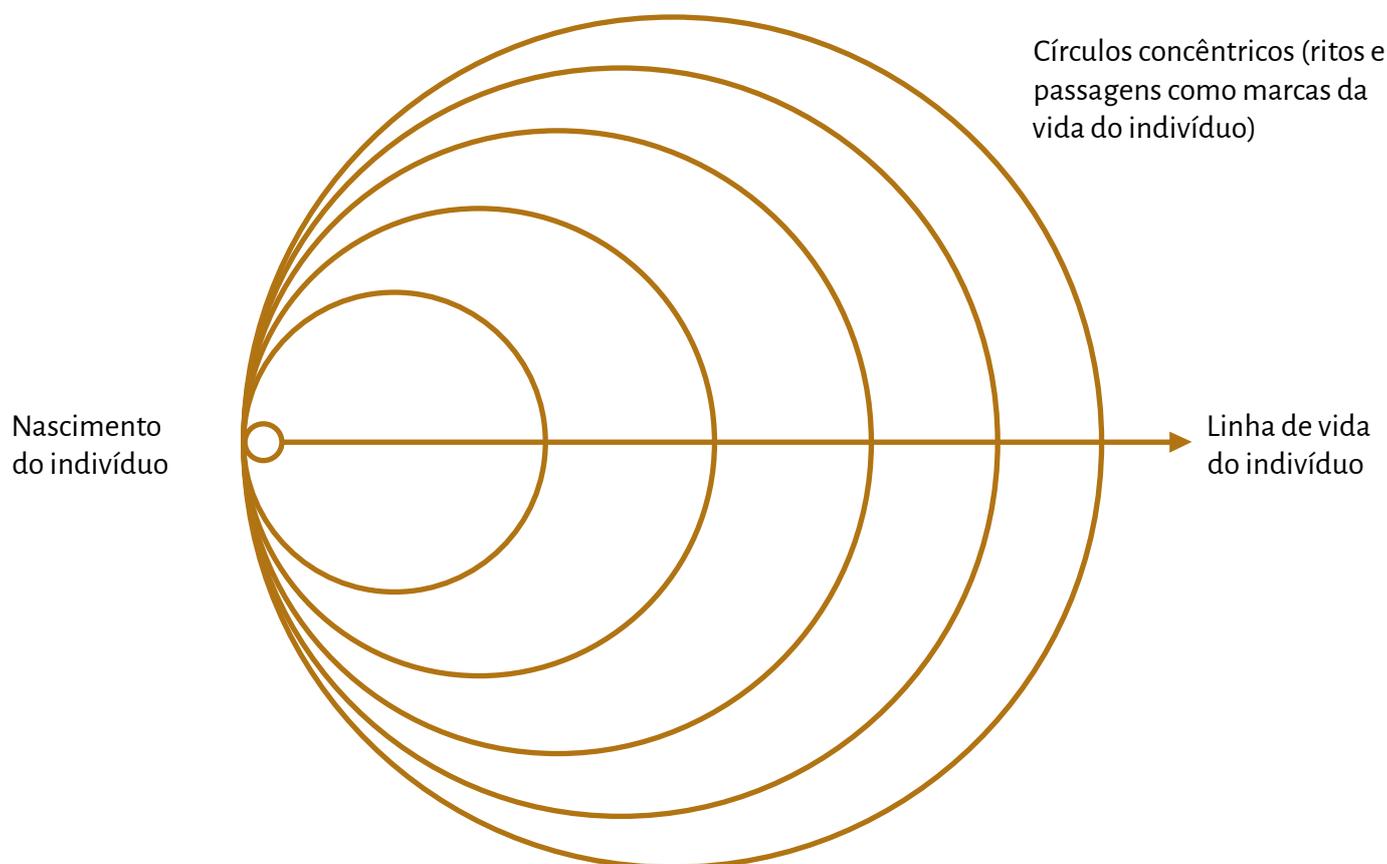
A aproximação do compositor ao teatro do absurdo ou teatro besteiro, gêneros teatrais surgidos no Brasil durante a década de 1980, apontam para essa gradual expansão de seus modos de ver e perceber a área teatral como uma área de intertextualidade junto a música. Nas citações 08, 09 e 10, o compositor afirma que aos poucos, ele foi adentrando cada vez mais nos aspectos cênicos. Ou seja, atuava não apenas como músico, mas também como ator, realizando pequenos movimentos cênicos para dar ênfase a determinadas partes do texto teatral. Mas para além disso, aponta determinados caminhos que vão ser imprescindíveis para a realização de suas obras ligadas ao teatro musical.

Podemos observar esta condição nas músicas que fazem parte de seu primeiro álbum, “Clichê Music”, gravado em 1985. Veremos que as seis primeiras músicas são canções basicamente utilizadas nas peças teatrais nas quais o mesmo trabalhou, sendo a última composição — “Clichê Music” — uma obra em vários movimentos onde o compositor narra como compor música para concorrer em festivais e bienais. Em ambas as músicas, iremos notar uma grande ênfase ao humor e as formas interativas do compositor junto ao ouvinte, algo que se cristaliza de forma mais efetiva em seu álbum “Romance Policial”, de meados da década de 1990. Posteriormente, em seus trabalhos sinfônicos, trilhas sonoras e óperas, veremos uma estratégia composicional similar, que permeia o humor, as relações com o elemento cênico mas, principalmente, na transversalidade e no diálogo entre as diferentes coisas que acontecem em seu cotidiano.

Aqui, Rescala volta ao seu continuum performativo, entrando na fase comentada anteriormente, a “etapa autocrítica”, onde suas diversas experiências são revividas e colocadas em diálogo constante, como proposta para novas possibilidades criativas. Este momento está conectado com todas as suas fases anteriores, permeando constantemente os círculos concêntricos de suas diversas experiências de vida, revividas constantemente pela necessidade inerente de se auto re-significar (LARROSA, 2008). Neste caso, a quantidade de círculos concêntricos existentes na vida de Tim Rescala se intercala sem uma ordem progressiva, indo e voltando de acordo com aquilo que o compositor deseja rememorar e sentir novamente, relacionando junto da sua memória afetiva e de sua autobiografia (ARFUCH, 2014).

Neste caso, o compositor realiza um intercâmbio incessante de diferentes práticas e leituras, muitas vezes contextualizando suas obras anteriores a partir de experiências já vividas. Diferentemente da nossa fase infantil, na fase adulta utilizamos todo esse repertório de experiências como base para um conhecimento específico sobre algo característico, determinando nossas rotinas e condutas sobre aquilo (fig. 02).

Figura 2 Círculos concêntricos, a seta principal constitui a linha de vida do indivíduo, e os círculos as movimentações e passagens de sua vida, marcadas por experiências e ações.



No caso criativo de Tim Rescala, uma das principais características que se percebe em seu discurso é a condição de transversalidade do conhecimento, propondo que qualquer coisa que você observar de maneira crítica pode ser utilizado como matéria-prima na produção artística. Sem preconceitos ou prejuízos a sua própria índole. Nesse sentido, as discussões do compositor se tornam mais específicas, reiterando que os momentos vivenciados anteriormente atuam como ritos de passagem carregados de sentido, já que são experiências prévias que vão sugerindo novos passos coerentes com a sua prática criativa. O compositor revela como seu *continuum* performativo vai atuando, indo e voltando constantemente para alicerçar suas escolhas críticas. Mas para além disso, também constitui sua forma de pensar os trânsitos da vida e suas diferentes condições.

11) É, é, até um ponto de eu começar um espetáculo sem que o público soubesse o que eu iria fazer. Aí eu vi que isso também podia ser uma coisa interessante. Então em alguns momentos eu, eu...eu fazia um espetáculo solo em que eu fazia uma peça diatônica ao vivo, com sampler, né, ou com sintetizador, eletroacústica mesmo e de repente cantava uma canção, né. E as vezes era uma coisa engraçada e as vezes não era, então o público começava a rir depois via que não, e não era pra rir. Ou então eu começava sério aí via que era uma coisa engraçada, ou seja, eu passei a usar isso como um elemento a ser trabalhado, né. Que foi o que aconteceu com essas experiências, ou seja, o trabalho com o teatro me despertou para a situação cênica. Ou seja, eu passei a observar que na situação do concerto, né, da sala de concerto, se você entra em cena isso já é uma atitude cênica. Basta você entrar em cena. E eu fui vendo como é que o músico faz pra tentar anular isso, como se isso fosse possível, né.

12) Mas eu fui vendo que isso é inerente a forma, a performance, né, e eu fui vendo como é que eu posso usar isso dentro do meu trabalho como compositor, né, de forma proposital, ou seja, como um elemento a mais composicional, né, da própria estrutura. E eu fui vendo que era uma outra, um outro mundo que tinha ali, né. Aí eu fui...aí que eu fui saber que já existia a linguagem do teatro musical, hora mais cênica, hora mais gestual, né, propriamente dito, de movimento, com Mauricio Kagel, com o próprio Stockhausen em algumas peças, ou George Aperghis, enfim.

13) Não, eu tinha dentro do universo da música de concerto, e com relação a música de câmara, a música pura. Num concei-

to... ou seja, de utilizar isso de alguma forma estrutural. Mas a partir do momento que eu tive a vivência, ou seja, de você entrar num palco e ter que se “virar”, pra mim foi diferente. E isso que eu acho que foi o mais importante, ou seja, que eu dizia assim: “Não, mas eu não sou engraçado”, né, eu era...eu sempre fui bem humorado, ou sempre fui crítico, sempre tive isso na minha personalidade, agora usar isso em termos artísticos, né, ou pra você fazer um trabalho foi outra coisa. Mas eu acho que assim, foram duas coisas, primeiro observar, mas eu passei a observar isso porque eu tinha tido uma experiência, né, ou seja, você ser jogado no espaço cênico, que quê você faz? “E agora, o que que eu faço”, né? (...).

Nestas três últimas citações, Tim Rescala afirma como ele estabelece relações com aquilo que foi vivenciado, das ações realizados enquanto um tipo de experimento, para posteriormente transformar essa experimentação em uma categoria de conhecimento específico. Ele explora estas experiências de acordo com seus intuitos artísticos, tecendo relações entre seus processos cotidianos. Desta forma, é importante ter em conta que Tim Rescala propõe ações musicais como núcleos de relação performativa, ou seja, abordam diferentes ações do indivíduo como fonte expressiva, utilizando a música como base para o projeto a ser desenvolvido. Ou seja, não se ajustam somente aos conteúdos técnicos musicais e sonoros, mas se estendem além do campo sonoro, permitindo intercalar outras representações derivadas do ambiente social, dos simbolismos próprios ao indivíduo e de sua expressividade pessoal (HALL, 2006; BOURDIEU, 2010). A música acaba não sendo uma forma única direcionada à performance, mas sim uma base de diálogo com outras ações performativas que integram os eixos habituais do indivíduos, sejam cotidianos ou não, mas que antes de mais nada formam parte de sua personalidade/identidade, pondo em evidência sua potência criativa (TAYLOR, 2011a).

CONCLUSÕES

A intenção no presente artigo é pontuar algumas relações importantes nos devires artísticos de Tim Rescala, desde suas primeiras experiências até a concretude de suas obras de teatro musical, mas antes de mais nada, apresentar uma parte da teoria do *continuum* performativo aplicada à análise das escolhas pessoais do indivíduo. A teoria do *continuum* performativo surge como uma forma de compreender as relações existenciais dos sujeitos, desenvolvendo um mapa sobre a estruturação das diferentes personalidades/

identidades a partir de suas experiências, relacionando-as com seus significados de mundo e sua representatividade junto aos outros.

No caso particular dos devires artísticos de Tim Rescala, percebe-se como foi desenvolvendo um entendimento do Eu a partir dos movimentos e ações cotidianas relacionadas com a arte e com a sua família. Neste caso, os fatores artísticos vão se somando ao imaginário de Tim Rescala, criando vínculos afetivos e reexperiências constantes que ele vai sempre vivenciar, como uma maneira de organizar suas maneiras de pensar. Neste constante jogo de organização e experiências, ressaltam-se os valores artísticos que vão se alicerçando em suas condutas, e como estes valores se mesclam à sua realidade cultural cotidiana e social.

Para além disso, demonstra como o próprio artista relaciona esses diferentes fatores de experiência de sua vida junto a sua criação musical. Entre experiências casuais e fortuitas, Tim Rescala vai construindo um conhecimento específico sobre diversas ações, pensando criticamente sobre como sucedem e aprendendo a utilizá-las em seu próprio discurso criativo. Para além disso, seu discurso criativo mescla-se de forma única e característica às suas maneiras de como pensar as circunstâncias da vida, passando a ser aquilo que compõe e vice-versa.

REFERÊNCIAS

- ABELA, J. A.; GARCIA-NIETO, A.; CORBACHO, A. M. P. **Cuadernos Metodológicos vol. 40: Evolución de la Teoría Fundamentada como Técnica de Análisis Cualitativo**. Madrid: CIS - Centro de Investigaciones Sociológicas, 2007.
- ARENDT, H. **La Condición Humana**. Barcelona: Paidós, 2010.
- ARFUCH, L. **El Espacio Biográfico**. Buenos Aires: FCE – Fondo de Cultura Económico, 2007.
- _____. **Memoria y Autobiografía: exploraciones en los límites**. Buenos Aires: FCE – Fondo de Cultura Económico, 2014.
- ATTALI, J. **Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música**. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2011.
- AUSTIN, J. **Como Hacer Cosas con Palabras**. 10ª ed. Barcelona: Paidós, 2013
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas vol.1**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BOLÍVAR, A.; DOMINGO, J.; FERNÁNDEZ, M. **La Investigación Biográfico-narrativa en Educación: enfoque y metodología**. Madrid: La Muralla, 2001.
- BOURDIEU, P. **La Reproducción: elementos para una teoría de la enseñanza**. México, D.F.: Fontamara, 1996.
- _____. **El Sentido Social del Gusto: elementos para una sociología de**

- la cultura**. Buenos Aires: Siglo Veinteuno editores, 2010.
- _____. **La Distinción: criterio y bases sociales del gusto**. Madrid: Editorial Taurus, 2012.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CASTAÑO, C. E. P.; ARIZA; G. G. **El Efecto Telaraña: reflexividad y autoetnografía en ciencias sociales**. Buenos Aires: SB, 2012.
- CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CHARMAZ, K. **A Construção da Teoria Fundamental: guia prático para análise qualitativa**. Porto Alegre: Artemed, 2009.
- COOK, N. **De Madonna al Canto Gregoriano: una muy breve introducción a la música**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- DENZIN, N. K. **Performing Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture**. California: SAGE publications, 2003.
- _____. **Interpretative Autoethnography**. California: SAGE publications, 2014.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Madrid: ABADA editores, 2011.
- GEERTZ, C. **La Interpretación de las Culturas**. Barcelona: Gedisa, 2006.
- GODLOVITCH, S. **Musical Performance: a philosophical study**. New York: Routledge, 2002.
- GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis: los marcos de la experiencia**. Madrid: CIS - Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI editores, 2006.
- _____. **Comportamento em Lugares Públicos: notas sobre a condição social dos ajuntamentos**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. **Estigma: la identidad deteriorada**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2012.
- _____. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERNÁNDEZ, Fernando; RIFÁ, Montsé. Para una Génesis de la investigación autobiográfica y de su lugar en educación. pp.21-48. In: HERNÁNDEZ, F.; RIFÁ, M. (2011). **Investigación Autobiográfica y Cambio Social**. Barcelona: Octaedro.
- JONES, S. H. Autoetnografía. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. (Coords.). **Manual SAGE de Investigación Cualitativa volumen IV: métodos de recolección y análisis de datos**. Barcelona: Gedisa, 2015.

- KIDECKEL, D. A. Autoethnography as Political Resistance: a casa from socialist Romania. In: REED-DANAHAY, D. E. (Eds.). **Auto/Ethnography: rewriting the self and the social**. Oxford: Berg editions, 1997.
- LARROSA, J. Tres Imágenes de Paradiso. In: LARROSA, J. (Eds.). **Déjame que te Cuente: ensayos sobre narrativa y educación**. Buenos Aires: Laertes, 2008.
- MADRID, A. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. **Trans – revista transcultural de música**, nº13, 2009. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- PEROTTO, Leonardo Luigi. Música, Performance e Ativismo: leitura crítica da poética musical do Ciberpajé (E. Franco) e seu continuum performativo. In: Cadernos Zygmunt Bauman. São Luiz/MA: Universidade Federal do Maranhão, vol. 7, num. 15, 2017. pp. 112-144. Disponível em: <http://www.periodicoseltronicos.ufma.br/index.php/bauman/issue/view/444>
- _____. Continuum performativo: princípio e prática desde o diálogo com a obra de três artistas contemporâneos. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018a: 274 - 285. Link: https://seminario-culturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/Anais_IISIPACV_2018.pdf
- REED-DANAHAY, D. E. Introduction. In: REED-DANAHAY, D. E. (Eds.). **Auto/Ethnography: rewriting the self and the social**. Oxford: Berg editions, 1997.
- SCHECHNER, R. Restauración de la Conducta. In: In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. (eds.). **Estudios Avanzados de Performance**. México, D.F.: FCE – Fondo de Cultura Económico/Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2011.
- _____. **Estudios de la Representación: una introducción**. México: FCE, 2012.
- STRAUSS, A.; CORBIN, J. **Pesquisa Qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada**. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- TAROZZI, M. **O que é a Grounded Theory: metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- TAYLOR, D. Introducción. Performance, teoría y práctica. pp.07-30. In: Taylor, D.; Fuentes, M. (orgs.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011a.
- _____. “Usted está aquí”: el ADN del performance. pp.401-430. In: Taylor, D.; Fuentes, M. (orgs.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011b.
- _____. **O Arquivo e o Repertório: Performance e a Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VEIGA, G (2008). **Ritual, risco e arte circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

VIDIELLA, J. **Prácticas de Corporización y Pedagogías de Contacto: una aportación a los Estudios de Performance**. (Tese de doutorado não publicada). Universidad de Barcelona, Cataluña/España, 2008.

Recebido em: 20/07/2019 | Aprovado em: 10/09/2019