

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Luigi Gomes Brandão

**ELOGIO DE MARSÍAS**

**Ensaio sobre interpretação musical**

Belo Horizonte

2024

Luigi Gomes Brandão

**ELOGIO DE MARSÍAS**  
**Ensaaios sobre interpretação musical**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa Performance Musical, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Flavio Barbeitas

Belo Horizonte

2024

Brandão, Luigi Gomes.

B817e Elogio de Marsias [recurso eletrônico] : ensaios sobre interpretação musical / Luigi Gomes Brandão. - 2024.  
1 recurso online (264 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Flávio Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.  
Referências: f. 251-261.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 2. Artistas. 3. Psicanálise e música.  
I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno Luigi Gomes Brandão, em 25 de novembro de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Victor Melo Vale  
Universidade Federal de Ouro Preto

---

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Professor do Magistério Superior**, em 26/11/2024, às 00:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mário Rodrigues Videira Junior, Usuário Externo**, em 26/11/2024, às 20:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Melo Vale, Usuário Externo**, em 26/11/2024, às 20:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2024, às 18:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 04/12/2024, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3685560** e o código CRC **5B2CCD67**.

## AGRADECIMENTOS

Enquanto um músico de estudos tardios, distante, a princípio, da alta cultura, teria sido para mim francamente impossível, e até mesmo impensável, ter tido condições para concluir o triplo trabalho conduzido nesse percurso doutoral — formação, escrita, performance — não fosse o apoio amoroso e confiado de meus pais. Foi somente mediante o seu suporte que pude tomar em mãos minha formação e empregar sobre ela todos os esforços, a fim de realizá-la em conjunto com os professores que me conduziram até aqui. Bem simplesmente, o que me deram meus pais foram vias abertas para o mundo, um bom par de sapatos e a segurança psíquica de saber ser amado. A mim coube somente seguir em frente.

De parelhas qualidades foi meu orientador de doutorado, que soube admiravelmente combinar exigência e liberdade, hierarquia e amizade, pelo que pude tomar coragem para encontrar meu próprio estilo, mas sob orientação atenta o suficiente para que não me sentisse jamais perdido. Feliz virada do destino, que me fez vir a Belo Horizonte por mera contingência, e que acabou por promover esse encontro que tanto me deu forças para avançar com ímpeto e sem remorso em direção ao belo e ao desejo de saber!

Tenho de mencionar também o encontro com os colegas, que rapidamente se tornaram ponto de apoio nesta cidade então desconhecida, e que, com seu tão lindo tocar, fizeram-me encontrar disposição renovada para perseguir o estudo do instrumento, ávido que estava por participar com o mesmo fulgor na produção do belo musical.

Um agradecimento especial é devido a Mariana e Matias, pois que sem um lar no qual sentir-se bem, toda a base sobre a qual o sujeito tem que construir sua vida fica comprometida. Sentir-se bem, sim, e ter espaço (sobretudo para os livros), e ter voz, e convidar amigos (mas também fazer novos!), assar uma carne sob o sol de domingo: que mais é preciso?

Se é verdade que o encontro das almas não depende delas, como diz uma personagem de Vitor Hugo em *Os trabalhadores do mar*, também é verdade que aquilo que elas podem fazer depois de seu encontro depende delas — se não totalmente, ao menos em larga medida. Assim, que grande alegria não é encontrar alguém com quem travar essa relação íntima, confiante, companheira e tão distante da condenação moral que pode ser a amizade, essa que reconhece o valor do encontro, e que o sustenta

apesar de conflitos e contradições, entendendo que, na matemática dos afetos, o gozo de uma amizade sincera e robusta sobrepuja seus eventuais dissabores, transforma a rivalidade em emulação, trata os problemas como caminhos em direção àquela intimidade que não recalca dissonâncias, abre os ouvidos para as críticas sinceras, e cura os males do espírito por meio de uma confiança que nos aceita como somos! Sustentar o encontro apesar das diferenças, hoje? *Avis rara, avis cara.*

Não poderia concluir estes agradecimentos sem este que é, talvez, o mais político de todos eles: o agradecimento à universidade pública. No seio dessa instituição, passei dezesseis anos. Recebi os salários mais expressivos de minha vida pelos trabalhos mais gratificantes que realizei até hoje. Pude, com isso, ser um estudante “em regime de dedicação exclusiva”. Pouco a pouco, desenvolvi a consciência do estudo como vocação, e atravessei todos os preconceitos e visões superficiais para chegar àquilo que o espanhol Jorge Larrosa chama de estudar como modo de vida. Pude encontrar professores e leituras que me desalienaram e me fizeram ver o mundo para além da mensagem de superfície, para além de onde a visão alcança, e para além dos últimos quinze minutos de história. E devo isso aos impostos do povo brasileiro, à qualidade dos servidores públicos que foram meus professores, bem como à decisão, tomada historicamente por diversos homens e mulheres, de acreditar na formação pública dos cidadãos. Esta decisão, infelizmente, vem sendo corroída progressivamente: desconstrução do ensino básico público, profissionalização do ensino superior, descrédito nas universidades públicas, isonomia das formas sociais, apagamento da vivência escolar no sentido mais profundo e milenar do termo. Dedico, enfim, todo o meu trabalho de doutoramento à ideia de um ensino público e gratuito, democrático porque igualmente destinado a todas as classes sociais, e justamente por isso tornado questão do interesse de todos, pelo que garantir-se-ia inevitavelmente a preocupação com uma educação profunda e transformadora sobre o mundo.

*“Ah, que o ser humano aceite humildemente esse mistério do qual a Terra está repleta até em suas menores coisas, e conduza, suporte e sinta com seriedade o quanto é terrivelmente pesado, em vez de considerá-lo leve. Que ele respeite a sua fecundidade que é uma só, mesmo que pareça ora espiritual, ora corporal, pois a criação espiritual também provém da corporal, formando juntas um único ser, tal como uma repetição silenciosa, encantadora e eterna da volúpia física. ‘A ideia de ser um criador, de gerar e dar forma’ não é nada sem a grandiosa e contínua confirmação e concretização no mundo, nada sem a anuência milhares de vezes repetida das coisas e dos animais — e só por isso o seu deleite é tão indescritivelmente belo e rico, por estar repleto de lembranças herdadas da procriação e da gestação de milhões de seres. Em um pensamento criador se reavivam milhares de noites de amor esquecidas, preenchendo-o com magnificência e grandeza. E aqueles que se juntam durante as noites e se entrelaçam em uma volúpia vibrante fazem um trabalho sério, acumulando doçuras, profundidade e força para a canção de algum poeta vindouro que surgirá para descrever delícias indizíveis”.* (Reiner

Maria Rilke, Cartas a um jovem poeta, 1929)

## Resumo

Que significa ser intérprete musical? Esta pergunta, pedra angular da tese que o leitor tem em mãos, desdobra-se em uma série de outras perguntas que perfazem a tese em suas subdivisões: Quando fazemos esse movimento de assimilar uma obra escrita e apresentá-la em som propriamente dito, que fazemos? Dito de outra forma, quando representamos uma obra, produzimos algo sobre o já produzido? Se produzimos algo sobre a obra, que tipo de coisa é isso que chamamos de obra musical que, ao ser representada, pode ser identificada à sua representação, ainda que representações possam ser consideradas como diferentes entre si? Por outro lado, pensando no intérprete ele mesmo em função dessa problemática da representação, e tendo em mente que o artista, desde a renascença, fica ligado a uma noção de criação a partir do nada (*creatio ex nihilo*), ocorre perguntar: afinal, o intérprete é um artista? Questão que, nesta tese, além de ser abordada em função da problemática da representação, procura refletir sobre um ser artista possível para o intérprete em questões que vão além da técnica interpretativa ela mesma, pois, também na renascença, surge uma forma de pensar o artista para além da técnica, chamando atenção para uma certa disposição do espírito. Por fim, considera-se o intérprete musical enquanto um sujeito social definido em função dos deveres e ideais de ação que lhe são colocados pelo discurso a seu respeito, procurado ajuizar, de um ponto de vista psicanalítico, de que forma esses imperativos o constroem e em que medida podem surtir sobre o sujeito efeitos deletérios.

**Palavras-chave:** Intérprete musical; Obra musical; Artista; Supereu da cultura.

## Abstract

What does it mean to be a musical interpreter? This question, foundation stone of the thesis the reader has before his eyes, unfolds itself in a series of subsequent questions which constitute the thesis in its subdivisions: when we conduct this process of assimilating a written work and presenting it in sound proper, do we produce something over what was already there? If we do so, what kind of thing is this musical work, that it may be identified to a representation of it, while representations may be considered different among themselves? On the other hand, if we consider the interpreter himself in light of the issue of representation, bearing in mind that the artist, since the Italian renaissance, has been tied to an idea of creation out of nothing (*creatio ex nihilo*), it might occur to ask: is the musical interpreter an artist after all? A question that, in this thesis, apart from being approached in relation to the issue of representation, is also considered in relation to the meanings of the term artist which point outwards of the interpretive technique itself; for the artist, also since the renaissance, may be perceived in a way that surpasses technical issues and draws attention to a certain disposition of the spirit. Lastly, we consider the musical interpreter as a social subject, defined according to the duties and ideals of action which are put to him by the discourse about his craft, with the aim of ascertaining, from a psychoanalytic perspective, the ways in which these imperatives constrain him and to what measure they may produce deleterious effects on these subjects.

**Keywords:** Musical Interpreter; Musical Work; Artist; Cultural Superego.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Elihu Vedder (1836 - 1923) — <i>O jovem Marsías encantando as lebres</i> (1878), óleo sobre tela.....	16
Figura 2: Representações de São Mateus nos <i>Evangelhos da coroação de Viena</i> (esquerda) e no <i>Evangelário de Ebo</i> (direita). .....	178
Figura 3: John William Waterhouse (1849 – 1917) — <i>Ninfas encontrando a cabeça de Orfeu</i> (1900), óleo sobre tela. ....	212
Figura 4: <i>Apolo y Marsias</i> (1637), óleo sobre tela do espanhol José de Ribera (1591-1652) .....	220

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Definição da interpretação segundo o sistema aristotélico das quatro causas (Física, II, 3) .....	17
Quadro 2: Formas de conceber e falar sobre obras musicais que aparecem com frequência em trabalhos cujo referencial advém da tradição da filosofia analítica .....	40
Quadro 3: Tripartição dos elementos que contribuem para a configuração de uma performance como virtuosística.....	118
Quadro 4: Relação da <i>πρᾶξις</i> com as duas outras formas de conhecimento e especificação da condição relacional de seus objetivos .....	169
Quadro 5: Subdivisão dos conhecimentos técnicos .....	172

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	14
I. Apresentação da questão e descrição da estrutura.....	16
II. Do referencial teórico, dos pressupostos de método e das causas finais da investigação, além da antecipação de algumas críticas.....	18
2. Sobre a obra musical.....	30
I. Apresentação.....	30
II. Preâmbulo: Artista: Criador? Uma leitura de Tatarkiewicz.....	32
III. Sobre o conceito de obra musical: uma leitura de Lydia Goehr.....	38
IV. O conceito de obra em contexto: uma leitura de John Butt.....	54
V. A obra na prática: uma leitura de David Davies.....	66
Primeiro interlúdio: os riscos de uma superavaliação da performance.....	74
Segundo interlúdio: A partitura como “ <i>script</i> ” implica o abandono do paradigma clássico? .....	76
Retomando e concluindo.....	79
VI. O par <i>type-token</i> como forma de pensar a interpretação e suas performances.....	81
VII. À guisa de conclusão.....	83
3. Sobre o intérprete musical.....	88
Primeira parte: esboço de um contexto histórico e noções-chave.....	88
I. Situação histórica da consolidação da figura do intérprete na música erudita.....	88
II. Sobre oralidade e auralidade.....	97
III. Sobre a presença e o corpo na interpretação.....	100
IV. Crítica de uma concepção hermética do intérprete musical.....	102
V. Do virtuosismo.....	109
VI. Reconsiderações da noção de fidelidade interpretativa.....	120
Segunda parte: ensaios propositivos sobre o intérprete musical.....	130
I. Potências de uma per-formação.....	130
II. Reflexões sobre a interpretação musical fundamentadas em Plotino.....	139
III. Placere, docere, movere: sobre a interpretação musical.....	149
IV. A interpretação pensada como práxis.....	159
V. O intérprete musical e a técnica de arte andradiana: reflexões sobre uma proposição de Mário de Andrade.....	176
VI. O intérprete é um artista? Duas cartas e alguns fragmentos enviados a um primeiranista .....	196
4. Orfeu e Perséfone: notas sobre performance musical e sofrimento psíquico.....	211

I. À guisa de preâmbulo .....	212
II. Introdução .....	221
III. Sobre a introjeção da agressão para o Eu .....	223
IV. Supereu conservatorial: uma hipótese amparada em Freud .....	224
V. Pulsão de morte, práticas insalubres de estudo e preparação de performances: uma hipótese apoiada em Lattanzio .....	229
VI. Reflexões sobre <i>O Náufrago</i> , de Thomas Bernhard.....	235
VII. Conclusão: nem deixar a flauta, nem dar o couro às varas por um lugar ao Sol .....	239
5. Considerações finais.....	242
Referências.....	246
APÊNDICES .....	257
APÊNDICE A — Enlaces para a gravação do concerto de doutoramento.....	257
APÊNDICE B — Programa do concerto de doutoramento .....	258

## 1. Introdução

No mercado municipal, uma jovem pianista conversa alegremente com sua antiga professora de artes da escola. Confia-lhe certa angústia que vem sentindo com a formação: quer seguir como intérprete, mas hesita. Sente-se em dúvida frente a conflitos valorativos. Poderá ela jamais sentir-se livre para tocar as obras como quiser? Sentir-se-á alguma vez digna de chamar-se musicista? Poderá unicamente legitimar-se em se tornando uma das melhores pianistas do mundo? “Você sabe, menina, os artistas de toda parte gostaram de retratar o pobre Marsías sendo esfolado por Apolo. Fala-se dele como uma figura da desmesura, desafiador imprudente do grande deus da música, apropriadamente castigado por ter desafiado a quem jamais poderia ter vencido”. A jovem estende os braços para apanhar o peixe que o vendedor passava para a senhora; entrega-lhe a sacola. “Ah, os humanos se esquecem muito facilmente das proezas — não sobrehumanas, mas *sobredivinas* — que certos de seus representantes mitológicos puderam outrora realizar. Fazem de Marsías alguém que perdeu um duelo musical justo e técnico com Apolo. Fazem de Aracne alguém que perdeu um duelo com Atena após ter representado os amores de Zeus”. Para, limpa a garganta. Desde os tempos da escola, o tabaco fazia com que sua voz se fosse encharcando ao longo do discurso. “Mas Aracne não perdeu, nem retratou histórias levianas de romance; fez um bordado mais belo do que o da deusa virgem, mostrando ao mundo a violação dos humanos pelos deuses insensíveis. Atena não ganhou, mas despedaçou aquele tecido que era mais belo do que o seu; espancou Aracne e transformou-a em bicho tecelão, condenando-a a reviver para sempre aquele momento de humilhação, desmerecendo sua técnica”.<sup>1</sup> A jovem nunca esquecera de como a professora lhes havia mostrado sua leitura do texto de Ovídio. Desde então, não acreditava nunca cegamente no que os dicionários e enciclopédias contavam. Compunha sempre sua própria visão dos mitos a partir de todos os relatos sobre os quais conseguisse pôr as mãos. Mitologia é coisa viva, é preciso recontar, e não repetir, dizia a professora aos alunos.<sup>2</sup> Interpretação também é coisa viva? Pensou a jovem enquanto a professora se recuperava de um acesso de tosse. “Marsías, ninguém parece lembrar-se, não perdeu, mas, assim como Aracne, deixou os espectadores em silêncio: como reconhecer que o deus havia sido igualado, senão superado? Sim,

---

<sup>1</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, livro VI, 1-145.

<sup>2</sup> O argumento está inspirado em Vernant (2000), mas também no recontar dos mitos por Cláudio Moreno em seu podcast *Noites Gregas*.

Marsías *maravilhara* os ouvidos dos espectadores,<sup>3</sup> e na opinião deles superara em muito o deus da música — vê, criança, que coisa gozada a memória? Houve mesmo quem dissesse<sup>4</sup> que foram as Musas as testemunhas de sua vitória! Ora, Apolo também não ganhou, mas oprimiu a música mais bela do que a sua: como é que se toca flauta de ponta cabeça?<sup>5</sup> Como assoviar e soprar cana?<sup>6</sup> Risos. “Violentou Marsías, venceu-lhe não pela técnica, mas pelo poder. E nós, pintura após pintura, escultura após escultura, celebramos essa brutalidade. Fazemos de Marsías um sátiro rústico e perdedor,<sup>7</sup> ele, que foi sábio, filósofo, amoroso, e músico excelente.<sup>8</sup> Por quem o próprio Apolo — deus da razão, dizemos, mas, esquecemos, completamente permeável a uma cólera aterrorizante: bela razão coberta de nuvens negras! — por quem o próprio Apolo esteve de luto e cortou as cordas da sua lira. Vê como o símbolo é oportuno? Sufocar a música de Marsías é, no fim das contas, sufocar a própria música dos deuses...” Saindo do mercado, a jovem entrega à sua antiga professora as outras sacolas que ajudava a carregar. Após se despedirem, a velha diz, pois que caminham para a mesma faixa de pedestres: “Você sabe o que eu gostaria de ver um dia? Um quadro que retratasse o mito de Marsías naquele instante em que o espanto fez morada nos olhos de todos, logo depois de ele ter tocado sua última nota, mas ainda antes de tirar o aulo da boca...”

---

<sup>3</sup> Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, livro III, § 59.2.

<sup>4</sup> Higino, *Fábulas*, §165. Em §191, Higino conta que Midas teria defendido a vitória de Marsías, e que Apolo, encolerizado, teria lhe dado orelhas de burro por conta de seu suposto mau julgamento. Ovídio, de sua parte, conta que Midas teria sido testemunha de outro duelo musical, aquele entre Pã e Apolo (*Metamorfoses*, livro XI, 146-193).

<sup>5</sup> Apolodoro, *Biblioteca*, livro I, §1.4.2

<sup>6</sup> Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, livro III, § 59.2.

<sup>7</sup> Palaephatos, *Incredibilia* (περὶ ἀπίστων, *peri apiston*), §47.

<sup>8</sup> Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, livro III, § 58.1. Ver também Small (1982, p. 68–9) e João Tzetzis, *Chiliades*, §1.350.

Figura 1: Elihu Vedder (1836 - 1923) — *O jovem Marsias encantando as lebres* (1878), óleo sobre tela.



Fonte: *Crystal Bridges Museum of American Art* ([Wikimedia.org](https://www.wikiwand.com/en/Crystal+Bridges+Museum+of+American+Art))

## I. Apresentação da questão e descrição da estrutura

O intérprete musical é um artista? Quando nos perguntamos essa questão, deparamo-nos com duas outras: O que é um intérprete musical? E um artista? A primeira dessas duas perguntas subsidiárias, visando bem delimitar nosso objeto de estudo, parece-nos poder ser resumida, inicialmente, nas seguintes linhas: Intérprete musical é quem realiza em som concreto obras musicais, a partir da leitura das instruções deixadas pelo compositor em algum tipo de suporte e perfazendo a apresentação da obra musical ao público. Em se lhe considerando um artista segundo o regime das Belas-Artes, tem como causa final, se assim pudermos dizê-lo, a produção da beleza. Em se lhe considerando um artista segundo o regime hegeliano da Arte como sistema, tem como causa final apresentar o espírito a si mesmo, apresentar o inteligível por meio do sensível, o espírito por meio de matéria. Esboçemos uma tentativa de definição segundo o sistema das quatro causas:

Quadro 1: Definição da interpretação segundo o sistema aristotélico das quatro causas (Física, II, 3)

<b>INTERPRETAÇÃO</b>	<b>Causa material</b>
	O som concreto
	<b>Causa formal</b>
	A composição (registro escrito)
	<b>Causa eficiente</b>
	O intérprete (corpo + instrumentos)
	<b>Causa final</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emprestando de Cícero, como fizeram as artes visuais, a formulação retórica que marca as aspirações humanistas da arte: <i>docere, movere, placere (instruir, comover, agradar)</i></li> <li>• Enquanto pertencente à categoria das Belas Artes: <i>produzir beleza (uma bela imitação?)</i></li> <li>• No sistema da Arte (Hegel), <i>mostrar o espírito a si mesmo.</i></li> </ul>

Fonte: elaborada pelo autor.

O mais importante, por hora, é que a interpretação musical, isto é, aquilo que o intérprete faz, tem, digamos, como causa formal, a obra musical. Donde se faz necessário indagar ainda outra coisa: “que se quer dizer, aí, com obra musical?” A essas três perguntas que derivam da primeira, considerando que essa é uma investigação completamente interessada — trata-se de encontrar formas pelas quais o intérprete possa melhor entender a si mesmo, pelas quais possa encontrar ou construir um sentido para si, pelas quais possa, compreendendo os movimentos da história que lhe configuram, tornar-se a um só tempo mais responsável por eles e mais livre deles — há ainda uma última indagação que lhe é constitutiva: seria possível falar de uma subjetividade do intérprete musical? De cuidar também dos problemas que possam ser percebidos dessa perspectiva — não aqueles individuais, mas os que são postos para o intérprete pelo próprio meio no qual ele atua e é reconhecido? Em resumo, então: “Que se poderia dizer a respeito de uma subjetividade do intérprete musical conforme configurada por sua formação?” São esses quatro questionamentos, com efeito, os quatro pilares do texto que nos propomos a escrever. Estão dispostos da seguinte forma:

Em primeiro lugar, endereça-se a questão da obra musical a partir de uma apresentação comentada de textos que consideram tal conceito num contexto histórico e filosófico, relacionando-o com as noções de intérprete e de interpretação musicais a fim de constelar formas possíveis de

imaginar o intérprete como um agente legítimo no processo de plena realização da obra musical (MADEIRA, 2020). Esse momento da investigação é importante também porque fornece pontos de apoio históricos para sustentar uma de suas hipóteses, bem entendido, a de que o intérprete enquanto uma figura específica do campo musical — é dizer, não apenas um músico eminentemente prático, mas também especialista numa forma interpretativa de apresentar as obras musicais de outrem a partir de suas partituras — ganha consistência na passagem do século XVIII para o XIX.

O segundo ensaio volta-se então para o intérprete musical: conduzindo, num primeiro momento, uma investigação sobre sua história e sobre algumas noções-chave para a compreensão do intérprete e de sua significação no meio musical, passamos em seguida para o que talvez seja a maior contribuição deste documento para o campo, consistindo num grupo de ensaios que oferece diferentes propostas para a compreensão da interpretação musical enquanto forma de arte. Embora independentes entre si, cada ensaio colabora para a proposição de uma forma particular — faltou ao autor a coragem de dizer “pessoal” — de re colocação de valores e responsabilidades para o intérprete musical.

Por fim, um ensaio construído sobre uma reflexão de Freud no *Mal-estar na cultura*, a respeito do “supereu da cultura” e sua relação com o supereu dos indivíduos, reflete sobre a relação do intérprete com os ideais que se lhe são impostos por sua formação. Nele, procuramos apresentar um entendimento das noções de supereu da cultura e de sublimação, partindo para uma reflexão sobre questões pertinentes ao intérprete que podem ser abordadas a partir de tais conceitos. Como forma de dar alguma substância aos argumentos teóricos apresentados, uma segunda parte do texto se debruça sobre uma retratação da interpretação musical na literatura, procurando nela apontar casos ilustrativos dos processos psíquicos discutidos no início do ensaio.

## **II. Do referencial teórico, dos pressupostos de método e das causas finais da investigação, além da antecipação de algumas críticas**

Apesar de a psicanálise enquanto um campo do saber aparecer como tema central somente na última seção do texto, será acertado dizer que um modo de ver psicanalítico atravessa a tese como um todo, mesmo nos momentos em que há pouca ou nenhuma discussão com autores em psicanálise. Com efeito, a preocupação que conforma o núcleo desta reflexão e norteia de maneira coordenada a

redação de todos os ensaios, a saber, uma inquietação sobre a figura do intérprete musical, sobre seu modelo de formação, sobre os valores que a circundam e as expectativas e prescrições que perfilam sua atuação, enfim, essa preocupação fundante, motriz de uma busca por formas de reposicionar o bacharelado em instrumento em relação àquilo que já está dito sobre ele, parece encontrar na psicanálise uma espécie de modelo de investigação. Isso no sentido de que, como diz Freud a respeito do indivíduo que atravessa um tratamento psicanalítico, é preciso tomar conhecimento daquilo que nos fez vir a ser para que possamos ganhar (alguma) autonomia face a essas determinações. Essa hipótese está exposta em diferentes pontos dos escritos freudianos sobre a clínica, assim como nos escritos sobre a cultura. Ver, por exemplo, passagens em *O futuro de uma ilusão* (FREUD, 2020a, p. 271) ou em *A questão da análise leiga* (FREUD, 2020b, p. 287). Também em Lacan, no *Seminário 1*, seção 3, vemos apresentada a noção de que o essencial do método psicanalítico não é a lembrança da história em si, mas o que a partir disso pode ser *reconstruído*. Trata-se de uma investigação daquilo que o sujeito contém em sua consciência, que não é o sujeito apenas, mas em alguma medida, *o sistema no qual ele está contido*.

Em uma discussão sobre que tipo de coisa poderia ser um método psicanalítico, além de frisar que haveria uma necessidade de apropriação do método freudiano a fim de construir uma maneira própria de concebê-lo e empregá-lo, Tavares (2020, p. 48 ss.) nota como o imaginário, apesar de num primeiro momento parecer algo distante da verdade, pode abrigar em si alguma verdade. Se considerarmos o imaginário como “uma tendência à antecipação e ao fechamento de sentido” (DUNKER, 2020, p. 261), poder-se-ia colocar como hipótese que haveria, aí no imaginário enquanto aquilo que completa o sentido da expressão intérprete musical quando a proferimos em nosso contexto, alguma verdade a ser descoberta. Ademais, parece-nos que proceder de tal forma oportuniza sobremaneira reposicionamentos, ressignificações, outras maneiras de imaginar, enfim, oportuniza uma desestabilização desse imaginário e das tendências a um particular fechamento de sentido. Para aproveitar a imagem citada por Dunker (2020, p. 261) sobre como a “fé perceptiva” faz com que imaginemos, ao observar um vaso, a parte dele que efetivamente não estamos vendo, diremos que procuramos, com este trabalho, dar uma volta em torno do vaso no qual representamos o intérprete musical, procurando empreender um relato crítico de seus lados, confrontando o imaginário com o simbólico, e propondo reconstituições possíveis de algumas de suas partes.

Faremos esse trabalho por meio da análise de textos do campo da música: dicionários, enciclopédias, artigos e livros que versam sobre os elementos de interesse para a tese. Para justificar tal procedimento, apoiamo-nos em parte em Bruno Nettl, que, no verbete *Music* do *Grove Music Online*, argumenta que há ao menos três abordagens úteis para a determinação de definições que uma sociedade fornece para os componentes de sua cultura, sendo uma destas, precisamente, o supracitado tipo de análise; ao lado deste estariam inquirir a população e, como terceira via, conduzir observações. Além da análise de textos autoritativos, a tese perseguirá ainda uma quarta via, qual seja, a de tentar capturar elementos que participam na conformação da figura do intérprete em mitos e obras de arte.

Aqui será preciso passar por um instante à primeira pessoa do singular: Quando me coloquei, como fundamentos para o trabalho, os questionamentos que apresentei no início dessa introdução, fui tomado por uma grande apreensão: sentia que essas questões eram importantes e que era a elas que eu precisava dar alguma resposta possível se quisesse de fato produzir uma reflexão robusta sobre o que significa ser intérprete musical, mas sabia que em meu percurso formativo não desenvolvera os meios para fazê-lo. Faltava-me um conhecimento da história e da filosofia da arte, bem como uma desenvoltura com o trabalho do pensamento por meio da escrita, da reflexão por meio do ensaio filosófico. Assim, ao mesmo tempo em que escrevia os textos que o leitor tem em mãos, conduzia um trabalho de formação complementar, orientado por textos introdutórios e perfeito pelas fontes primárias às quais esses textos remetiam. Ao fim e ao cabo, a história e a filosofia da arte constituem o principal referencial teórico daqueles que considero, em retrospecto, os argumentos mais interessantes deste trabalho. Talvez, para um iniciado na história e filosofia da arte, as reflexões que pude produzir pareçam ingênuas e pouco elegantes (no sentido forte do que pode vir a ser um pensamento elegante). Não posso recorrer a outra solução frente a esse problema do que à captação de benevolência, pois creio ter feito todo o possível para bem cumprir a tarefa que me apareceu como necessária. Seria preciso dizer também que essa descoberta de novos autores e saberes não foi desacompanhada de fascínio. Durante as revisões que se seguiram após a redação dos textos, procurei minimizar os arroubos que caíam sobre eles como frutos do entusiasmo; o leitor há de perdoar aquilo que sobrou, seja porque me tenha escapado, seja porque, perdurando, o entusiasmo me tenha tolhido a coragem da poda.

De resto, reconforto-me pensando que foi cumprida uma certa responsabilidade intelectual de me situar no campo e de compartilhar um trabalho investigativo com os pares. Se, finalmente, não tiver sido capaz de dar boas respostas, pude pelo menos formular melhor perguntas que me eram caras enquanto intérprete musical. E se o que de fato espera esta tese são os ratos que vão comê-la no canto da biblioteca de minha universidade (DUNKER, 2020, p. 304), posso ao menos me contentar com a perspectiva de tentar melhor responder as perguntas que constituem seu cerne nos anos vindouros...

Dissemos há pouco que uma parte das referências para este trabalho — um trabalho de música, no campo da *performance* musical (o anglicismo aqui vem pela conveniência...) — vêm da história e da filosofia da arte, assim como da psicanálise. Ainda que, apesar disso, tenha havido diálogo com um número não desprezível de autores do campo da *performance* musical e de outras áreas do campo mais geral da música, sentimos que devemos dizer algumas palavras para amparar o trabalho contra críticas que apontariam um esoterismo ou solipsismo. Em *O mal limpo*, Michel Serres discorre sobre como a língua pode ser usada como uma espécie de fronteira, delimitando um fora e um dentro no campo do sentido (ao de fora a língua aparece como não-sentido, ao segundo aparece como sentido). Como exemplifica o autor, “se alguém falar malaio em uma reunião de gascões, esse alguém guarda para si o sentido do que disse. Por quê? Porque, para as pessoas presentes, dessa fala só se ouvem barulhos e gritos, como um dejetos de língua” (SERRES, 2011, p. 73).

Reconhecendo que, em uma analogia, este trabalho pode parecer, para o campo da *performance* musical, falar um idioma estranho, e com isso apropriar-se do sentido que poderia abrigar, cabe contestar essa percepção. Este trabalho entendeu a si mesmo como um esforço de redefinição do intérprete musical. Para isso, lança mão da mesma ferramenta que engendra as relações de poder que configuram essa figura no mundo musical, bem entendido, a linguagem, o conjunto de discursos que circunda o intérprete. As noções trazidas de outras áreas do saber devem assim ser consideradas ferramentas a serviço desse objetivo primeiro de cunhar um outro discurso sobre o intérprete musical. Desta forma, se de início as formulações desse trabalho parecerem alheias ao campo, se se apresentarem como não-sentido, como placas erigidas em torno do trabalho nas quais se vê escrito “propriedade privada”, peço ao leitor que disponha de um pouco de benevolência e paciência. Reconheço a posição marginal, fronteira do texto — tanto no que diz respeito ao campo das práticas interpretativas em geral quanto em comparação com uma forma mais ortodoxa de se

escrever na academia — e faremos o que for possível para mitigar a impressão de esoterismo, fornecendo pontos de ancoragem a partir dos quais, esperamos, se possa perceber que as placas que pregamos nos limites do texto dizem, na verdade, “local público”. Em outras palavras, o que procuramos aqui é fornecer aos intérpretes — formados, em formação e formadores — uma terra na qual possam eles mesmos decidir o que querem cultivar, decidir por conta própria o que quer dizer uma boa colheita, terra na qual possam ser colocatários, e na qual possa ser reconhecida sua participação efetiva na existência daquilo que se entende por música de concerto. Um lugar a partir do qual se possa defender a dignidade artística do trabalho interpretativo de forma autárquica.

Segundo a tripartição adotada por Borgdorff (2012, p. 37–39) dos tipos de pesquisa em arte, esta tese se trata mais propriamente de uma pesquisa sobre as artes (*research on the arts*), embora, considerando a argumentação que será exposta alguns parágrafos a seguir sobre o objetivo, por assim dizer, performativo do trabalho aqui realizado, poderíamos também dizer que se não é propriamente, ao menos aponta para a pesquisa nas artes (*research in the arts*).

Como insiste várias vezes o autor em *The Conflict of the Faculties*, o conhecimento pode ser compreendido numa chave em que discorrer sobre as coisas ou pesquisar sobre elas é ao mesmo tempo constitui-las, perspectiva dita construtivismo realista. Queremos então propor esta tese dentro de uma chave tal de relação com o conhecimento e com o objeto de estudo. Queremos, ao investigar o intérprete musical, propor uma nova forma de conceber este objeto. Embora seja muito fraca a postulação deste trabalho como um trabalho de pesquisa artística, ele se aproxima dela no seguinte objetivo:

Especialmente pertinente para a pesquisa artística é dar-se conta de que ainda não se sabe aquilo que não se sabe. A arte nos convida a nos demorar na fronteira daquilo que é, dando-nos ademais uma visão daquilo que poderia ser. A pesquisa artística é a articulação deliberada dessas perspectivas contingentes (BORGDORFF, 2012, p. 173).

Também como coloca o autor — e sabemos, com Feyerabend (2011, p. 19, 79, 118, 158, 197, 273), que isso pode igualmente ser dito das ciências — o estabelecimento de questões e procedimentos bem definidos já no início de uma pesquisa não é o que costuma acontecer no caso da pesquisa artística (BORGDORFF, 2012, p. 164). Sem querer apresentar este trabalho como um caso de pesquisa artística, mas reconhecendo que essa indefinição inicial, aclarada *a posteriori*, é característica de diferentes pesquisas bem-sucedidas, relata-se que este foi o nosso caso. É apenas agora,

em retrospecto, que somos capazes de indicar, como o cerne de seus referenciais constitutivos, escritos sobre filosofia e história das artes e da música, escritos sobre a performance (que com frequência também recorrem à reflexão para dizer coisas sobre seu objeto) e, em menor medida, escritos sobre psicanálise. É apenas agora, em retrospecto, que podemos identificar a pesquisa bibliográfica e a reflexão como principal método para a construção dos argumentos aqui apresentados, em parte de cunho histórico, em parte proposições especulativas. A questão — toda a reflexão sobre o intérprete musical desenvolvida nas três partes da tese —, embora tenha sido definida de partida, definiu-se apenas como uma delimitação do espaço em que respostas possíveis poderiam ser encontradas. A assunção desse caráter um tanto difuso do objeto se expressa pela natureza mais ou menos fragmentar ou episódica dos escritos. Mas não se poderá dizer que à tese falta unidade — grande injúria que é para nós músicos —, pois o que amarra a discussão como um todo é a recorrência dos temas, apenas retrabalhados em cada parte com abordagens diferentes: O que faz o intérprete? Como o faz? Qual é o valor daquilo que faz? E configura-se isto como um fazer artístico? Como é que se pode pensar a constituição de um artista da interpretação musical?

Borgdorff (2012, p. 167) argumenta ainda que a apresentação discursiva que constitui parte da pesquisa artística não precisa manter-se confinada às formas tradicionais de escrita. Neste trabalho, que, não custa reiterar, enquanto pesquisa artística seria um caso limítrofe,<sup>9</sup> solidarizamos com essa noção (de resto, defendida também em um escopo mais geral por alguém como Andreas Dorschel), e lançamos mão de nossas próprias experimentações formais na escrita. Com efeito, a escrita aqui se concebe como uma espécie de experimento (BORGdorFF, 2012, p. 192), que, embora sem uma direção inicial estritamente definida, tem como objetivo geral produzir um discurso sobre o intérprete musical que dê conta de o apresentar como um artista de pleno direito, que detém autoridade para realizar as próprias escolhas no trabalho interpretativo, sem mediação de nenhuma outra instância garantidora, e que, por meio do seu trabalho, não apenas apresenta a obra em sua forma final — em som concreto —, mas também produz sobre a obra uma conjectura em som — um “pensamento material” (BORGdorFF, 2012, p. 71, 111, 117, 123 et passim) — que faz a obra aparecer de novas formas, em sua potência, isto é, que acresce à obra enquanto objeto, participando na sua existência.

---

<sup>9</sup> Ver Borgdorff (2012, p. 182).

Leech-Wilkinson (2016, p. 333) considera eticamente inaceitável que se emprenda o trabalho de desconstruir discursiva ou teoricamente as crenças subjacentes ao estado de coisas na música clássica hodierna quanto à interpretação e à performance sem que se forneça, concomitantemente, um projeto prático, isto é, exemplos de como essa desconstrução pode resultar em novas relações com as obras e em comportamentos que ultrapassem as crenças vigentes a respeito dos deveres e possibilidades dos performers. Neste trabalho, temo que não satisfarei essa sugestão.<sup>10</sup> Recorro, no entanto, à guisa de compensação, ao argumento de Borgdorff (2012, p. 10) de que as teorias não são meramente uma tentativa desinteressada de abordagem de uma prática ou descrição de uma realidade, mas participam da constituição mesma das práticas que tomam como objeto. Apresento ainda em meu auxílio, de forma consonante com a consideração de Borgdorff, a argumentação de Lydia Goehr (1992, p. 107) a respeito do papel constitutivo da teoria da música clássica para o funcionamento de sua prática: como escreveu a autora, “conceitos e projeções têm tanta importância e expressão pragmática quanto teórica”.

Vimos frisando, então, que aqui se objetiva retrabalhar discursivamente a interpretação e o intérprete musical, oferecendo a cada intérprete uma espécie de caixa de ferramentas intelectual a partir da qual ele mesmo possa construir uma relação com as obras e uma concepção de si; a partir dessa caixa, espera-se, como também já dissemos, que o intérprete possa construir um conjunto de razões para legitimar suas decisões interpretativas, sem recurso a uma instância superior, a uma figura que, ao contrário do intérprete, encontrar-se-ia em estado de maioria estética. Talvez, nesse sentido, haja uma hipótese que, ao fim e ao cabo, pressupõe uma prática, mas uma prática que pode apenas ser indicada em sua condição potencial, pois trata-se de uma prática radicalmente subjetiva, embora não despida de responsabilidade nem de consciência estética. Trata-se de uma prática em condição de autonomia, de uma prática corajosa para enfrentar os medos que surgem daí, mas também de uma prática espiritualizada, desejosa de refletir a partir de seus próprios meios, de participar da cultura de forma autônoma, reconhecendo o imenso trabalho que aí se perfila, trabalho que inviabiliza uma certa postura “conservatorial” enquanto intérprete, que reivindica um estatuto

---

<sup>10</sup> Poder-se-ia argumentar, contudo, que este trabalho cumpre muitos dos itens elencados no delineamento do projeto de performance radical que Leech-Wilkinson esboça no referido artigo. Talvez seja também oportuno (conquanto banal) notar que, tomando-se a palavra radical no sentido que refere à raiz das coisas, boa parte do esforço empregado nesta tese tem a ver com ir às raízes da interpretação musical.

acadêmico, se assim se pode dizer, tanto no que refere ao espírito das academias de arte do período clássico quanto no que refere a um certo espírito universitário e humanista.

Esperamos, assim, através de um esforço de deciframento deste universal que é o intérprete musical, contribuir para a singularização daqueles que aparecem como particulares, como *um* intérprete musical da música erudita. Em outras palavras, com esta tese não pretendemos fornecer uma definição unívoca e definitiva — embora forneça, em sua conclusão, uma definição pessoal, cunhada a partir das reflexões produzidas pela investigação — do que é ou deve ser o intérprete musical, mas sim levantar questionamentos e ferramentas para que cada intérprete leitor deste trabalho progrida em direção à constituição de uma compreensão única do que significa ser intérprete musical, ainda que haja, de fato, um objetivo universalizante, que é o seguinte: afirmar e defender que o intérprete musical é um artista em pé de igualdade com o compositor, tanto no que isso implica em relação à formação (recolocação de questões que o próprio intérprete deve resolver em sua formação), quanto em relação ao papel que desempenha para a existência das obras musicais (recolocação do intérprete enquanto agente do museu imaginário de obras musicais).

Passemos a outro ponto: pode parecer ao leitor que os argumentos que apresentaremos ao longo dos ensaios e, especialmente, no delineamento dos objetivos desta tese, sejam algo raivosos ou delirantes.

No primeiro caso, por parecerem contrapor-se a um certo “eles”, apresentando o contexto que produz os intérpretes da música erudita não só como ruim, mas além disso, como imposto à revelia dos próprios sujeitos.<sup>11</sup> Eu responderia dizendo que não se trata de apresentar a posição do intérprete como ruim em si nem de eximir os intérpretes da responsabilidade para com o estado atual de sua própria imagem,<sup>12</sup> mas sim de considerar tanto o que nos trouxe até aqui quanto possibilidades

---

<sup>11</sup> Ocorre lembrar de algumas passagens do romance *Presto con fuoco*, de Roberto Cotroneo. Na primeira, o protagonista — um eminente pianista — lembra de, na infância, ter sido obrigado a aprender todo o necessário para se tornar o pianista que era (COTRONEO, 1999, p. 10). Na segunda, pergunta-se: “não odiava o meu destino, que me obrigou a ler aquelas notas assim como estavam, decididas por outros?” (COTRONEO, 1999, p. 173). Há uma terceira passagem ainda na qual, comparando-se a um piano de rolo, resseente-se o protagonista de sua condição de “mero executor” (COTRONEO, 1999, p. 189).

<sup>12</sup> Como comenta Ana Assis (2018a, p. 128), exemplificando com citações de célebres intérpretes, “foram os próprios intérpretes os principais correligionários do movimento que passou a creditar ao instrumentista a função de executor de partitura” Essa ideia também foi aventada por Daniel Leech-Wilkinson (2012, parágrafo 1.2).

outras de imaginar o músico intérprete num contexto universitário e artístico contemporâneo. Também não se trata de culpabilizar ou responsabilizar pessoa ou instituição alguma pela situação na qual nos encontramos. Que fique bem claro: para todos os efeitos, a tradição é aqui compreendida como importante, indispensável mesmo, merecedora de respeito e contemplação. Isto dito, o que pode parecer paradoxal é que seja justamente tal relação com a tradição que sintamos impor a nós uma exigência de apropriação, reflexão, reconfiguração, contribuição, manutenção. Para dizer com humor: violão bom também precisa ter as cordas trocadas, os trastes polidos, as tarraxas lubrificadas.

Eu teria ainda a dizer, sobre isso, que contemplar a tradição implica lembrar também que os saberes que nela vão sendo coligidos se constituem, por vezes, por caminhos tortuosos. Ocorre lembrar de Hesíodo, que dizia que o dia e a luz celestial fulgurante são filhos da noite e da escuridão abismal.<sup>13</sup> Tomando para nós mesmos: aquilo que na tradição possa ser percebido como difuso, pouco claro, insuficiente, ruim, ultrapassado, reprovável ou deletério pode muito bem engendrar reflexões proveitosas para a construção de um presente luminoso.

Quanto ao segundo caso, de parecerem os argumentos delirantes, permitam explicar. Será preciso passar, uma penúltima vez, à primeira pessoa do singular: toda essa conversa sobre a constrição e menorização do intérprete, da rigidez e do empobrecimento da formação, tudo isso pode parecer datado, ultrapassado, incondizente com a realidade dos bacharelados em instrumento. A isto, só tenho a responder que, em minha experiência de formação como instrumentista, vivi num ambiente ainda marcado pelos pressupostos de um ensino conservatorial, tendo encontrado problemas e questões que procuro, anos depois, endereçar por meio desta tese. Encontrei-os em mim, na minha relação com o instrumento, mas também os encontrei ao meu redor, em colegas que padeceram pelo modelo de formação ou simplesmente desistiram, decepcionados com aquilo que ali lhes parecia possível fazer.<sup>14</sup> A formação de um intérprete musical segundo uma ideologia romântica de música é

---

<sup>13</sup> “De Nix nasceram Éter e Hêmera, aos quais ela concebeu e pariu após sua união amorosa com Érebo” (HESÍODO, 2004, p. 30).

<sup>14</sup> Salta aos olhos como relevante em função do aqui dito, não somente do ponto de vista do sofrimento psíquico envolvido, mas também do ponto de vista da construção de subjetividades radicais e autônomas, e talvez sobretudo na conjugação desses dois fatores, a declaração que Leech-Wilkinson faz em sua descrição do meio no qual os intérpretes são atualmente formados: “É impossível qualificar-se como *performer* sem aceitar as normas atuais de *performance*: o sistema seleciona apenas aqueles que são obedientes; o resto desiste da música no meio do caminho” (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 331).

um percurso árduo que requer determinação constante, progride lentamente e reconhece pouco a grande maioria daqueles que trilharam seus caminhos. Fazer advir o absoluto em som concreto não é uma tarefa qualquer! A falta de sentido e de laços afetivos para com seus objetos, dado esse enquadramento, é fatal: ou se abandona o curso, ou aos poucos se fenece. Quanto mais tarde se começa o percurso, mais difícil será resistir até atingir um nível mínimo de mestria. Por sobre tudo isso, recai ainda a grande tensão na qual se encontra o intérprete sob a regulação da noção de *Werktreue* (fidelidade à obra), pois que o sujeito não somente sente sua liberdade criativa tolhida, mas com frequência esse sentimento vem junto ao reforço de uma injunção de obediência ao compositor, pelo que não se trata simplesmente de uma proibição de liberdade, mas do reforço de uma atribuição de menoridade musical. De certa forma, esta tese é também uma elegia a esses colegas, deixada para os futuros estudantes no intuito de pôr em questão aspectos frágeis da formação, mas também — se fores iniciante, atenta bem para o que vem agora, caro colega — de tornar mais compreensível o sentido dos seus aspectos mais valiosos, na esperança de que com isso se possa viver de forma menos penosa o muitas vezes doloroso processo de iniciação pelo qual temos que passar enquanto intérpretes da música erudita. Me parece que as questões elencadas neste parágrafo não estão de modo algum ultrapassadas na formação universitária de intérpretes musicais no Brasil. Pelo contrário, o sentimento que em mim foi amadurecendo ao longo da redação desta tese foi o de que tais questões não só permanecem candentes, mas — talvez o mais importante — o fato de que o campo venha sendo reconsiderado por diferentes pesquisadores e referenciais teóricos parece mostrar que o momento é propício para enfrentar frontalmente tais questões.

O acima dito também deve ser considerado levando em conta, quanto às proposições que faço ao longo dos ensaios, que de forma alguma proponho-as na condição de mestre, de conhecedor; ocorre pensar na defesa de Sêneca contra a acusação de que este vivia de um modo e recomendava viver de outro, no capítulo XVIII de *De vita beata* (*Da felicidade*): “Quando falo sobre os vícios, estou reprovando, em primeiro lugar, os meus. Portanto, se for possível, procurarei viver corretamente”.

Um último ponto, conquanto difícil, deve ser enfrentado: essa tese não se pretende trabalho científico. É certo, a ciência vem sendo repensada e reimaginada como algo muito diferente daquilo que encontramos em manuais mais simples e em descrições de resoluções protocolares — e isso não

só no que concerne à ciência feita no presente (BORGDORFF, 2012; DUNKER; IANINI, 2023; FEYERABEND, 2011; LATOUR, 2016). Sabe-se também que certos setores do campo musical têm historicamente procurado assegurar para si um estatuto científico. Mas este trabalho não se pretende científico, nem em uma concepção de ciência balizada pelas ciências naturais e sustentada pelo ideal de ciência pura, nem em formas mais recentes de conceber o trabalho científico e evidenciar sua relação com as redes políticas nas quais se insere.<sup>15</sup> E aposta, não sem medo, que isso não é o suficiente para que se o deslegitime enquanto trabalho universitário<sup>16</sup> (FEYERABEND, 2011, p. 20).

A um *cosmos* no sentido de Latour (2016, p. 160), é evidente, ele pertence, e pretende, como bom participante do cosmograma da questão das artes nas universidades, explicitá-lo: foi financiado pelo Estado brasileiro,<sup>17</sup> está voltado para o meio da música clássica, e tem por autor um violonista clássico que não é concertista profissional, mas sim um universitário que pôde se dedicar integralmente à sua redação, ainda que, em igual medida, também ao trabalho artístico que lhe constitui o reverso da medalha;<sup>18</sup> universitário, ademais, que tem como horizonte a docência, isto é, que escreveu esse trabalho com vistas ao futuro exercício como professor. É um trabalho, a propósito, que percebe a universidade não como um lugar de produção de conhecimento nem de formação profissional, mas como uma instituição de formação escolar de cidadãos no que esses termos (formação, escolar) possuem de mais profundo segundo um certo corpo de autores (BÁRCENA; LÓPEZ; LARROSA, 2023; CHAUI, 2016, 2018, 2001; FREITAG, 1998; LARROSA, 2019; SALLES, 2020; SANTOS; ALMEIDA FILHO, 2008).

Reiteremos: é um trabalho que se concebe como universitário apesar de não-científico. Para sustentar tal candidatura em sua própria especificidade, assume uma responsabilidade intelectual de

---

<sup>15</sup> Isso dito, é perfeitamente possível imaginar que um interlocutor que quisesse argumentar a favor da pertinência desse trabalho ao esforço científico de compreensão das obras musicais apresentasse em sua defesa, inspirando-se em Latour, o argumento de que parte do que aqui será dito contribui para — em paráfrase livre — tornar a encontrar os caminhos de transformação que permitem ter acesso à obra musical (LATOUR, 2016, p. 203).

<sup>16</sup> Aqui estou evitando deliberadamente o termo pesquisa, mas o leitor pode usá-lo (embora não como sinônimo) se preferir.

<sup>17</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>18</sup> É dizer, foi produzido no contexto da linha de pesquisa *Performance musical* do PPGMUS-UFMG, na qual o aluno deve apresentar recitais ao longo do curso; entenda-se bem: na qual o aluno deve conduzir, *pari passu* com o trabalho intelectual, um trabalho de prática artística.

procurar bem estruturar seus argumentos, estudar e sintetizar cuidadosamente as obras abordadas e tratar o mais honestamente possível as ideias que delas colheu. Contudo, não aspira a uma objetividade, mas a um convencimento bem arrazoado; não se concebe como produção de conhecimento, mas como obra de reflexão; não almeja apresentar a verdade, mas dar a ver uma procura *sobretudo bela* pelo verdadeiro, senão uma procura pelo belo auxiliada sempre que possível pela verdade.

Sem querer inferir com isso um juízo de valor, mas simplesmente defender uma pertinência específica ao sistema universitário, esse trabalho toma por pressuposto que a universidade tem uma história milenar, e que as ciências têm uma vida relativamente curta nessa história enquanto saber regulador.<sup>19</sup> Imagina-se mais próximo da filosofia e das letras, não só pela forma de se construir o texto, mas também por considerar que esses campos, mais bem estabelecidos no seio da universidade do que o campo da música prática, prestam-se melhor como paradigma para o cumprimento de seus objetivos do que as ciências. Mas isso não quer dizer, tampouco, que aspira a subsumir-se àqueles.

É, ademais, e talvez sobretudo, um trabalho glutão, omnívoro. *Jack of all trades, master of none*. Mas, historicamente factual ou não, existe um verso final para esse ditado, ao qual esse trabalho se confia,<sup>20</sup> sabendo que se procedeu assim, foi sem qualquer leviandade e em prol do melhor cumprimento possível de uma dupla tarefa: da condução de sua investigação, por um lado, e da formação de seu investigador, por outro. Pensando-se um participante do debate sobre o papel das artes na academia que vem ganhando cada vez mais vigor nas últimas décadas, pretende apresentar-se como uma das formas possíveis de trabalho universitário em artes.

Muito bem; passemos, então, à coisa.

---

<sup>19</sup> Aqui utilizo a expressão saber regulador por analogia à noção de conceito regulador conforme apresentada por Goehr (1992) no tocante ao conceito de obra musical, isto é, enquanto um saber que sobredetermina todas as outras noções e práticas no meio universitário. Ver ainda, numa verve mais crítica, Feyerabend (2011, p. 214).

Note-se ainda que a universidade concebida formalmente como um lugar que prioriza por princípio a produção científica data da passagem do século XVIII para o século XIX (SALLES, 2020, p. 38).

<sup>20</sup> “*But often times better than master of one*”. Remeta-se o leitor também a Feyerabend (2011, p. 83): “Confusionistas e intelectuais superficiais *avançam*, enquanto os pensadores ‘profundos’ *descem* às regiões mais sombrias do *status quo*”.

## 2. Sobre a obra musical

*“When musicians want to challenge a concept, they first have to acknowledge that the present meaning of the work-concept is as it is. Having done that, they then become involved in trying to expand or modify that meaning” (GOEHR, 1992, p. 260).*

### I. Apresentação

Quer tomemos seu sentido como “traduzir, ajuizar da intenção, do sentido, representar como ator, exprimir o pensamento” (CUNHA, 2010), quer tomemo-lo como sinônimo de execução enquanto “ato ou efeito de executar, de passar do projeto ao ato, realização” ou ainda como “o aspecto pessoal na execução musical” (HOUAISS; VILLAR, 2009), a interpretação aponta sempre para um texto a ser interpretado, sobre o qual se tem algo a dizer, algo a cantar ou tocar.<sup>21</sup>

Na tradição ocidental da música de concerto, sobretudo desde o século XIX, esse algo a ser interpretado é, na grande maioria dos casos, para não dizer sempre, uma obra musical. Este termo, obra musical, vem sendo amplamente discutido. Como coloca Cook (2003, p. 205), na base do movimento que, nas últimas décadas, tem reavaliado o “estatuto” da performance musical, reside uma crítica à ideia reificada de obra musical, crítica esta cuja formulação se apoia nas postulações de Goehr. No que se segue, comento textos que têm como questão a obra musical, procurando sempre que possível aproximar essa discussão da questão desta tese em geral, qual seja, a interpretação musical.

Um breve itinerário da caminhada que empreenderemos daqui até a conclusão: começaremos orbitando um texto de Wladislaw Tatarkiewicz sobre a noção de criatividade e sua relação com a arte e os artistas, no qual o autor traça um panorama histórico e distingue três acepções gerais de criatividade.

Em seguida, passaremos a Goehr para examinar do que se trata, afinal, a proposição do conceito de obra musical enquanto conceito regulador, considerando também as implicações de tomar o conceito de obra como um conceito aberto.

---

<sup>21</sup> Veja ainda a distinção entre performance e interpretação proposta por Almeida (2011, p. 64)

Após esta primeira exposição do conceito, passaremos a uma seção de *flashback*, como nas histórias em que, após determinado evento, o desenrolar cronológico é interrompido por reminiscências que permitem melhor compreender o impacto deste evento. Refletindo sobre as questões colocadas por Lydia Goehr, em justaposição a considerações de Bruno Latour sobre a ciência e a relação entre, por um lado, o grau em que seus objetos são determinados pela ação humana, e, por outro, o grau em que estes objetos são autônomos e determinam por sua vez aquilo que nos aparece como o mundo, o inglês John Butt escreve que, com o argumento do construtivismo social, podemos assumir que se há algo como uma obra musical, esta, apesar de ter alguma autonomia — “não podemos prever como reagiremos a, ou conceberemos, estas obras em um momento qualquer no futuro [...] algo deve certamente estar ‘ali’ e não ser meramente construído por nós” — é sem dúvida um constructo humano: “‘ali’ não é uma entidade estável que perdura à revelia da energia que aportamos a ela” (BUTT, 2015, p. 5). Explicitamente, o autor faz sua a posição de Bruno Latour de que há uma “constante circulação entre o humano e o não humano”, entre os fatos e seus processos de constituição. Com Butt, procuraremos conceber o surgimento do conceito de obra à luz de desenvolvimentos culturais da modernidade, é dizer, das profundas transformações que ocorreram na cultura europeia entre os séculos XVI e XVIII no que diz respeito à concepção do universo e à relação da humanidade para com a natureza e para consigo mesma. Que sociedade oportunizou a cristalização do conceito de obra?

Retomaremos então o fio da discussão a partir de Goehr e procuraremos pensar, apoiados em David Davies, a interpretação musical enquanto um fazer criativo em relação à obra musical, buscando responder a questões tais quais: como explicar o fato de que esperamos de uma performance que ela nos apresente uma obra que já conhecemos ao mesmo tempo em que jogue nova luz sobre a obra? Que tipo de coisa é uma obra, se esperamos que uma boa interpretação nos apresente, *ao mesmo tempo*, a *mesma* obra de uma forma *diferente*? Que tipo de coisa é uma performance em relação à obra assim concebida?

Faremos enfim uma última e rápida parada em torno de outra forma — em relação à maneira como o faz Davies seguindo os passos de Richard Wollheim — de pensar a relação entre obra, interpretação e performance, centrada em uma distinção entre interpretação e performances desta. Neste ponto, já estaremos um tanto distantes da questão da obra musical, como se do último ponto

de nossa caminhada só pudéssemos ver os limites da paisagem que nos acompanhara até ali. Passaremos então a uma conclusão na qual retomarei, na forma de um diálogo, algo do que vimos durante o caminho.

## II. Preâmbulo: Artista: Criador? Uma leitura de Tatariewicz

Os conceitos de artista e criador nem sempre foram inseparáveis como hoje nos parecem. Com efeito, segundo Tatariewicz (1992, p. 279), sua relação só se deu muito recentemente. Na Grécia antiga, conta-nos o autor, termos equivalentes a “criar” e “criador” nem mesmo existiam, sendo o termo “fabricar” suficiente para que os gregos se referissem às coisas às quais poderiam ser atribuídos os termos ausentes. Coisas essas, inclusive, dentre as quais a arte sequer estava incluída, pois era concebida como a imitação da natureza ou daquilo que foi fabricado por outrem.<sup>22</sup> Ademais, o artista nesta visão de mundo está distanciado do criador em outro sentido: “O conceito de criador e criatividade implica a liberdade de ação, enquanto o conceito grego de artista e das artes pressupunha uma sujeição a uma série de leis e normas” (TATARIEWICZ, 1992, p. 279).

Os antigos concebiam, portanto, a arte como algo distanciado da noção de criatividade, considerando inclusive a mistura das duas coisas como potencialmente prejudicial: “a criatividade na arte não só é impossível, mas também indesejável, já que a arte é uma destreza, é dizer, a destreza para fabricar certas coisas, e esta destreza pressupõe um conhecimento das normas e a capacidade para aplicá-las: quem as conhece e sabe aplicá-las é um artista” (TATARIEWICZ, 1992, p. 280). Como o trabalho do artista é a imitação de uma natureza considerada perfeita, perfeição esta causada pelas leis que regem seu funcionamento, a criatividade é vista como um empecilho: o artista deve descobrir as leis da natureza para então submeter-se a elas; neste processo, a liberdade criativa não é bem-vinda pois, sendo a natureza perfeita, qualquer coisa que não a imitação desta perfeição configura-se como um desvio de um possível resultado ótimo. O artista aqui, indica o autor, é um descobridor, e não um criador.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ver passagens n’*A república* (PLATÃO, 2014, p. 399–401, X: 597a - 598b).

<sup>23</sup> Uma consideração adicional deve ser feita: embora seja possível contra-argumentar que a poesia e o poeta na cultura grega estão intimamente ligados a noções próximas às de criação e criatividade, há de se ter em mente que para os gregos a poesia e o poeta não estavam associados à arte e aos artistas (TALON-HUGON, 2014a; TATARIEWICZ, 1992, p.

Para Platão a transgressão de se deixar ser seduzido pela beleza a ponto de “trair a verdade” era um erro veementemente indesejado.<sup>24</sup> Com os romanos deu-se uma mudança nessas relações; Horácio (65-8 a.C.) aproximava a poesia da pintura no sentido de que a esta última também deveria ser conferido o direito de se atrever ao que quisesse, e Filóstrato de Lemnos (ca. 170-240 d. C.)<sup>25</sup> apresenta a arte e a poesia como semelhantes, sendo atribuição tanto do poeta quanto do artista o uso da imaginação (TATARKIEWICZ, 1992, p. 281).<sup>26</sup> No latim, ao contrário do grego, já se encontram termos para criar (*creatio*) e criador, bem como dois termos diferentes para se referir ao ato criativo, *facere* e *creare*, muito embora seu significado fosse o mesmo.

É durante o período cristão<sup>27</sup> que surge uma distinção de sentido entre os termos fazer e criar, sendo este último reservado para designação do ato criador divino, aquele que “Deus realiza criando a partir do nada, *creatio ex nihilo*” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 282).<sup>28</sup> A esta diferenciação entre criar e fazer, cabendo ao homem apenas a última destas competências, “deve haver persistido a antiga ideia de que a arte não forma parte da criatividade” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 280), já que desde os primeiros escritos cristãos até obras do século XIII observa-se uma concepção de arte similar àquela dos gregos antigos, qual seja, arte como destreza e não como criatividade. Ademais, o autor chama

---

280). Como nota Gombrich (2022, p. 82, ênfase nossa), “os gregos ricos [...], e talvez até mesmo *os poetas* e filósofos, olhavam com sobrançeria para os escultores e pintores, a quem consideravam pessoas de classe inferior”.

Em relação ao poeta e à poesia, com efeito, empregavam-se termos relacionados à noção de fabricação, que como comentou-se antes, é termo que Tatkiewicz argumenta ser o mais próximo da noção de criação no léxico grego. Para poeta, tem-se ποιητής (*poiētēs*); para poesia, ποίησις (*poiēsis*). Ambas derivam de ποιέω, ποιεῖν (*poiōō, poiēin*), “eu fabrico, fabricar”.

<sup>24</sup> Ver *A República*, (PLATÃO, 2014, p. 414, X: 607)

<sup>25</sup> Apesar de nascido na Grécia, Filóstrato foi cidadão romano.

<sup>26</sup> Plutarco (ca. 46 – 120 d.C.), apesar de ser grego, também obteve cidadania romana e viveu durante o período do império romano. Em seu *Sobre a glória dos Atenenses* [*De gloria Atheniensium*], 346f, fez notoriamente referência a um dito de Simônides de Ceos (ca. 556 – 468 a.C.) que também aproxima poesia e pintura, a saber: “Diz Simônides que a pintura é uma poesia silente, e, de sua parte, a poesia é uma pintura falante [ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.]”.

<sup>27</sup> O cristianismo se tornou a religião oficial do Império romano ao final do século II, por ordem do imperador Teodósio I *No cunctos populos* ou *Édito da Tessalônica*, promulgado no dia 28 de fevereiro do ano 380.

<sup>28</sup> Como escreve Talon-Hugon (TALON-HUGON, 2014b, p. 109): “Segundo o *Gênesis* e a teologia cristã, a noção de ‘criação’ remete à ação divina que está no começo absoluto de todas as coisas. Este é um sentido muito distinto da atividade do demiurgo no pensamento helênico antigo, o qual organizava um estado do mundo que já estava lá, enquanto a criação cristã, por sua vez, se produz *ex nihilo*. Na medida em que criar significa fazer advir algo do nada, a criação fica interdita ao homem e não pertence senão a Deus, como o mostra particularmente São Tomás [de Aquino]. A atividade do artista está portanto muito distante da noção cristã de criação.”

atenção para o fato de que aqui, ao contrário do que se pensava na Grécia antiga, até mesmo a poesia é considerada como um fazer regido por leis e distanciado da noção de criatividade.

A situação se transforma novamente na Renascença, séculos XV e XVI; os homens de então eram “conscientes de sua independência, liberdade e criatividade” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 282), e esse sentimento se manifesta proeminentemente nas artes.<sup>29</sup> Escritores do período empregaram diversos termos em seu esforço de discorrer em favor deste sentimento, mas, segundo o autor, o termo criatividade propriamente dito ainda não seria empregado. Cabe notar a menção que o autor faz ao músico flamengo Johannes Tinctoris (1435-1511), na qual chama atenção para o fato de que este “exigia novidade no que fazia o compositor, e definia o compositor<sup>30</sup> como aquele que produz canções novas (*novi cantus editor*)” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 283).

O autor expõe como primeiro uso da noção de criação associada ao trabalho de um poeta um caso no século XVII pelo teórico e poeta polonês Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640). Para este, contudo, ao artista não estava disponível o privilégio da criação, sendo seu ofício um de cópia e imitação, não um de criação (TATARKIEWICZ, 1992, p. 283).

Partindo da noção de que o homem não poderia criar no sentido então contemporâneo do termo, que se referia especificamente à criação *ex nihilo*, assim como da noção de que a criação, por constituir um ato misterioso, é incompatível com uma psicologia Iluminista, diferentes escritores na França do século XVII criticavam a associação de tal verbo ao ofício artístico, dentre os quais Charles Batteux (1713-1780), que, em *Les beaux arts réduits à un même principe*, afirma que os limites do que poderia ser entendido como criação humana estão dados de antemão:

---

<sup>29</sup> A esse respeito, Talon-Hugon (2014b, p. 109–110) mostra como Marsílio Ficino (1433-1499), ao argumentar que o artista imita não a natureza como ela nos aparece, concretizada em um determinado estado, natureza *naturée*, mas sim a natureza em seu poder criativo, natureza *naturante*, lança as bases para que se possa falar de uma *criação artística*.

<sup>30</sup> Escreve-se igualmente em latim, no texto original: *compositor, compositoris*. Ver Judd (2013, p. 11).

A mente humana não pode criar senão quando tomamos o termo de maneira imprecisa:<sup>31</sup> todas as suas produções levam a marca de um modelo. Os próprios monstros que uma imaginação desregrada imagina em seus delírios não podem ser compostos senão por partes tomadas da Natureza. E se o gênio [*le Génie*]<sup>32</sup> por capricho, faz destas partes um amálgama contrário às leis Naturais, degradando assim a Natureza, ele degrada a si mesmo, e se transforma em uma espécie de loucura. Os limites estão marcados, e assim que os trespassamos, nos perdemos. Fazemos um caos ao invés de um mundo, e causamos horror ao invés de prazer (BATTEUX, 1746, p. 10)

A noção de criação em relação à arte e à poesia ganham corpo na teoria da arte com a chegada do século XVIII, sendo ainda por vezes vinculada ao conceito de imaginação, “que naquele período estava na boca de todos” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 284). Posteriormente, no século XIX, a noção de criatividade viria a ser não só abertamente ligada às artes, mas apresentada como domínio exclusivo destas; “criador’ chegou a ser sinônimo de artista e poeta” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 284), e termos como o adjetivo criativo foram, de certa forma, criados ou radicalmente ressignificados (TATARKIEWICZ, 1992, p. 286). Em sua análise do desenrolar histórico da relação entre a noção de criatividade e as artes e a poesia, Tatarkiewicz argumenta por uma visão que compreenda estas disciplinas como detentoras de dois valores básicos: o descobrimento (do natural) e a criação (do humano). Nas palavras do autor:

Arte e poesia têm ao menos dois valores básicos, cujo objetivo pode ter sido e ser, por um lado, a busca da verdade, a estruturação de natureza, o descobrimento das regras, das leis que governam a conduta humana e, por outro, a criatividade, a criação de novas coisas que não existiam anteriormente, de coisas que foram inventadas pelo homem. [...] Arte e poesia têm lemas: lei e criatividade, ou: regras e liberdade; ou também: destreza e imaginação (TATARKIEWICZ, 1992, p. 285).

Um comentário, então, parece oportuno: seria a valorização do compositor em detrimento do intérprete indicativa de uma percepção de arte que valoriza hiperbolicamente a criatividade, relegando à destreza papel secundário, ou ainda, uma percepção que faz vista grossa para a destreza enquanto valor artístico salvo quando esta está subjugada à imaginação? Que fique claro, aquilo para o qual procuro apontar aqui não é um problema qualitativo, mas quantitativo, e, talvez, poderíamos

---

<sup>31</sup> A palavra usada por Batteux é *improprement: l'esprit humain ne peut créer qu'improprement*: O advérbio aqui parece indicar que o verbo criar se referiria a uma criação imprecisa, um autômato desengonçado, algo menor, “finito”.

<sup>32</sup> Pode-se traçar etimologicamente um caminho ao termo latim *genius*, que por sua vez alude ao grego *δαίμων* (*dáimon*); ambos indicam uma entidade mística que supervisiona, acompanha, preside, influencia ou concede a vida e, por extensão, rege e aconselha o destino e as ações de dada pessoa. Situada, pelo discurso, como que internamente à pessoa que acompanha, pode, por extensão, representar a mente, o engenho, e a atividade criativa desta (ALEXANDRE, 1850; LEWIS; SHORT, 1879).

até mesmo dizer, econômico. Neste sentido, é possível imaginar uma crítica “especular” a essa primeira, direcionada ao ambiente profissional e à formação de instrumentistas segundo o modelo conservatorial, qual seja: a de que há uma valorização hiperbólica da destreza enquanto valor artístico, ficando a imaginação em segundo plano e, poder-se-ia até mesmo dizer, permissível apenas quando legitimada por uma abundância de destreza que a sustente neste contexto valorativo.

Em resumo, durante boa parte da antiguidade o conceito de criatividade não foi empregado, e mesmo quando surgiu era empregado de forma negativa, para indicar a impossibilidade de que algo surja do nada (TATARKIEWICZ, 1992, p. 287). Para os pensadores medievais, embora não mais considerada como inexistente, a criatividade era, contudo, atributo exclusivo de Deus. O conceito de criatividade sofre transformações significativas no século XIX, dentre as quais o desaparecimento da premissa de que a criação se dá a partir do nada, passando assim o conceito a significar “a fabricação de coisas novas em lugar da fabricação de coisas a partir do nada” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 288). Com essa transformação, o que gradativamente passa a caracterizar o conceito é a novidade. A reformulação do conceito de criatividade foi acompanhada pelo surgimento de uma nova teoria: do século XVII em diante, uma teoria da criatividade na qual a criatividade era um atributo exclusivo do artista foi ganhando corpo. Sua adoção, contudo, se daria um tanto mais tarde: tornar-se-ia “um ponto de vista típico do século XX” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 288). Esta transição não se deu de maneira simples ou homogênea, como indica o autor ao notar que, já na segunda metade do século XX, o grande dicionário enciclopédico francês Larousse considerava gíria o costume de chamar um pintor de criador.

Eventualmente, “as palavras 'criador' e 'artista' se converteram em sinônimos, assim como antes o haviam sido 'criador' e 'Deus'.”<sup>33</sup> A expressão anterior permaneceu, mas o conceito era novo e também o era a teoria” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 288). Ao longo do século XX, como uma terceira transformação do conceito — transformação esta que, assim como a anterior, não inviabilizou a persistência de suas predecessoras; afinal, ainda se fala das palavras Deus e criador como sinônimos — ganhou força uma concepção de criatividade que estendia a possibilidade de ser criativo às “pessoas ativas de outros campos da cultura” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 288). Essa transformação não teria

---

<sup>33</sup> Dentre os críticos contemporâneos desta equiparação, conforme se lê em seu texto *O artista e o artesão*, esteve Mário de Andrade (1975, p. 23)

alterado o conceito propriamente dito, mas sim sua aplicabilidade: a criatividade passa a ser um conceito pertinente em diversos campos da produtividade humana.

O autor discerne assim três principais interpretações para o conceito de criatividade, enumerando-as da seguinte forma: C<sub>1</sub>, aquela que apresenta a criatividade como uma exclusividade divina; C<sub>2</sub>, aquela na qual a criatividade é um atributo humano (a última de que tratamos no parágrafo anterior); e C<sub>3</sub>, na qual a arte detém direitos exclusivos sobre o termo.

Para encerrar esta série de comentários sobre o trabalho de Tatarkiewicz a respeito da noção de criatividade, gostaria de entretecer um comentário do autor a uma argumentação de Joseph Kerman. Vejamos primeiro este último, pois assim a relação que apontarei entre eles ficará mais clara. Em *A few canonic variations*, Kerman argumenta que a existência do cânone em música, especificamente quando entendida em sentido análogo àquele presente nas outras artes, tem história recente; como uma das consequências da valorização do cânone em música, considerada lado a lado com o surgimento da indústria fonográfica, Kerman (1983, p. 118) designa aquilo que chama de “canonização da performance”, com particular intensidade em torno do repertório dezenovista — o qual, discutivelmente, constitui parte significativa da formação conservatorial. A separação entre estes dois termos — cânone e repertório — e o fato de que o primeiro nem sempre sobredeterminou o segundo, devem ser compreendidos sob a distinção feita pelo autor: “repertórios são determinados por performances, cânones por críticos” (KERMAN, 1983, p. 112).

Ocorre pensar essas colocações à luz da origem etimológica da palavra cânone conforme exposta por Tatarkiewicz: discorrendo sobre como a arte para os gregos antigos não era considerada como um ofício ligado à noção de fabricação ou criação, o autor nota que, nas artes visuais, o artista grego tinha sua liberdade circunscrita pelas proporções estabelecidas por Policleto (490-420 a.c.) para as figuras humanas. O nome atribuído por este a tais medidas foi cânone,<sup>34</sup> empregado com o sentido de “medida” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 280). Vemos dessa forma que um dos usos mais antigos de termo cânone estava ligado tanto à restrição de liberdade do artista quanto ao estabelecido de um conjunto de parâmetros que servia de medida para a confecção e a valoração de obras artísticas.

---

<sup>34</sup> Em grego *κανόν*, *kanón*, cujo significado primeiro é régua de medir, “de madeira”, como se lê no dicionário greco-francês de C. Alexandre (1850), e em sentido figurado “regra, modelo, princípio: tudo aquilo que possa servir de regra, de modelo, de medida”.

### III. Sobre o conceito de obra musical: uma leitura de Lydia Goehr

No principal trabalho que dedica ao conceito de obra musical — intitulado *The imaginary museum of musical works*<sup>35</sup> — Lydia Goehr dedica uma primeira parte a uma consideração sumária dos principais pontos de vista sobre a obra musical defendidos entre os filósofos analíticos, com o fito de questionar se, de fato, seria possível chegar a alguma conclusão válida sobre a natureza das obras musicais de uma perspectiva estritamente analítica. Partindo do estudo de quatro ou cinco posições mais ou menos bem delineadas (ver Quadro 2 abaixo), Goehr produz a seguinte síntese:

Em primeiro lugar, é possível dizer que a tradição analítica se preocupa em definir as obras em termos de universais — tipos (*types* ou *kinds*) — no que concerne ao seu modo de existência. Em segundo lugar, nota-se que um dos pontos mais acalorados neste debate é a definição das condições de identidade<sup>36</sup> e individuação das obras. A esse respeito, Goehr indaga: “seria realmente necessário

---

<sup>35</sup> Algumas palavras sobre esse título: Entre o século XVIII e o XIX, parte do processo de reconfiguração das Belas Artes envolveu a criação de locais especiais nas quais as produções dessas artes pudessem ser expostas. Lugares especiais porque, em consonância com a concepção de que a arte deveria ser considerada como coisa apartada da realidade mundana, cotidiana, ordinária, configuravam-se como lugares à parte, dignos de abrigar as mais altas produções artísticas do espírito humano. Esses locais, no que concerne às artes plásticas, são os museus. A música, nesse contexto, se vê face a um problema: como, na tentativa de se legitimar enquanto Bela Arte, poderia ela equiparar semelhante procedimento, se o fazer musical é efêmero por natureza, e, até então, voltado primariamente para um fazer performativo e não poético?

Um dos problemas, então, era encontrar uma *commodity* plástica ou equivalente, de existência permanente, tal qual pinturas e esculturas. Por conta desse imperativo é que se encontrou objeto comparável pelo qual a Música poderia colocar-se lado a lado com as já respeitadas Belas Artes. A este objeto se chamou “obra”, e, assim, “começou a se pensar a música como particionada em obras, cada qual incorporando e revelando o Infinito ou o Belo” (GOEHR, 1992, p. 174). Também por comparação com as outras artes, “passou-se a comercializar e, do ponto de vista estético, a valorizar e contemplar as obras musicais como criações permanentemente existentes de compositores/artistas” (GOEHR, 1992, p. 174).

O outro problema, contudo, persistia: a exposição de partituras num museu não poderia possivelmente ser considerada o mesmo que a exposição de pinturas ou esculturas. Pois a música é arte da concretude sonora exposta em seu devir temporal. Os compositores e teóricos, entre o século XVIII e o XIX, começaram então a pensar e discutir sobre a criação de uma instituição que mantivesse um corpo fixo de músicos e que, numa programação periódica, apresentasse ao público as mais altas realizações musicais da humanidade — trata-se, é claro, do surgimento das salas de concerto e das orquestras conforme as concebemos hoje. Assim, é pela conjunção dos fatores apresentados neste parágrafo e no anterior que a música cria para si o análogo do museu de artes visuais. Sobre o adjetivo “imaginário”, a autora escreve: “Meu uso [do termo] ‘imaginário’ indica [...] a condição [*status*] do ‘museu’ que incorpora os códigos normativos para a produção pós-1800 de obras musicais. Ele se refere ao fato de que as obras musicais são tais que sua existência é projetada com base nas atividades dos compositores, das partituras que escrevem, e da performances transitórias que daí resultam” (GOEHR, 1992, p. 174).

<sup>36</sup> “Algo tem a identidade que tem *se e somente se* satisfaz certas condições extensionais ou não-extensionais, ou ambas” (GOEHR, 1992, p. 34).

comprometer-se com *abstracta*<sup>37</sup> para falar de obras musicais?” (GOEHR, 1992, p. 19). Com efeito, esse argumento há de se desenvolver em direção ao final da primeira parte de sua tese, constituindo parte da defesa de uma abordagem histórica do conceito.

Em terceiro lugar, Goehr procura enumerar os pontos de debate “propriamente musicais” na tradição analítica, quais sejam: (1) o papel da criatividade e da atividade do compositor na determinação da natureza de uma obra; (2) o papel desempenhado pelas especificações instrumentais do compositor; (3) as relações de partituras e performances com a obra e entre si. Em face destas, a autora coloca que

Uma característica central do conceito de obra é imediatamente exposta. Uma obra não é, em geral, concebida como um grupo qualquer de sons, mas como uma estrutura complexa de sons relacionados de alguma forma importante com um compositor, uma partitura e uma dada classe de performances. *Entender a ideia de uma obra musical é entender todos esses elementos em suas interrelações* (GOEHR, 1992, p. 20, ênfase nossa).

Para Goehr, é importante que um relato ontológico de obras musicais seja capaz de, ao mesmo tempo, satisfazer interesses filosóficos e musicais, bem entendido, que se forneça um relato satisfatório de que tipo de existência tem uma obra que seja compatível com uma descrição de como o conceito de obra musical opera na prática musical de fato. É por pensar dessa forma que a autora questiona se, dentro dos paradigmas de uma filosofia analítica, seria mesmo possível produzir um relato satisfatório, isto é, que demonstre um equilíbrio entre teoria filosófica e prática musical.

---

Entenda-se por extensionalidade aquilo que nos permite julgar a igualdade de objetos a partir de suas propriedades externas. Por exemplo, sendo  $x=3$ , “some 5 a  $x$  e multiplique o resultado por 2” e “multiplique  $x$  por 2 e some 10 ao resultado” são duas proposições que resultam num mesmo valor (16), e, portanto, extensionalmente iguais, mas intensionalmente diferentes, pois possuem diferentes definições. Outro exemplo: imagine-se uma vila na qual a pessoa mais velha em dado momento se chama Drusilla, e ninguém mais na cidade responde por nome tal. Nesse momento preciso, “ser chamada Drusilla” e “ser a pessoa mais velha da cidade” são dois predicados intensionalmente distintos, mas extensionalmente iguais para a população da cidade.

Como se depreende do comentário aos exemplos *supra* fornecidos, por intensionalidade deve-se entender aquilo que nos permite julgar a igualdade de objetos a partir da igualdade de suas definições internas. Intensão é qualquer propriedade ou qualidade conotada por uma palavra, frase ou símbolo. Definições de palavras implicam, com frequência, uma intensão, por exemplo: as intensões da palavra planta incluem propriedades como “ser feito de celulose”, “vivo”, “organismo” *et cetera*.

Os conceitos têm uma compreensão e uma extensão. Compreensão é a coleção de intensões que estão implicadas na definição de um conceito. Extensão é o conjunto de objetos aos quais um conceito se aplica.

<sup>37</sup> Nominativo/acusativo plural neutro latino que refere a objetos abstratos, os quais não existem em nenhum momento ou lugar particulares.

Quadro 2: Formas de conceber e falar sobre obras musicais que aparecem com frequência em trabalhos cujo referencial advém da tradição da filosofia analítica

Perspectivas recorrentes sobre a ontologia das obras musicais na tradição da filosofia analítica	
<p><b>PLATONISMO</b></p> <p>(Em ambos os casos, obras são entidades <i>distintas</i>: não equivalem às partituras e performances delas)</p>	<p><b>VARIANTE “FORTE”</b>: obras independem de humanos e de seus particulares para existir</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• As obras existem por si sós, são sempiternas, são universais</li> <li>• Os compositores simplesmente as <i>descobrem</i> e determinam normas para sua correta realização</li> <li>• Obras não existem no espaço-tempo (não exibem propriedades espaço-temporais)</li> </ul> <hr/> <p><b>VARIANTE “MODIFICADA”</b>: Obras dependem do ser humano para passar à existência</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• As obras existem por si sós (para além da solfa e da performance)</li> <li>• Os compositores <i>criam</i> as obras, que são, portanto, determinadas no tempo e no espaço (exibem propriedades espaço-temporais, dependem das propriedades espaço-temporais de seus particulares, quais sejam, partituras e performances).</li> </ul>
<p><b>ARISTOTELISMO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obras são <i>essências</i>: Intrinsecamente contidas nos objetos que as incorporam (partituras, performances), e existentes por si só apenas secundariamente, como algo que pode ser identificado para além destes objetos.</li> <li>• Enquanto essências, são basicamente <i>estruturas sonoras</i> predefinidas que podem, portanto, ser <i>adequada ou inadequadamente realizadas</i></li> <li>• (Para Goehr, a obra continua a ser vista normativamente, como receita ou algoritmo)</li> </ul>
<p><b>NOMINALISMO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não há nenhuma forma de existência abstrata de obras</li> <li>• Falar sobre obras é falar <i>como se existissem obras</i>, quando na verdade só existem partituras e performances.</li> <li>• As obras não são nada mais que uma classe, um agrupamento de um conjunto de performances em uma única categoria.</li> <li>• As obras são portanto um tipo de item linguístico que funciona como forma conveniente de nomeação de uma classe de particulares, mais ou menos como um nome de família.</li> <li>• Há aqui um deslocamento: afastamo-nos de uma relação vertical entre uma obra, abstrata, e suas manifestações concretas, partituras e performances, e movemo-nos em direção a uma</li> </ul>

	<p>relação horizontal entre partituras e performances.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• É nesta perspectiva que se enquadram os teóricos filiados a C.S. Peirce que denominam as obras, ou o nome de uma obra, como <i>tipo</i> (<i>type</i>) que agrupa um conjunto de realizações concretas como <i>tokens</i> deste <i>tipo</i> (partituras e performances). O compositor, nesta perspectiva, ao compor uma obra, cria um <i>token</i> ao mesmo tempo em que cria a própria possibilidade de criar <i>tipos</i> deste <i>token</i>.</li> </ul>
<p><b>IDEALISMO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obras são <i>identificadas a ideias</i> formadas na mente dos compositores. Elas não são identificadas com <i>expressões objetificadas</i>, mas com <i>as ideias elas mesmas</i>.</li> <li>• A obra é uma coisa da imaginação, algo imaginário</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Goehr (1992).

Goehr nota que o esforço de definir o que é uma obra musical abriga em si um perigo em particular para aqueles que se propõem a distinguir elementos constitutivos e circunstanciais para dada obra. O perigo não residiria no que concerne à discussão sobre uma obra em particular, mas quando, a partir de uma discussão tal, procura-se produzir uma generalização da distinção entre propriedades constitutivas e contingentes de obras musicais em geral. Como coloca a autora, “produzir descrição de tal sorte é tomar por dado que só existe um tipo de linguagem musical na qual obras podem ser escritas” (GOEHR, 1992, p. 26). Vale lembrar, nesta revisão sobre a noção de obra musical, ainda que articule definições apresentadas por outros autores, o interesse não é produzir uma definição fechada sobre obras musicais, mas sim refletir sobre certas definições a fim de entender que formas de relação do intérprete com a obra podem ser aí entrevistas.

Ao comentar a ontologia musical de Jerrold Levinson, Goehr discorre sobre como o autor, para explicar de que forma as obras vêm a ser (pois da perspectiva de Levinson não são sempiternas) por meio da atividade criativa do compositor, recorre a uma forma do “argumento teleológico”, dizendo com efeito que o fato de considerarmos que o compositor cria algo *ex nihilo* confere à sua figura uma conotação valorativa particular, qual seja, a de um *verdadeiro* criador (GOEHR, 1992, p. 46). Aqui, evidentemente, podemos lembrar de Tatarkiewicz e da noção, progressivamente importada do divino para o artístico, de criação a partir do nada.

Poderíamos, a partir dessa colocação, propor que a reconfiguração das relações entre compositor e intérprete passa por reconhecer que o compositor não cria “a partir do nada”, mas articula modelos e fórmulas segundo determinadas convenções poéticas e estilísticas, isto é, trabalha sobre um certo legado deixado pela tradição e, por meio da recombinação de elementos, produz, fabrica a obra, e não a cria *ex nihilo*. Isto também faz com que o foco do trabalho do intérprete vá além da obra ela mesma, colocando para ele uma tarefa em comum com o compositor, que é a de bem conhecer o tesouro de realizações da cultura a partir do qual se produzem obras musicais.

Perseguindo esta ideia um pouco mais, notemos que oajuizamento de uma obra quanto à sua originalidade é feito em decorrência de sua situação histórica, em relação com as obras que a precederam e as que lhe são coetâneas. Para além do mero juízo sobre a originalidade das obras, critério talvez questionável no que concerne à sua fruição individual, Goehr (1992, p. 47), em seus comentários, faz-nos atentar para o valor da tradição no que concerne a uma fruição plena das obras, quando diz que “a ideia de uma tradição viva é crucial para nossa compreensão, experiência e avaliação de obras musicais”, quanto mais na apreciação de suas propriedades não-demonstradas (*non-exhibited*), isto é, aquelas que são relacionais,<sup>38</sup> como “ser impressionista” ou “ter influência de Gershwin”. Como estas propriedades participam tanto quanto aquelas demonstradas (*exhibited*) — capturadas pela partitura, independentes de um contexto — na determinação do caráter estético de uma obra, temos aqui um caso privilegiado para a defesa da tese de que a obra não se encerra na partitura, não está contida nela, mas a extrapola. Arrisco avançar ainda que isto é verdadeiro tanto para crítico e ouvinte quanto para o intérprete, visto que este último, ao dar-se conta destas propriedades não-demonstradas (*non-exhibited*) recorre a formas de tocar ligadas a tais relações e completa — ou “vivifica”, para dizer com um Segovia — o disposto na partitura.

Sem querermos nos aprofundar na crítica que a autora faz das diferentes teorias analíticas sobre a ontologia das obras, passaremos a alguns de seus comentários sobre a gênese histórica do conceito.

Em seu artigo *Being true to the work*, Goehr apresenta um conceito de obra em conexão com uma apresentação da posição do alemão E. T. A. Hoffman (1776-1822), segundo o qual a

---

<sup>38</sup> Entenda-se, que são exibidas em função de um contexto.

preocupação primordial das atividades musicais deveria ser a obra. Para este, como nos conta a autora, o universo de fazeres musicais deveria preocupar-se exclusivamente com “as obras musicais ‘em si’”, posição dezenovista ou romântica<sup>39</sup> que, conceitualmente, tem como correlato a noção de *Werktreue*, de fidelidade para com obra.

Considerando que, *grosso modo*, a concepção de Hanslick ainda corresponde à percepção contemporânea, Goehr fornece as seguintes definições:

*Uma obra musical é tida como expressão única e objetificada de um compositor,<sup>40</sup> um artefato público e permanentemente existente feito de elementos musicais [...]. Uma obra é fixa, no mínimo, no que diz respeito às propriedades indicadas na partitura e pode ser repetida em performances. Performances em si são eventos sonoros transitórios cuja intenção é apresentar uma obra em concordância tão próxima quanto possível com as especificações notacionais (GOEHR, 1989, p. 55, ênfases minhas, indicando *definienda*).*

Ouve-se com frequência a consideração de que a noção de obra preexistia ao marco sugerido pela autora, a saber, o final do século XVIII.<sup>41</sup> Quanto a isso, Goehr nota que, precisamente, o que ocorreu neste marco temporal não foi o surgimento do conceito,<sup>42</sup> mas sim o surgimento de uma situação específica na qual ele passa a desempenhar uma função reguladora no meio da música clássica. Em suas palavras, “dadas certas mudanças no século XVIII tardio, pessoas que pensavam,

<sup>39</sup> No seu estado mais acabado, as noções de obra musical e música séria em sua interrelação são, para Goehr (1992, p. 121), baseadas em teorias idealistas, formalistas e românticas da arte, produzidas no final do século dezoito. A tese de Goehr sobre a emergência do conceito de obra com função reguladora é, assim, uma tese sobre sua emergência *dentro do romantismo*, considerando-se, por conveniência, as três vertentes teóricas acima mencionadas como componentes de uma teoria romântica da arte.

<sup>40</sup> O romantismo transforma a relação entre os artistas e suas obras. Se antes estas tinham que ver com a relação externa entre a obra e a coisa representada, agora tratavam de uma relação interna de *expressão*, ou mesmo de *auto-expressão* ou *expressão-de-si (self-expression)*, ligando a obra de arte à sua fonte, isto é, ao seu criador (GOEHR, 1992, p. 162).

Isso, contudo, levanta um paradoxo: afinal de contas, não deveria a obra aparecer como independente e natural, que, autônoma, tinha significado em si e não em relação ao seu criador? Cria-se assim uma tensão entre visões expressivas e intencionalistas de arte de um lado e visões formalistas e organicistas de outro.

Embora os primeiros românticos tenham resolvido essa tensão postulando um estatuto divino para o artista, que lhe fazia expressar em suas obras ideias universais que, portanto, não pertenciam a ninguém — conservando assim ao mesmo tempo a distinção e a síntese entre criador e obra —, os teóricos tardios, sempre segundo Goehr, mostraram-se relutantes em assumir essa posição.

<sup>41</sup> Como argumenta a autora, encontrar uma data apenas aproximada para o momento em que um conceito passa a surtir efeito regulador é satisfatório, porque, assim como as mudanças nas práticas, a consolidação da função reguladora de um conceito não tem nenhum começo ou fim bem definido (GOEHR, 1992, p. 110).

<sup>42</sup> Ver, por exemplo, Lütteken (2015), que discorre sobre a noção de obra no contexto da música europeia do século XV. O leitor pode ainda, caso queira ater-se com mais vagar a essa questão, passar aos comentários da própria Goehr (1992, p. 115 e ss.) a respeito do argumento de que o conceito de obra musical já estaria em uso antes do século XVIII.

falavam sobre ou produziam música passaram pela primeira vez a ser capazes de compreender e tratar a atividade de produzir música como uma atividade que envolvia primariamente a composição e a performance de obras” (GOEHR, 1992, p. 113).

A transição entre o meio musical sem o conceito de obra enquanto conceito regulador e o meio musical regulado pelo conceito de obra não aconteceu de forma súbita, mas se deu ao longo de vários anos, desde final do século XVIII, estendendo-se século XIX adentro. Essa transição, como escreve Goehr (1992, p. 206), se insere num contexto em que a música estava deixando de ser vista como um meio e passando a ser vista como um fim. Enquanto a música antes era pensada como uma espécie de linguagem que se “falava”, onde não tinham muita importância noções como propriedade ou unicidade da produção, ela agora passava a ser pensada como um trabalhar o material musical de forma a produzir coisas completas e bem distintas, originais, pessoais e determinadas, isto é, obras musicais.

A cristalização do conceito de obra é resultado da confluência de quatro forças, quais sejam:

(1) A articulação dos conceitos de Belas Artes<sup>43</sup> e da obra de arte autônoma entre o meio e o final do século XVIII e a subsequente inclusão da música sob tais conceitos; (2) a emancipação do som musical da poesia e da palavra religiosa, e a subsequente ascensão da música absoluta ou puramente instrumental; (3) a específica e altamente complexa interrelação entre os pensamentos Iluminista, Romântico e Idealista, especialmente na teoria estética Alemã e Francesa; e (4) a emergência de um novo tipo de mercado para as obras musicais (GOEHR, 1989, p. 55).

<sup>43</sup> Como comenta a professora francesa de filosofia Carole Talon-Hugon em sua *Histoire philosophique des arts: L'Antiquité Grecque* (2014a), a palavra latina *Ars* e o correlato helênico τέχνη, *téchnē* não se referiam exatamente ao que entendemos como arte no senso comum hodierno, nem sequer implicavam uma relação exclusiva ou prioritária com a ideia de beleza. Os termos das civilizações antigas tinham, com o perdão do jargão filosófico, uma extensão e uma compreensão diferentes.

O que, com efeito, podemos apreender do fragmento de um aforismo do médico grego Hipócrates (460-370 a.C): ὁ βίος βραχύς, ἢ δὲ τέχνη μακρή, amplamente conhecido na tradução latina *Ars longa, vita brevis*. Hipócrates referia-se à enormidade da tarefa de preparação para o ofício médico em comparação ao pouco tempo disponível para sua efetivação. Vemos então um uso da noção de arte para referir-se a um saber fazer que não consideraríamos artístico segundo nossas concepções modernas, mas que evidencia o significado para os antigos de arte enquanto um saber-fazer, um conjunto de conhecimentos práticos com o fito de produzir determinados efeitos. Evidentemente, na extensão do conceito segundo tal compreensão encontram-se a escultura, a música, a pintura, enfim, ofícios que, de nosso ponto de vista moderno, compreendemos como “propriamente artísticos”, mas incluem-se ainda outros como o do padeiro, do pescador, do médico etc. George Sand, em seu romance de 1848 intitulado *La petite Fadette*, põe na boca de um camponês do interior da França o termo artista ainda em sua compressão antiga, pois este se refere às pessoas que vão à escola de medicina veterinária como *artistes*, artistas (SAND, 2021, p. 250).

Como explica Talon-Hugon, a designação do termo arte a um conjunto restrito de fazeres (bem que com o passar dos séculos o rol das belas artes tenha se expandido) — arquitetura, escultura, pintura, poesia, música — deve-se à introdução,

As mudanças que ocorreram no final do século XVIII engendraram uma nova visão da arte musical, mais próxima do conceito de belas artes e da obra de arte autônoma. Nestas condições, voltada então para a produção de obras duradouras, é que a música passou a ser pensada predominantemente em termos de obras musicais, bem como distanciada de “considerações extramusicais”. A autora coloca ainda que, com esta virada conceitual, termos preexistentes no léxico musical foram reconceituados à luz de sua relação com o emergente conceito de obra; evidentemente está implicada aí a performance musical. Oposições foram definidas ou redefinidas nesta nova situação, dentre as quais aquelas entre música composta e música tocada, e entre o compositor e o performer (GOEHR, 1989, p. 56). Com efeito, se nos demoramos sobre a distinção que Goehr faz da relação entre prática musical e obras antes e depois do final do século XVIII, entrevemos uma imagem da performance e do performer que nos parece um tanto estranha — considere-se, por exemplo, a noção de as obras não necessariamente serem tocadas sem interrupção:

Certamente antes de 1800 músicos operavam com conceitos de óperas, cantatas [...]. Mas nenhum destes era compreendido em relação à ideia de que havia um compositor produzindo partituras completas e originais que refletiam e preservavam as propriedades tonais, rítmicas e tímbricas de sua composição. Nem tais conceitos dependiam da sobrevivência de uma composição para além da performance, ou de sua repetição, *ou de sua performance sem interrupções*, ou de sua apresentação enquanto um produto completo e unificado, ou de ser considerada significativa por si mesma (GOEHR, 1989, p. 56, ênfase nossa)

Debrucemo-nos agora sobre algumas formulações a respeito de como entender a natureza do conceito de obra (GOEHR, 1992, p. 89 e ss.). Apresentá-las-ei em pequenas seções, em geral de forma

---

por volta do século XVIII, da noção de Belas Artes, que por sua vez definia aquelas disciplinas contidas em sua extensão como artes da beleza, que visavam acima de tudo o Belo. Seria desta designação moderna que depreenderíamos, em parte, o sentido com o qual empregamos corriqueiramente o termo arte. Com efeito, trata-se de uma categorização que tem como pressuposto uma ruptura com um ideal de fundo retórico, segundo o qual as artes entretinham relação com os campos da moral e da ciência: conforme a formulação de Cícero (*De oratore*, livro 2, XXIX), a retórica deveria *conciliare, docere, concitare*, isto é, atrair, ensinar e excitar. Como mostra Talon-Hugon, essa ruptura começa a surgir no século XVII, tendo como um de seus símbolos a querela dos Antigos e dos Modernos, que teria como corolário a separação entre as artes e as ciências: “Dois séculos mais cedo, Piero della Francesca afirmava que as ciências e as artes eram uma mesma coisa; Leonardo da Vinci, que a pintura e as ciências eram irmãs; agora, a ciência se preocupa com a verdade, enquanto a arte se preocupa com a beleza. [...] essa nova divisão tem um papel decisivo na constituição, no século XVIII, da ideia moderna de belas-artes” (TALON-HUGON, 2015, p. 36). Vê-se, portanto, que ainda que possamos falar anacronicamente da arte dos antigos no sentido moderno do termo, a extensão das noções de *Ars* e *τέχνη* ultrapassava em larga medida uma designação tal, e ademais não pressupunha uma relação obrigatória entre as diferentes “artes” e o belo. Compreende-se destarte como o surgimento da noção de Belas Artes provoca uma transformação no entendimento do que estaria implicado no fazer artístico.

resumida, sem que com isso haja prejuízo da clareza, entremeando a eles algumas reflexões voltadas para o nosso objeto:

O CONCEITO DE OBRA É UM CONCEITO *ABERTO* COM USOS *ORIGINAIS* E *DERIVATIVOS* — Conceitos abertos têm sido definidos como conceitos não correspondentes a essências fixas ou estáticas, que não aceitam definições “absolutamente precisas” como as tradicionalmente oferecidas em termos de condições necessárias e suficientes. Além disso, eles são intensionalmente incompletos ou “essencialmente contestáveis” — visto que não se pode prever o surgimento de condições que nos levariam a modificar sua definição.

Como lemos em um seu artigo mais curto (GOEHR, 1989, *passim*), o conceito de obra é por vezes usado em contextos derivativos como uma espécie de juízo de valor ou tentativa de agregar valor a determinado objeto musical, uso este que traz consigo também termos cuja significação é transformada a partir da cristalização de uma noção “forte” de obra musical: “Pense no poderoso efeito que tanto a distinção entre música civilizada e incivilizada (primitiva, popular) quanto aquele entre artista e artesão têm surtido na concepção de um músico sobre sua respectiva prática” (GOEHR, 1989, p. 59).

A partir de uma distinção entre, por um lado, o uso de um conceito no contexto em que surgiu, em relação a objetos deste mesmo contexto — seus congêneres, por assim dizer — o dito uso *paradigmático*, e, por outro lado, o uso do mesmo conceito em um contexto que inicialmente lhe é estranho, configurando o que a autora denomina como uso *derivativo* ou *derivado*,<sup>44</sup> Goehr apresenta um explicação para a natureza aberta do conceito de obra: é precisamente por conta do efeito que usos derivativos podem surtir sobre o próprio conceito, e *a fortiori* sobre os usos deste em contextos paradigmáticos, é dizer, é porque fica sujeito a essas “migrações”, que ele é um conceito perpetuamente aberto a transformações. Nas palavras da autora,

---

<sup>44</sup> Um caso que poderia ser pensado como uso derivativo do conceito de obra (GOEHR, 1989, p. 60–62) é o surgimento da peça *Walk Dance*, do sérvio Miroslav Tadic (nascido em 1959), que originalmente se tratava de improvisações sobre uma melodia tradicional, ou seja, uma “não-obra”, mas que a pedido de um violonista de concerto próximo a Tadic, foi fixada em determinada forma na partitura, e agora é executada enquanto obra por músicos que são violonistas de concerto, isto é, intérpretes musicais.

Um conceito que é tratado como um conceito aberto pode sofrer expansão e modificação em seu significado quando o seu entendimento associado é afetado por influências estranhas a si [*extraneous influences*]. Isso é uma consequência inevitável da migração conceitual e do intercâmbio cultural [...]. Tratar um conceito como aberto deixa aberta a possibilidade de mudança. A mudança não tem necessariamente de acontecer (GOEHR, 1989, p. 62).

Caberia notar a reapresentação dessa noção da autora por John Butt, que remete a noção de conceito aberto a Ludwig Wittgenstein (1889-1951): nas palavras de Butt (2015, p. 3), a natureza de um conceito aberto “permite a subtração ou adição de características definidoras desde que a continuidade [do conceito] seja preservada e que ele seja consistentemente reconhecível ao longo de seu período de operação”.

Para estender um pouco mais essa questão, faço a seguir um breve comentário sobre o diálogo *Music as play*, do filósofo alemão Andreas Dorschel. Neste diálogo fictício entre o filósofo Ludwig Wittgenstein e algumas interlocutoras musicistas,<sup>45</sup> apresenta-se o conceito de jogo como um caso para o estudo do que poderia ser um conceito cuja definição não fosse feita a partir de qualidades essenciais — com efeito, a postura da personagem Wittgenstein a respeito das noções de essência e de real é explicitada entre as primeiras falas:

ELIZABETH LUTYENS: O que é um “prelúdio”? É uma palavra. E o que é uma palavra? Ar. Ar, que melhor nos serve em um órgão tocando um prelúdio de Bach do que na boca de alguém a nos dizer o que a música realmente é — sua essência.

---

<sup>45</sup> Apresento sucintamente as personagens envolvidos no diálogo:

ELIZABETH LUTYENS — Agnes Elisabeth Lutyens (1906-1983), inglesa e compositora. Estudou na École Normale de Paris e no Royal College of Music (Londres). No verbete do Grove Music Online, atribui-se a ela uma escrita serial de caráter particular, influenciada pela independência de partes nas fantasias para instrumentos de corda de Henry Purcell. Ainda segundo o verbete, teria tido relações difíceis com compositores ingleses coetâneos, sendo sua música melhor aceita somente depois de 1950.

MYRA HESS — Julia Myra Hess (1890-1965), pianista e organizadora de concertos inglesa. Estudou na Guildhall School of Music e na Royal Academy of Music sob ensino de Tobias Augustus Matthay (1858-1945), o qual publicou um tratado sobre interpretação musical em 1913 intitulado *Musical Interpretation: Its laws and principles, and their application in teaching and performing*.

RAE WOODLAND — Rae Woodland (1922 - 2013), soprano inglesa. Estudou com o barítono inglês Roy Henderson (1899-2000) e foi professora em Londres, na Royal Academy of Music, bem como na escola Britten-Pearce.

LUDWIG WITTGENSTEIN — Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (1889-1951), filósofo austríaco naturalizado britânico. Trabalhou em torno da lógica e da filosofia da linguagem, entre outros temas. Foi professor do primário em áreas rurais na Áustria e jardineiro em um monastério nas imediações de Viena por um período entre a publicação de seu *Tractatus Logico-philosophicus* e a retomada de sua pesquisa filosófica.

LUDWIG WITTGENSTEIN: Meu coração despenca quando ouço as palavras “real” ou “essência”; despenca duplamente quando ambas surgem numa mesma frase (DORSCHER, 2018, p. 116).

Ao invés de procurar definir jogo a partir de qualidades essenciais, a personagem Wittgenstein sugere concebê-lo como “uma complicada rede de similaridades que se sobrepõem e entrecruzam: por vezes similaridades gerais, por vezes similaridades nos detalhes” (DORSCHER, 2018, p. 117). Para a personagem, não se trata de um conceito do qual se ignoram os limites, mas de um conceito no qual os limites não foram traçados, sem que essa ausência se configure, necessariamente, como uma deficiência: “Podemos traçar limites [*boundaries*], mas para um propósito especial. Isto é necessário para que o conceito seja utilizável? De maneira alguma!” (DORSCHER, 2018, p. 117).

A personagem Elizabeth Lutyens não se mostra convencida. Um problema, para ela, persiste: “Como pode a palavra ‘jogo’ executar sua função, se o ‘jogo’ que jogamos não é regulado [*is unregulated*]?” (DORSCHER, 2018, p. 118). A solução da personagem filósofa é a de que, mesmo em um jogo onde as regras são claras, nem tudo é governado por regras; o jogo de tênis tem regras claras, mas não há regras a respeito da velocidade ou altura de lançamento de bola, por exemplo. Propõe-se que entendamos o conceito de jogo como um conceito cujas extremidades são difusas. Indaga-se, a este respeito: “Uma fotografia indistinta não pode também ser a fotografia de alguém? Seria mesmo sempre vantajoso substituir uma fotografia indistinta por uma bem definida? Não é a indistinta, muitas vezes, exatamente aquela da qual precisamos?” (DORSCHER, 2018, p. 118).

A discussão em torno do conceito de jogo revela seu propósito temático com mais clareza na língua original do diálogo, o inglês, pois nesta língua se diz que “*we play music*”, isto é, “jogamos música”. De forma que é preciso ter em mente que, conforme o debate progride, o verbo jogar, em inglês, *play*, refere-se, por vezes, polissemicamente ao ato de jogar e ao ato de tocar. É com essa chave de tradução que se deve entender, por exemplo, a seguinte passagem:

RAE WOODLAND: Por vezes dizemos que as pessoas “jogam-tocam” [*play*] porque tomamos sua performance como divertida [*entertaining*] ou a julgamos estruturada em direção a um ganhar e perder, ou baseada na competição, ou exigindo habilidade, ou oriunda da sorte.

L. WITTGENSTEIN: [...] Mas não pense que a lista está completa. Nenhuma das características que você lembrou estarão presentes em todos os jogos, e elas estarão presentes em um número de coisas que não são jogos (DORSCHER, 2018, p. 120).

Finalmente, apontemos que contestar um conceito aberto através da reconsideração de sua compreensão ou da expansão de sua extensão *não implica dizer* que a sua explicação original estava incorreta ou era falsa. Trata-se ao invés disso, como mostrou Goehr (1992, p. 259) de propor uma expansão ou reconfiguração dos limites da concepção prévia do conceito, seja porque os fundamentos estéticos daquela compreensão parecem agora infundados ou insatisfatórios, seja porque se considere que ela está baseada em conceitos datados ou assaz estreitamente concebidos.

Suficiente sobre essas duas questões, a de que o conceito de obra é um conceito aberto, cujos usos diferem entre usos paradigmáticos (pertencentes ao contexto em que o contexto se originou) e derivativos (uso em contextos alheios ao originário). Passemos à próxima consideração:

O CONCEITO DE OBRA TEM CORRELAÇÃO COM OS *IDEAIS* DA PRÁTICA, bem entendido, “aquilo em direção ao que nos esforçamos em nossas práticas. [...] estes ideais não podem nem ser explicados independentemente da prática relevante nem ser articulados em termos de regras fixas” (GOEHR, 1992, p. 98). Próxima questão, de importância máxima para a boa compreensão da argumentação de Goehr:

O CONCEITO DE OBRA É UM CONCEITO *REGULADOR* — Conceitos reguladores são pensados em relação com a noção de conceitos constitutivos. Estes últimos constituem os fundamentos de uma prática, dando ao jogo as regras pelas quais ele deverá funcionar. Conceitos reguladores, por sua vez, “guiam a prática externamente ao indicar a razão para seguir as regras constitutivas”, produzindo com isso uma determinação, estabilização e ordenação da estrutura das práticas (GOEHR, 1992, p. 102). Seu funcionamento não visa substituir, mas, com efeito, *pressupõe* que os participantes das práticas pertinentes detenham conhecimento prático prévio.

Ainda que um certo conceito regulador possa assumir força reguladora central, ele resta sempre em relação dialética com conceitos subsidiários e ideais associados a ele, é dizer, esses elementos se determinam mutuamente, sofrendo transformações em seu conteúdo normativo, sem que haja prioridade temporal ou lógica nessas determinações mútuas (GOEHR, 1992, p. 103).

- Alguns conceitos subsidiários ao conceito de obra musical: *partitura, compositor, intérprete* (este último, adição nossa);
- Conceitos opostos: *improvisação, transcrição*;
- Ideais associados: *notação precisa, concordância perfeita com a partitura*;

Quando agimos em concordância com um conceito regulador, agimos não deliberadamente em consideração para com este, mas sim em relação a nossas crenças e valores sobre a natureza dos objetos e atividades de uma prática. Isso quer dizer que nem sempre temos uma visão global dos efeitos de um conceito regulador em nossas práticas, mas, como com frequência entendemos implicitamente a relação entre regras, crenças e ideais da prática, sabemos como nos comportar, por assim dizer, de acordo com as regras do jogo (GOEHR, 1992, p. 104).

O conceito regulador é delimitador, é dizer, sugere indiretamente aos participantes de uma prática quais são as crenças, valores e ações que são válidos. “Nesse sentido, conceitos reguladores são mecanismos estruturantes que sancionam certos pensamentos, ações e regras como apropriados” (GOEHR, 1992, p. 104). A demonstração do conhecimento de tais conceitos, dessa forma, é perfeita quando se adere àquilo que é tido como apropriado. No caso da performance musical, isso ocorre, por exemplo, quando se toca a obra conforme notada pelo compositor, demonstrando-se ademais consciência e respeito pela história e particularidades estilísticas de cada gênero.

O funcionamento de conceitos reguladores numa prática adquire estabilidade em conformidade com seu grau de entrenchamento naquela prática. Em outras palavras, eles ganham força na medida em que são tratados como dados, naturalizados, deixando de ser reconhecidos como artificiais. Passa-se a crer que os conceitos reguladores têm uma permanência inerente, o que lhes confere estatuto de fundamento derradeiro da prática. A estabilidade das práticas, por sua vez, tem a ver com a segurança com a qual seus conceitos centrais retêm sua força reguladora, sendo, portanto, atingida mediante a “suspensão da crença de que os conceitos emergem artificialmente, que sua identidade e estabilidade depende das demandas e fundamentos teóricos das práticas.

Importa ainda notar que conceitos reguladores não estão inextricavelmente ligados a um dado conjunto de crenças ou valores; é possível relacionar-se com um dado conceito regulador de diferentes maneiras conforme as práticas se transformam. Para o propósito desta tese, é capital a consideração de que “agir em concordância com um conceito [regulador] nunca requer, apesar de que isso possa de forma contingente vir a ser o caso, que nós esposemos aquelas crenças e valores originalmente associados a ele” (GOEHR, 1992, p. 106). O que permite asseverar a relação com o mesmo conceito é uma continuidade de função. Suficiente sobre o conceito de obra enquanto conceito regulador.

O CONCEITO DE OBRA É *PROJETIVO*, é dizer, faz com que falemos de cada obra musical *como se* (e tudo repousa nessa cláusula condicional) a obra musical individual fosse um objeto existente para além de suas performances e partitura. O conceito regulador de obra musical — o qual, numa visão projetiva, é o que de fato existe — faz com que *projetermos* sobre as obras musicais uma existência de objeto, conferindo-lhes uma existência ficcional, isto é, uma existência asseverada pela gramática, mas não constatada na realidade. Passemos agora a uma última categorização:

O CONCEITO DE OBRA É UM CONCEITO *EMERGENTE*:

A emergência depende do desenvolvimento e cristalização de diversos momentos: desde a introdução de teorias mais ou menos específicas que fundam novas crenças, valores, conceitos e distinções, até novas regras, leis e princípios normativos, assim como novas ferramentas e edifícios institucionais, e novas atividades e modos de comportamento (GOEHR, 1992, p. 107).

A emergência não é um processo predeterminado que teria como característica uma inevitabilidade ou previsibilidade. Trata-se do surgimento de um conceito de forma contingente, surgimento cujas condições se descobrem *a posteriori*, pelo estabelecimento de uma rede de interconexões. “A ideia é ver a emergência como parte da história da prática ela mesma” (GOEHR, 1992, p. 108).

A emergência permite explicar por que percebemos tanto continuidades quanto descontinuidades entre os movimentos que se transformam uns nos outros, visto que os elementos que posteriormente fariam emergir um conceito com função reguladora podem já ter estado presentes numa prática previamente, mas sem dispor da configuração particular pela qual o conceito viria a adquirir tal função:

Assim, havia antes de 1800 conceitos operantes [*functioning*] de composição, performance e notação na prática musical, assim como existiram depois disso. Esta é a continuidade. A descontinuidade reside no fato de que sua significância, e as relações conceituais pelas quais esses conceitos se situavam uns em relação aos outros, diferiu através dos dois períodos (GOEHR, 1992, p. 108).

Recapitemos, em conclusão, algumas noções até então consideradas: **uma obra**, segundo a emergência, digamos assim, romântica do conceito de obra musical, é uma expressão única e objetificada do compositor, tornada pública e de existência permanente, constituída por elementos musicais, e fixa em parte de seus aspectos conforme indicados pelo compositor por meio da notação. **O conceito de obra** é um conceito aberto com empregos paradigmáticos (isto é, pertinentes ao seu

contexto de surgimento) e derivativos (uso do conceito em contextos alheios àquele no qual originou-se). Isso faz com que se estabeleça em torno do conceito uma dinâmica que oportuniza sua transformação, ainda que nenhuma transformação esteja por isso posta como necessária. O conceito, bem como valores, comportamentos e prescrições a ele associadas, passaram a exercer **função reguladora** na música clássica, *grosso modo*, a partir do final do século XVIII. A **crystalização do conceito** de obra resulta da confluência de forças diversas: a relação entre as noções de Belas Artes e de obras autônomas; a valorização da música instrumental;<sup>46</sup> desenvolvimentos na teoria estética<sup>47</sup> oriundos da interação entre o pensamento iluminista, romântico e idealista; a emergência de um novo mercado para as obras musicais.

Passemos enfim a um comentário do inglês John Butt sobre o contexto no qual se inserem as colocações de Goehr, disposto em alguns poucos parágrafos que encerram esta seção ao mesmo tempo em que preparam a passagem para a seção seguinte, na qual acompanharemos o autor em um mapeamento do contexto no qual o conceito de obra pôde vir a ser. Mas não adiantemos as coisas, e atenhamo-nos, portanto, à contextualização proposta pelo autor para o surgimento das postulações de Lydia Goehr. Butt nota que, com as transformações da musicologia que ocorreram ao longo da segunda metade do século XX envolvendo um questionamento do cânone e do viés positivista na musicologia, houve uma cisão entre aqueles que queriam defender o cânone dentro de uma nova

---

<sup>46</sup> Ver, especificamente, Goehr (1992, p. 141–2).

<sup>47</sup> Vale notar que o termo estética, significando ciência da consciência do sensível, ciência da sensibilidade, foi introduzido no século XVIII pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). O termo deriva do grego *αἰσθησις*, *aisthēsis*, “faculdade de perceber os sentidos, sensação”. Como coloca Carvalho (2010, p. 76), o objeto de estética é a arte da percepção. Mas o termo também veio a significar, ao fio do tempo, “filosofia da arte”. É nesse último sentido que ele é aqui empregado, embora, para dizer mais precisamente, desenvolvimentos na filosofia da arte mantêm relação com a estética enquanto ciência do sensível. Basta pensar que aquilo que Carole Talon-Hugon (2015, p. 45–62) aponta como subjetivização do belo, bem entendido, movimento pelo qual se viria a concluir que o belo não existe em si, mas como uma sensação produzida no sujeito que contempla um objeto que possui uma certa organização, tem íntima relação com o desenvolvimento das Belas Artes e com a postulação da busca pela beleza — e não mais da moral e da verdade — como fim último e exclusivo da beleza.

Segundo Carvalho (2010, p. 72) “Baumgarten apresentou sua obra como um tentativa de organizar um saber antigo. Ele buscava unificar, em uma ciência sistemática, as regras esparsas da beleza. A novidade da estética, portanto, não estava em seu conteúdo propriamente, mas, sim, na forma científica de sua exposição”. A estética estaria para a poética, *grosso modo*, como uma teoria está para uma técnica; em outras palavras, enquanto a poética preocupar-se-ia em ensinar a produzir o belo como efeito, a estética teria como objeto o estudo do valor e da natureza deste efeito, em direção à proposição de uma teoria da significação da beleza. Para a estética, o sensível não seria uma forma incompleta de saber que careceria de complementação por outras faculdades mentais, mas seria em si mesmo um saber completo, um modo de conhecimento dos objetos sensíveis; o belo, seguindo esta definição, apresentar-se-ia como uma das formas da verdade, “modo mais marcante do conhecimento sensível” (CARVALHO, 2010, p. 74).

chave epistemológica — mais aberta, para dizer com Hanslick, ao “extramusical” — e aqueles que já não viam sentido em conceder à música clássica um lugar privilegiado. Nas palavras do autor,

Acadêmicos se dividiram *grosso modo* entre aqueles que queriam salvar o cânone clássico de si mesmo (e de seus devotos) encarando de frente questões culturais, políticas e de gênero, e outros que queriam ver essa música destronada e — na melhor das hipóteses — como apenas uma música entre muitas dentre as tradições populares e globais (BUTT, 2015, p. 3).

É nesse contexto que surge a obra de Lydia Goehr *The imaginary museum of musical works*; num campo que, para ater-se à metáfora do autor, estava muito bem lavrado para o plantio. Contudo, vale notar a ressalva que Butt produz a respeito dos interlocutores a quem Goehr se dirige, a saber, autores do campo da filosofia, e ao fato de que, no campo de musicologia, a tese avançada por Goehr não apresentou, como coloca o autor, nada de radical em comparação com o que ali já se discutia, sendo mais provocativa nessa seara a asserção da filósofa de que o conceito de obra somente se cristalizou por volta de 1800.<sup>48</sup> Butt resume este aspecto da posição da filósofa escrevendo o seguinte: “no sentido mais estrito, somente ‘peças musicais’ [*pieces of music*] existem antes de 1800, não ‘obras musicais’” (BUTT, 2015, p. 4).

Note-se, para o interesse dessa distinção entre o conceito de obra e noções similares embora não equivalentes, o comentário que Butt faz a partir do musicólogo alemão Reinhard Strohm, a saber, o de que seria “falso sugerir que a tendência ocidental de abstrair a arte de seu contexto e função, tratando-a como se fosse um mundo em si mesma, é apenas uma invenção do século XIX” (BUTT, 2015, p. 5). Ainda assim, Butt argumenta que, face às similaridades que podemos encontrar entre eventos ou noções anteriores a determinada coisa, e coisa ela mesma, devemos evitar subestimar as diferenças que poderiam haver entre estes correlatos, tanto quanto devemos evitar “fazer vista grossa” para outros elementos do passado que se distanciem significativamente de um evento ou objeto ao

---

<sup>48</sup> A tradução *ipsis litteris* de Butt é: “mais provocativa era sua visão de que o conceito de obra não se desenvolveu até algo em torno de 1800” (BUTT, 2015, p. 3). Contudo, me parece mais em conformidade com o vocabulário de Goehr e com sua hipótese utilizar o verbo cristalizar. Veja, por exemplo, Goehr (1989, p. 55, parágrafo 4). Que não fique, contudo, subentendido aqui que ao autor escapa tal sutileza, visto que, como se pode atestar na seguinte passagem, este não é o caso: “De acordo com Goehr, o que torna esta última concepção [o conceito de obra “propriamente dito”] singular são as práticas sociais, estéticas e analíticas específicas ligadas à música, as quais ressoam com “conceitos de obra” anteriores que, por sua vez, todavia não necessariamente constituem uma versão mais refinada e aperfeiçoada de um conceito consistente” (BUTT, 2015, p. 5).

qual se procura vincular este passado; em outras palavras, não devemos fazer pouco caso das diferenças em prol das similaridades.<sup>49</sup>

#### IV. O conceito de obra em contexto: uma leitura de John Butt

[...] *And new philosophy calls all in doubt,  
The element of fire is quite put out,  
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit  
Can well direct him where to look for it.  
And freely men confess that this world's spent,  
When in the planets and the firmament  
They seek so many new; they see that this  
Is crumbled out again to his atomies.  
'Tis all in pieces, all coherence gone,  
All just supply, and all relation;  
Prince, subject, father, son, are things forgot,  
For every man alone thinks he hath got  
To be a phoenix, and that then can be  
None of that kind, of which he is, but he. [...]*

John Donne (1572-1631), *Anatomy of the world*, 1611 (trecho)

Em seu artigo *What is a musical work? Reflections on the origins of the “work concept” in western art music*, John Butt procura entender como o conceito de obra conforme definido por Lydia Goehr se relaciona com formas precedentes de conceber e construir peças musicais, a fim de precisar algumas precondições para o surgimento do primeiro. Para o autor, a obra musical em suas acepções mais reificadas tem relação com a condição moderna.

Uma das maneiras de pensar a questão é acompanhar o desenrolar histórico não apenas da noção de obra, mas também daquilo que poder-se-ia considerar um corolário desta: o pensamento composicional. Como já notado, elementos que delineiam a presença de noções de obra estão presentes no discurso sobre música desde muito antes do século XIX;<sup>50</sup> chama-se atenção inicialmente para transformações em curso no século XVI:

<sup>49</sup> A título de contraste, vale notar que, em um momento prévio do texto, o autor designa uma escola de pensadores, dentre os quais Carl Dahlhaus, na qual tende-se a presumir que “em qualquer período [da história da música] há uma entidade fenomenológica que pode ser definida como ‘obra’ desde que nosso domínio da linguagem e nossa intuição da dinâmica [*dynamics*] da história da música estejam a par de tarefa” (BUTT, 2015, p. 2).

<sup>50</sup> Butt cita passagens do flamengo Johannes Tinctoris (1435-1511) e do alemão Nikolaus Listenius (ca. 1510).

A ideia de uma obra musical gozando de uma trajetória pública e trazendo fama a um compositor ausente se expandiu muito durante o século XVI. Historiadores também observam um senso crescente de formação do cânone e a predominância de coleções de um único autor (BUTT, 2015, p. 9).

Nota-se também uma transformação na educação neste período, com relativo afrouxamento na veneração dos modelos do passado e um deslocamento “em direção à noção de que criadores podiam ser originais e de fato se afastarem do passado” (BUTT, 2015, p. 9). Pode-se ver nesta mudança eco das postulações de Descartes, em especial a recusa dos argumentos de autoridade e a submissão das ideias ao escrutínio da razão.<sup>51</sup> Como nota o autor (e, como vimos, mais extensivamente o coloca Tatarkiewicz), na visão pré-moderna o verbo criar era prerrogativa divina, e seu uso para descrever ação humana só poderia ser considerado como herético; portanto, “um aspecto importante do desenvolvimento de conceitos de obra mais fortes em todas as artes deve ter residido no fato de que a originalidade humana efetivamente se tornou uma possibilidade” (BUTT, 2015, p. 10).

Outra questão ligada ao surgimento de conceitos de obra mais “fortes” é o desencantamento do mundo. Como escreve Butt a respeito do termo cunhado pelo alemão Max Weber (1864-1920),

[...] o desencantamento evidencia o distanciamento gradual de uma significação mágica do mundo e de práticas humanas — [significação esta] plenamente viva na Idade Média — bem como da veneração de ancestrais e autoridades do passado, e da dependência em crenças sobre uma ordem macrocômica mais ampla (BUTT, 2015, p. 11).

Ao lado do desencantamento, escreve Butt, há um movimento em direção ao materialismo e a um desejo de controle da natureza pela via da mestría<sup>52</sup> e do conhecimento, movimento que o autor liga à revolução científica,<sup>53</sup> e que se pode referir ademais à reflexão em torno das grandes catástrofes

---

<sup>51</sup> Luc Ferry, ao discorrer resumidamente sobre o “eu sou, eu existo” de Descartes na introdução de seu livro sobre a história da filosofia, termina assim seu comentário: “O que está em jogo aqui é a rejeição dos argumentos de autoridade pelo livre exercício do espírito crítico, ou seja, a recusa de se submeter sem exame às ‘ideias preconcebidas’ do exterior, e isso em nome de uma exigência fundamental: pensar por si mesmo” (FERRY; CAPELIER, 2018, p. 43).

<sup>52</sup> Veja a nota 58 mais à frente.

<sup>53</sup> O termo revolução científica, cunhado pelo francês Alexandre Koyré (1892-1964), alude ao período (*grosso modo*) entre os séculos XVI e XVIII no que diz respeito a desenvolvimentos filosóficos e científicos que transformam profundamente a relação do homem com o mundo e com o conhecimento. Um dos eventos emblemáticos deste marco é o julgamento de Galileu Galilei (1564-1642), que durou de 1610, data de publicação de seu tratado de astronomia *Sidereus nuncius*, a 1633, um ano após a publicação do *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, obra por conta da qual, devido ao fato de nela sugerir o sistema heliocêntrico como alternativa superior ao geocentrismo do grego Cláudio Ptolomeu (90-168),

naturais e ao problema do mal.<sup>54</sup> Nesse contexto de ruptura com a cosmologia grega, com a própria ideia de ordem universal (*κόσμος*, *cosmos*) conforme concebiam os antigos, visto que o universo agora era tido como infinito e desordenado;<sup>55</sup> contexto também de tensão frente ao teológico e aos argumentos de autoridade, visto que o humano deveria valer-se do pensamento crítico em todos os domínios do conhecimento e passaria eventualmente a ser o referencial moral e teórico, lugar até então ocupado pelo divino; contexto ainda no qual se estabelecia um horizonte de dominação da natureza segundo o qual esta era percebida como hostil e alheia ao homem, Butt sugere que a obra de arte pode ter vindo a adquirir uma função de permitir o reencontro com aquilo que perdíamos em relação ao mundo: a concepção de um mundo fechado, finito, ordenado (é dizer, no qual cada qual e cada coisa têm seu lugar), estável, equilibrado, bem-definido, no qual certas coisas foram pré-definidas pela ordem divina, no qual o mundo externo, o corpo e a natureza têm relação mais ou menos harmoniosa com o mundo interno, a mente e o humano. Nas palavras do autor,

[...] tornamo-nos alienados dos objetos desencantados, justamente quando estes se tornavam mais familiares e compreensíveis dentro de um sistema taxonômico racionalizado. “Obras” no sentido mais forte poderiam então servir para represar ou conter [*shore up*] essa perda ao prover mundos alternativos aos quais a integridade ainda pertence — parte do que pode às vezes ser referido como um processo de reencantamento (BUTT, 2015, p. 11).

Proposição sinérgica com aquela de que, por volta de 1800, “atividades culturais assumiram a função transcendental que uma prática religiosa em declínio não podia mais fornecer” (BUTT, 2015, p. 12). O autor faz menção ao músico e historiador William Erauw e a seus comentários sobre

---

Galilei é condenado a não mais abordar o assunto, a se exilar em Florença e Siena, e a se retratar por meio de uma abjuração do referido diálogo.

<sup>54</sup> Ocorre pensar no terremoto de Lisboa de 1755 e na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, de Denis Diderot (1713 – 1784). Veja nesta última, em particular, o discurso proferido pelo inglês Nicholas Saunderson (1682 – 1739) em seu leito de morte. Com efeito, parágrafos adiante, o próprio Butt expõe a questão da relação com a natureza nas seguintes linhas: “Com o desencantamento veio a perspectiva de que o cosmos não era necessariamente construído inteiramente para benefício da humanidade, de modo que uma nova forma de iniciativa humana era necessária para tornar o mundo natural mais aquiescente [*amenable*] aos propósitos humanos. [...] este desenvolvimento tende a criar distância [*drive a wedge*] entre o mundo natural e a civilização humana, tende a sugerir que a humanidade é progressivamente alienada do lugar harmonioso e seguro na ordem natural que nossas memórias parecem sempre evocar” (BUTT, 2015, p. 12).

<sup>55</sup> Para uma melhor discussão a respeito do desmoronamento do cosmológico, ver Akoun (2002). Será oportuno, contudo, notar que há, atualmente, quem considere que a passagem do cosmos ao universo foi uma espécie de ilusão, ou, senão isso, ao menos um momento contingente da história do pensamento, ao que se teria seguido a percepção de que o pertencimento a um cosmos não era coisa do passado, ainda que agora se deva falar do pertencimento a um dentre muitos cosmos (LATOUR, 2016, p. 112 et passim).

a tese de Goehr no tocante às obras musicais; segundo o historiador, esta transferência de funções transcendentais da religião para a arte<sup>56</sup> pode ser entrevista em práticas de recepção tais quais o código de conduta de um público de concerto — manter-se em silêncio e mexer-se o mínimo possível<sup>57</sup> — e a relação de reverência com a partitura.

Esse ponto de vista, para Butt, lança ainda outra luz sobre o argumento contra a concepção de composições de períodos anteriores como “obras” no sentido dezenovista do termo, já que, se a atribuição de um caráter transcendente é traço característico deste último, faria pouco sentido empregá-lo no discurso sobre composições de períodos nos quais “era impossível questionar as verdades de religião” (BUTT, 2015, p. 12), é dizer, nos quais esta ainda era capaz de sustentar um sentido transcendental.

Vale notar, contudo, mesmo se admitirmos que peças musicais de períodos anteriores podem ter desempenhado funções transcendentais, que é preciso traçar uma distinção entre o transcendental ligado a um encantamento do mundo e aquele ligado a um reencantamento, posterior à revolução científica, à ruptura com a cosmologia grega e com a teologia cristã:

É imperativo fazer uma distinção entre o “encantamento” em seu sentido mais antigo (pré-moderno) e “reencantamentos” de variada sorte, já que estes são sempre erigidos sobre os escombros daquele, e contra o pano de fundo de uma modernidade desencantada (BUTT, 2015, p. 12–13).

---

<sup>56</sup> Ver Goehr (1992, p. 157–8).

<sup>57</sup> Goehr designa como um dos comportamentos ditados pelas convenções ligadas ao salão de concerto — e por conseguinte, ligadas ao universo de discurso no qual o conceito de obra tem proeminência — a escuta com respeito desinteressado à obra musical cuja performance está em curso. “O público”, diz Goehr (1989, p. 59), “não pode sequer bater nenhum de seus muitos pés”.

Esta mesma característica faz a autora indagar, no contexto das possíveis implicações do conceito de obra quando empregado de forma derivativa, se não estaríamos perdendo algo quando assistimos a um violonista flamenco ou a um guitarrista de blues “como se fosse música de concerto”, ou quando ouvimos música (originalmente) camerística em grandes salões sinfônicos.

Seria ainda interessante, à luz desta última colocação, pensar o violão e suas limitações acústicas em relação à missão Segoviana de levá-lo aos grandes salões de concerto; não seria uma “violência” ou “desserviço” procurar apresentar o violão (e as obras para ou interpretadas ao violão) em grandes salas de concerto ou até mesmo em formações que, por contraste, o situassem como um instrumento “demasiadamente silencioso”, “tímido”, tal como é o caso dos tão prestigiados concertos para violão e orquestra, que forçam o violão ou a parecer “tímido” por contraste ou a recorrer a alguma sorte de amplificação, o que o torna sujeito a condições acústicas que não lhe são naturais (por mais purista que esta última colocação possa parecer)?

Ainda em torno da temática do desencantamento, o autor sugere que as forças que confluíram no surgimento dezenovista de um conceito de obra podem ser subsumidas ao movimento mais amplo na cultura europeia dos séculos XVI e XVII em direção a uma valorização da subjetividade e da individualidade, movimento este que, precisamente, pode ser visto como “uma compensação pela crescente incerteza da ordem natural” (BUTT, 2015, p. 13), e que tem como um de seus representantes mais célebres o pensador francês René Descartes (1596-1650) e suas postulações sobre a certeza da existência da mente. Sob o primado destas, “a totalidade da natureza é substituída pela inabalável atualidade da existência de si mesmo. A razão, não mais em unidade com a natureza que a circunda, torna-se uma ferramenta para dissecação do mundo” (BUTT, 2015, p. 13).<sup>58</sup> A empreitada da razão afasta-se então da tarefa de *encontrar* uma ordem externa, preexistente, e volta-se ao invés para a tarefa de *construir* uma ordem sob o critério de nossas próprias mentes.

Também Attali comenta as transformações sofridas pela música nesta mudança de visões de mundo. Diz o autor sobre o que chama teorização moderna das condições da harmonia (lembrando que a harmonia em música foi tradicionalmente pensada como metáfora para a harmonia cósmica):

Já não se trata de continuar pensando a música como um conjunto ordenado naturalmente, mas sim de impor a ela o reino da razão e da representação científica do mundo: a ordem harmônica não é garantida naturalmente pela existência de Deus; deve ser construída pela ciência, quista pelos homens. A teorização se converte então na base da produção. A introdução da notação medida, do baixo contínuo, do acorde temperado, faz da música uma representação de uma ordem construída, nacional, a um só tempo esperança de racionalidade natural (1995, p. 93).

Pouco adiante, comenta ainda que “no século XVIII a razão substitui assim a ordem natural e se apropria de harmonia como instrumento de poder (ATTALI, 1995, p. 94).

De outro lado, ou melhor, participando desta transformação por outro viés, estaria Thomas Hobbes (1588-1679) e a valorização do artificial, da ordem humana, do contrato social, preferível à *bellum omnium contra omnes*<sup>59</sup> que o pensador inglês imaginou ser a condição natural da raça humana. Contudo, segundo Butt,

---

<sup>58</sup> Donde a asserção de Descartes de que, por meio dos conhecimentos científicos (da física e da medicina em particular), a humanidade poderia tornar-se como que mestre e possuidora da natureza em benefício próprio. Ver o *Discours de la méthode*, sexta seção, segundo parágrafo.

<sup>59</sup> Guerra de todos contra todos.

Não se trata tanto de haver uma natureza embrutecida de um lado e a civilização humana de outro, mas sim de que os humanos precisam construir ordem partindo das várias ordens naturais conflitantes à disposição (as quais, se irrestritas, representam a condição de “mera natureza” na qual todos perseguiriam inconsequentemente a liberdade absoluta) (BUTT, 2015, p. 13).

A noção de que o ser humano deve desempenhar papel proeminente na ordenação do mundo, da natureza, equipara em necessidade o natural e o artificial, apresentando ainda este último como “parte de um aspecto mais refinado da natureza” (BUTT, 2015, p. 14). Chama a atenção, neste enquadramento, a crescente importância dos instrumentos musicais no século XVII; o autor sugere que a extensa descrição e catalogação destes em tal período “poderia muito bem ser parte da visão mais ampla sobre o uso do artifício para melhorar a natureza e estender as capacidades humanas”.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Podemos pensar por um instante sobre esta hipótese em justaposição a algumas colocações de Freud em *O mal estar na cultura*. De partida, tomemos a seguinte: “Há muito tempo atrás, ele [o humano] havia formado para si uma representação ideal de onipotência e de onisciência que ele encarnou em seus deuses [...] podemos dizer que esses deuses eram ideais culturais” (FREUD, 2020c, p. 339). À luz desta colocação, pensemos em algumas figuras da antiguidade clássica a respeito das quais contamos histórias envolvendo a música. Elegerei umas poucas, mas bem conhecidas: Apolo, Orfeu, Pan e Marsias. Para uma consideração mais pausada sobre as figuras musicais na mitologia, ver Ortega (2004).

Como representante excelso do cosmos em música, há Apolo, mestre da lira, supremo e incontestável, harmonioso, ordenado. Ao perseguir Dafne, ele exclama: “por mim se harmoniza o poema com o som da lira” [*per me concordant carmina nervis*, poder-se-ia traduzir alternativamente como “por mim harmonizam poemas por meio das cordas (da lira)"] (OVÍDIO, 2017, I: 518); quando confronta o deus Pã, Apolo, ao sustentar a lira e o plectro, é descrito por Ovídio como tendo “pose de artista”, “hábil polegar” (OVÍDIO, 2017, XI: 169-170), e sua música fascina o juiz da competição por sua suavidade, enquanto o “rude canto” (*barbaricoque [...] carmine*) de Pã é produzido a partir de sua “rude flauta” (*calamis agrestibus*) (OVÍDIO, 2017, XI: 161-163). É curioso notar no relato de Ovídio que, embora Apolo tenha sido julgado vencedor, e este, por sua vez, tenha punido Midas com orelhas de burro por não concordar com o veredicto, de todos os presentes, o único humano, este que viria a ganhar orelhas de burro, encantou-se não pela música cósmica e ordenada do filho de Leto, mas sim pela música “agreste e barbárica”, talvez até mesmo sensual, do deus silvestre.

Como representante humano, porém lendário — de um tempo em que os homens eram feitos de outra fibra, enfim, na qualidade de um humano sobre-humano —, está Orfeu, *vate apolíneo* (OVÍDIO, 2017, XI: 8), que no livro X de Ovídio é capaz até mesmo de fazer as árvores caminharem ao seu encontro por meio de sua música: “Depois de o poeta nascido dos deuses aí se haver sentado e de haver feito vibrar as sonoras cordas, chegou a sombra a esse lugar [a sombra chegou com as árvores]” (OVÍDIO, 2017, X: 88-89). Como se não bastasse, mais à frente, no livro XI, atrai rochas com sua música, mas também impede que uma pedra o atinja por meio desta, retendo-a em pleno voo quando atirada por bacantes enfurecidas. Vale notar, a pedra é retida “pela *harmonia [concentu]* da voz e da lira” (OVÍDIO, 2017, XI: 11, ênfase nossa). Lemos nas linhas de Ovídio outros comentários que ressaltam o caráter harmonioso de sua música: “Depois de experimentar as cordas, que fez vibrar com o polegar, e de se certificar que os vários sons *se harmonizavam, ainda que soando distintos [...]*” (OVÍDIO, 2017, X: 145-147, ênfase nossa). Versos à frente, o poeta lendário submete sua música ao regente cósmico: “Musa, minha mãe, inspira o meu canto, que parte de Júpiter [Zeus] (pois às leis de Júpiter tudo está sujeito)” (OVÍDIO, 2017, X: 158-159). Posteriormente, é ninguém menos que Apolo que busca garantir ao seu cadáver (isto é, à parte dele que foi transportada para longe da cena de sua morte, qual seja, sua cabeça) alguma dignidade, ao impedir que lhe morda a face uma serpente, petrificando-a (OVÍDIO, 2017, XI: 59-60).

Curiosamente, segundo o poeta romano, também Diôniso chora a morte de Orfeu; pune ademais aquelas que o mataram, transformando-as em árvores, e sai com seu cortejo em memória do vate morto. Decerto isto reforça a noção de que

Poder-se-ia pensar, partindo desse contexto, sobre a figura do intérprete, ainda que talvez anacronicamente? É dizer, dado o enquadramento do artificial como melhoria do natural, seria possível conjecturar que o instrumentista, ao demonstrar por meio de seu domínio do instrumento uma forma de mestria do artificial, participa da produção de sentido a respeito da experiência humana

---

Dióniso simboliza a harmonização entre identidade e alteridade, entre caos e ordem; ao contrário de Apolo quando confronta Marsías e Pan, Dióniso não se regozija com a morte de Orfeu pelas bacantes — cuja descrição de Ovídio envolve inclusive o ressonar de instrumentos “dionisíacos” (SERIGNOLLI, 2017, p. 48–49) ao mesmo tempo em que se silencia a lira “apolínea” do vate trácio: “Os projéteis poderiam ser todos domados pelo canto [de Orfeu], mas a grande grita, a flauta berecintia com o corno grave, os timbales, o estrépito e os urros das bacantes abafaram o som da cítara” (OVÍDIO, 2017 XI: 15-18) — pelo contrário, lamenta profundamente e se enfurece com as perpetradoras, sentindo a morte de Orfeu como uma perda e não como uma vitória.

Nota-se como a questão da mestria instrumental parece estar sempre presente nestes episódios, seja de forma agonística ou não. Ademais, nota-se como, embora sejam as figuras “dionisíacas” ou ctonianas que vangloriam-se de seu bem-tocar — decerto não poderia ser de outra forma, visto que tratam-se de mitos sobre a desmesura (*ὑβρις*, *hýbris*) para com a ordem cósmica — são os representantes desta ordem que, não suportando ver posta em questão sua supremacia musical, procuram de imediato o conflito (e, como se conta em alguns relatos do embate entre Apolo e Marsías, recorrem a subterfúgios questionáveis de um ponto de vista moral para obter a vitória) e punem violentamente os derrotados; o sátiro Marsías chega a ter sua pele arrancada enquanto ainda vive (OVÍDIO, 2017, VI: 382-400). E pensar que, em aulas de performance musical, um dos bordões que se costuma dizer para tranquilizar alunos demasiadamente nervosos é: o que de pior poderia acontecer se você de fato errasse durante uma performance?

Um arremate: que não se pense que estes comentários correspondem de forma estrita à relação dos antigos com a música na condição de mortais, na vida cotidiana, entre músicos e cidadãos de carne e osso. Para uma investigação sobre essa temática, ver Cerqueira (2007).

Passemos ao restante do parágrafo de Freud: “Agora, [o humano] se aproximou bastante do alcance desse ideal, ele próprio quase se tornou um deus. É evidente que apenas da maneira como, de acordo com o julgamento humano geral, os ideais costumam ser alcançados. Não completamente em alguns aspectos, de forma alguma em outros, ou apenas em parte. O ser humano tornou-se uma espécie de deus-protético, por assim dizer, verdadeiramente grandioso, quando emprega todos os seus órgãos auxiliares, mas estes não cresceram com ele e, ocasionalmente, ainda lhe dão muito trabalho” (FREUD, 2020c, p. 339–340).

Cito esta parte restante do parágrafo para evidenciar o seguinte (além de usá-la para retomar o fio da meada): que, apesar de, com efeito, o humano ter estendido suas capacidades a ponto de alcançar aquilo que antes estava relegado aos deuses, e por conseguinte, ter se tornado, tal qual o coloca Freud, um deus protético, esta condição não lhe parece plenamente satisfatória, em parte porque suas próteses divinizantes lhe dão constante trabalho. Em música, poderíamos pensar em certa inquietude frente aos instrumentos; assim, os instrumentos de orquestra ao longo dos séculos XVII e XVIII são transformados de forma a aumentar sua projeção, possibilidades melódicas e tímbricas (CARSE, 2012), e desenvolvimentos ulteriores no século XIX vão na mesma direção; no século XX, contudo, procura-se, por parte da comunidade musical, resgatar instrumentos antigos, antigas próteses que levam a outras formas de proto-divindade. No caso do violão moderno, em comparação a seus antepassados, traça-se inicialmente um caminho similar em direção a maior projeção e potencialidades tímbricas (DUDEQUE, 1994), ao passo que hoje vê-se uma tensão entre instrumentos ultra-tecnológicos — tampos duplos com espumas espaciais entre camadas de abeto e cedro, *soundholes* (uma pequena abertura adicional, direcionada para o instrumentista), tarraxas com rolamento para uma *performance* (no sentido não musical do termo) sem precedentes — e instrumentos que são vistos como tradicionais, dentre os quais se inclui retrospectivamente violões ditos modernos (como Torres, Hauser etc.). Para uma discussão desta questão em relação à noção de autenticidade na interpretação, cf. Allix (2013), especialmente p. 183-185.

tanto quanto o compositor — este que, por sua vez, demonstra mestria do natural pelo artificial ao organizar não o corpo, mas os sons?<sup>61</sup>

Neste quadro complexo onde ganha espaço a subjetividade, a independência e o domínio do natural pelo artificial, e, por conseguinte, evidencia-se o potencial para a autonomia, surge “a noção de que composições musicais eram indivíduos, seguindo suas próprias implicações e potenciais, e, portanto, quase um só com as individualidades que as criaram (BUTT, 2015, p. 14).

Butt (2015, p. 14) diz ainda, sobre o senso de autoridade em Hobbes, que haveria um processo circular no qual “toda a autoridade, em si mesma, depende da vontade daqueles em posição aparentemente passiva”. Sugere, partindo desta noção, que a elevação do conceito de autoria individual dependeria, portanto, da vontade coletiva daqueles que recebem as obras.<sup>62</sup> Procurando pensar sobre a participação de algo similar à noção hobbesiana de autoridade na concepção de obra musical, o autor indica que tal coisa entrever-se-ia na crescente adoção de leis internas na composição de obras musicais, alijando “os ditames imediatos da natureza de modo a mediar entre formas concorrentes de poder e autoridade” (BUTT, 2015, p. 15). Dessa forma,

[...] um conceito mais forte de obra musical no século XVIII corresponde assim a uma mais forte — embora essencialmente artificial — concepção da subjetividade humana, a qual, por sua vez, coincide com a emergência do absolutismo (um desenvolvimento moderno apesar de sua direção política aparentemente retrógrada) (BUTT, 2015, p. 14).

Ao comentar a leitura que o húngaro György Lukács (1885-1971) faz do *Dom Quixote* de Cervantes (1547-1616), Butt nota que, nesta nova concepção de arte, que se apresenta como um reencantamento contra o pano de fundo de um mundo desencantado, hostil e desinteressante, a obra de arte toma para si a função transcendental precisamente por configurar-se como mundo autônomo plenamente reencantado, cuja expressão em termos materiais é epitomizada pela primazia da forma, voltando assim a obra para si mesma:

---

<sup>61</sup> Em que pese o caráter marcadamente historicamente determinado e estereotípico da noção de um compositor que “não organiza o corpo”.

<sup>62</sup> Me arrisco a fazer um comentário talvez inadequadamente prosaico: qual pianista ou violonista nunca padeceu de angústia quando, após interpretar com esmero uma obra de outrem para um amigo ou familiar, ouve como primeira reação algo nas seguintes linhas: “Uau! É uma composição tua?”. Ou ainda, quem nunca ouviu a expressão música autoral ser usada como juízo de valor positivo?

Por mais que esse novo tipo de arte lembre aspectos do mundo que a envolve, não há mais um processo de imitação direta, uma correspondência descomplicada entre o mundo que se pinta e o mundo a partir do qual se lê. Para Lukács, nossa consciência de desintegração e inadequação do mundo é pré-condição para a existência da alta cultura [*high art*] bem como para que esta se torne consciente e autônoma (BUTT, 2015, p. 15).

De tal forma que, como comenta o autor, não é só na relação entre produção e recepção que se poderia localizar indícios e confirmações de existência de uma noção de obra, mas também nos artefatos produzidos em si; nas peças musicais, textos etc. produzidos sob efeito da noção “forte” de obra ou no mesmo contexto que engendrou tal noção, poder-se-ia entrever “traços de conflito [*struggle*], ironia, distanciamento, desencantamento e reencantamento” (BUTT, 2015, p. 15).

Contudo, nesta seara de entrever forças que prenunciam o surgimento do conceito dezenovista de obra, Butt adverte contra a percepção de peças que exploram um aspecto particular da teoria composicional, como o cânone ou a fuga, enquanto obras no sentido “forte” do termo. Apesar de serem estimadas pela cultura dezenovista, peças musicais desta espécie compostas por Bach ou Palestrina talvez estejam mais distantes das obras instrumentais de Beethoven do que se poderia presumir num primeiro momento:

Poderiam realmente tais peças serem “obras” dado que presumem uma continuidade entre o tecido musical e a estrutura oculta do mundo? Com efeito, isto parece sugerir que elas refletem a sobrevivência de uma forma de pensamento musical que ainda está para ser desencantado [...]. Deveríamos ser muito cautelosos ao presumir que peças que abordam a autonomia musical (isto é, que não têm um texto ou uma função específica) eram autônomas no mesmo sentido que o eram obras mais tardias (BUTT, 2015, p. 16).

Isto não quer dizer que não se poderia pensar nessas obras “em termos de” obras, desde que se reconheça que, como colocaria Goehr (1989), fazemos com isso um uso *derivativo* do conceito.

Assim avança o autor a hipótese de que as forças que confluíram para a formação do conceito de obra em seu sentido “forte” subsomem-se ao processo mais amplo de surgimento e desenvolvimento da modernidade ou Idade Moderna:

O desenvolvimento da modernidade exhibe vários paralelos com o conceito mais forte de obra: a revolução científica e a noção de experimentação empírica; o desenvolvimento de um senso mais forte de subjetividade e individualidade; separação e especialização em diferentes esferas da empresa [*endeavour*] humana; razão instrumental; divisão do trabalho (BUTT, 2015, p. 17).

É em relação a estes termos, arrisco dizer, que se pode entender a cristalização da figura do intérprete de obras musicais<sup>63</sup> — que fique claro, não se trata da interpretação em si, mas desta enquanto função principal, única ou exclusiva de certa posição simbólica no universo musical, a qual compreende um horizonte de mestria técnica em torno de um único instrumento, é dizer, não se trata de ser um tocador de instrumentos no plural, mas sim de desbravar os limites do que pode compreender a ideia de ser um violonista, um pianista, um cantor *et cetera*.<sup>64</sup> Torna-se, inclusive, um traço de extraordinariedade a capacidade de tocar diferentes instrumentos, tanto em sentido positivo, denotando alguém musicalmente superior ao “mero pianista, mero violinista”, quanto, por outro lado, em relação a certa decepção de expectativas ligadas ao horizonte de mestria e o que este define retroativamente como “tocar um instrumento”.<sup>65</sup>

Com efeito, Butt situa, nesta série de transformações que configuram a modernidade e seus efeitos sobre a música, a sistematização pedagógica da transmissão do saber musical e o surgimento da instituição conservatorial:

Com a Fundação do Conservatório de Paris [1795] na esteira da Revolução Francesa [1789-1799], os músicos tornaram-se peritos em tarefas muito específicas que, conjuntamente, tinham lugar em um vasto sistema hierárquico de orquestras, solistas, regentes e, é claro, compositores (BUTT, 2015, p. 17).

Poder-se-ia dizer, contudo, que, precisamente por se configurar como um esforço autônomo de reencantamento, como a criação de mundos novos governados por processos internos a si mesmos, as obras musicais que surgem neste contexto delineiam um campo de possibilidades de subversão das ordens herdadas pelos artistas que as compõem. A premissa de que a obra deveria ser regida por uma ordem interna podia por vezes levar a um distanciamento ou oposição em relação à tradição, de forma que a previsibilidade no que diz respeito aos resultados do trabalho artístico ver-se-ia comprometida (BUTT, 2015, p. 18). O mesmo desejo por autonomia pode ser, por outro lado, situado na origem de

---

<sup>63</sup> Cf. Laboissière (2007, p. 107), que situa no século XIX uma separação mais concreta das funções de intérprete e compositor: “Antes de 1850, era praticamente impossível existir um pianista que não fosse também compositor”.

<sup>64</sup> Veja-se, a esse respeito, os comentários de Maud Pouradier (2007, p. 8–9) quanto à formação especializante no conservatório de Paris no início do século XIX. Com efeito, lê-se no regulamento de 1800 do conservatório que *era proibido matricular-se em dois cursos de instrumento*, ou em canto e instrumento ao mesmo tempo (PIERRE, 1900, p. 232).

<sup>65</sup> Cf. os comentários de Quantz (1697-1773) a respeito de sua formação musical conforme expostos em Attali (1995, p. 29–30).

um sentimento de superioridade que circunda o universo das obras musicais ditas autônomas. Tomados pela noção de que a verdade ficcional obtida nesta seara está entre as mais puras que a empresa humana poderia alcançar — precisamente porque distante do caos predicativo da realidade tal qual percebida após a revolução científica e outros desenvolvimentos do pensamento moderno —, somos levados a reconhecer como legítima, de fato e de direito, sua excepcionalidade dentre as artes.

Os estudos em performance, para o autor, podem ser vistos como desdobramento de um distanciamento de uma visão de mundo moderna conforme vimos a descrevendo — o campo subsome-se a um esforço de reapropriação do “museu de obras musicais”, isto é, a uma tentativa de, no contexto atual e sem prescindir das críticas dirigidas ao projeto moderno e à noção de obra musical no sentido “forte” do termo, resgatar, preservar e revitalizar o legado musical deste período. Dentro do campo de estudos em performance, o autor destaca a vertente que vem procurando “distanciar-se das obras enquanto fixas em suas partituras, voltando-se para as obras enquanto eventos em tempo real, nos quais o performer está plenamente implicado [*is fully complicit*]” (BUTT, 2015, p. 19). Chama ainda atenção para uma analogia apresentada por Goehr em prefácio à segunda edição de seu livro *The imaginary museum of musical works*, qual seja, a de que a performance estaria para a obra tal qual aquele que aplica a lei estaria para a lei em si, no tocante ao seguinte: “tal como as leis são interpretadas ou até mesmo ‘performadas’ em sua aplicação a casos específicos, assim as obras são performadas de forma tal que sem as performances a autoridade de obras não seria sequer do mínimo interesse” (GOEHR *apud* BUTT, 2015, p. 19).<sup>66</sup>

Duas outras considerações, comentadas de passagem: em primeiro lugar, a hipótese de que, com o desenvolvimento da notação musical, parte do esforço de aperfeiçoamento na escrita tenha

---

<sup>66</sup> Em parte como uma curiosidade, e em parte para sugerir que uma percepção favorável à performance musical enquanto constitutiva da obra musical precede o surgimento dos estudos em performance (o que em si não é de todo surpreendente ou extraordinário), vale notar o comentário de Otto Kinkeldey a respeito da relação entre a performance e a música escrita, produzido em um pequeno artigo no qual o autor procura demonstrar seu apoio à inclusão da música enquanto campo acadêmico do saber nas universidades americanas na primeira metade do século XX: “A obra de arte musical, em si e por si mesma, não tem uma existência objetiva tal qual a estátua, a pintura ou o desenho. A obra de arte tonal é evanescente. Ela requer uma série interminável de *re-criações*. Até a invenção do fonógrafo, a única característica de uma peça musical que podia ser preservada em forma material era uma série de símbolos sem vida — as notas escritas — mudas [*dumb*] e silenciosas até que o *músico recriador* os transformasse em beleza viva [*living beauty*]” (KINKELDEY, 1946, p. 12, ênfases minhas). Vale obter temperar que, como coloca Goehr (1992, p. 173–174), já entre os séculos XVIII e XIX o campo da música foi gradualmente, e por aproximação com as artes visuais, consolidando uma visão de obra musical que visava, precisamente, concebê-la como dotada de existência objetiva.

ocorrido “em prol de si mesma”, é dizer, parte do que estaria escrito teria levado em conta aspectos visuais da partitura, não sendo necessariamente descritivos, não refletindo obrigatoriamente a maneira com que se interpretava a obra ali representada: “o compositor pode muito bem ter pensado em uma ‘música de papel’ ideal e numa música sonora, ‘de performance’, como duas formas de música que se interseccionam sem ser serem coextensivas [*coterminous*]” (BUTT, 2015, p. 19). A hipótese é a de que poderia existir na escrita dois desejos distintos: um de fazer partitura para se ver, outro de anotar o que se queria fazer soar. Em segundo lugar, Butt procura chamar atenção para o status de estereótipo da concepção do compositor como aquele que está sempre situado anteriormente no processo composicional e notacional, sugerindo como exemplo certos solos de Monteverdi que “poderiam até mesmo ser registros daquilo que o cantor de fato [já] fazia” (BUTT, 2015, p. 20).

Em conclusão, o autor considera que o distanciamento pós-moderno de um comportamento reverencial perante as obras musicais tenha sido benéfico no sentido de abrir espaço para a consideração de outros aspectos musicais, especialmente a performance. No que concerne ao objetivo desta tese em seu sentido amplo, bem entendido, uma investigação propositiva a respeito da figura do intérprete musical, vale notar outra consideração final do autor, a de que a música clássica, tal qual outros desenvolvimentos modernos, não se preservará, defenderá nem transformará por si só, como se pertencesse a ou constituísse ordem natural; será preciso esforçarmo-nos para que isto aconteça.

Considerando a interpretação musical, no universo de discurso desta tese, como algo que se subsume à música clássica, talvez o mesmo possa ser dito daquela — enquanto disciplina, enquanto saber, enquanto atividade — tanto no tocante à preservação de seu potencial artístico quanto no resgate desse potencial (caso ele seja considerado perdido) e em sua transformação (caso ele seja considerado inadequado, insuficiente, insatisfatório, passível de melhora).

O que queremos dizer é isto: há na tradição interpretativa e performativa um saber e uma práxis<sup>67</sup> cuja abjuração implicaria perda cultural; trata-se, portanto, não de abandonar a interpretação por conta das relações de poder autoritárias que a constroem — ou dos modelos de formação que fazem com que a interpretação, enquanto caminho formativo herdado da tradição conservatorial,

---

<sup>67</sup> Ver Fink (1998, p. 175, 235).

produza por vezes um sentimento de não termos aprendido muito bem a linguagem<sup>68</sup> que nos propusemos a conhecer —, mas sim de transformá-la no que diz respeito a estas questões, sem para isso prescindir do saber interpretativo “propriamente dito”, da mestria do sensível na relação com o instrumento em performance,<sup>69</sup> nem da prática cultural de performance dos bens culturais musicais do passado.<sup>70</sup>

## V. A obra na prática: uma leitura de David Davies

Como vimos, Goehr recorre à prática artística em seus argumentos a respeito da natureza da obra musical, um procedimento ao qual Davies também subscreve sua ontologia musical.<sup>71</sup> Seu objetivo em *Locating the Performable Musical Work in Practice: A non-platonist interpretation of the “classical paradigm”* será examinar, hipoteticamente, uma situação na qual de fato o conceito de obra exercesse função reguladora, a fim de refletir sobre qual seria o melhor “relato ontológico” desta prática (DAVIES, 2018, p. 46).

Para empreender tal discussão, o autor toma como base não diretamente o conceito de obra de Goehr, mas sim uma postulação própria denominada “paradigma clássico”. Contudo, como coloca Davies, o conceito de obra poderia ser entendido como cerne do paradigma clássico.

---

<sup>68</sup> Ver Attali (1995, p. 41) e Costa (2004).

<sup>69</sup> Ver Almeida (2011, p. 71). Pressuponho aqui que a interpretação musical, por suas condições essenciais, põe especialmente em evidência o desenvolvimento da sensibilidade conforme definida pelo autor enquanto campo no qual o artista intérprete pode se expressar como sujeito na performance.

<sup>70</sup> Ver, nesse sentido, a introdução de *Counterpoint for guitar*, de Dusan Bogdanovic (1996).

<sup>71</sup> Veja, sobre este assunto em particular, Thomasson (2005). Segundo a filósofa, discussões sobre ontologia musical deveriam, em suma, partir do pressuposto de que, no caso dos objetos artísticos, em sua condição de artefatos, haveria uma superficialidade ontológica [*ontological shallowness*]. Tudo o que aqueles que utilizam os termos para se referir aos objetos em questão podem ter como certo, diz-nos a autora, é que, se de fato existe um tipo de objeto tal qual aquele a que tentam se referir (vale frisar outra vez, *coletivamente*) por meio dos termos (v.g. sonata, obra musical, sinfonia) “ele tem a posição ontológica que comumente (ainda que tacitamente) entendem que ele tenha e se comportam em relação a ele como se tivesse” (THOMASSON, 2005, p. 227), não havendo nada a respeito do objeto que possa ser descoberto à guisa de revelação, tal qual poder-se-ia dizer ser possível em se tratando de baleias ou cavalos, de um minério ou de determinado vegetal. E, o que talvez seja igualmente interessante: no tocante a questões que são deixadas em aberto pelo que se pode apreender das práticas coletivas e conceitos correlatos empregados pelas pessoas que corriqueiramente fundamentam [*ground*] os termos em discussão — como, por exemplo, a questão de quantas notas se pode errar antes que uma performance seja desconsiderada como instanciação de uma obra em particular — não há nada que possa ser descoberto para resolvê-las; ali “onde nossas práticas não determinam definitivamente uma resposta para a questão, nenhuma descoberta adicional de fatos, nenhuma investigação sobre a natureza do mundo poderia possivelmente aclarar estas questões” (THOMASSON, 2005, p. 228).

Voltemo-nos, portanto, por um instante, para o que o autor quer dizer com este termo, tomando como base um outro texto de sua autoria, o *Philosophy of the performing arts*: em uma definição do que seriam obras performáveis, Davies escreve que, ao contrário do que se poderia dizer da experiência de um amante de um determinado filme ao vê-lo repetidas vezes, a amante de uma obra musical *x* não procura apenas oportunidades para ouvi-la quando vai ao concerto, mas espera também que “cada performance revelará novas possibilidades da obra, e avalia uma performance com base nisso em relação a outras a que ela ou ele tem assistido” (DAVIES, 2011, p. 24). Ao ver uma nova performance de uma obra, diz o autor, o ouvinte espera aprofundar sua compreensão desta em função das vicissitudes da performance: “A performance de uma obra performável pede interpretação da parte dos performers, e um objetivo de interpretação é revelar novos valores artísticos em uma obra”. A esta concepção de performance artística, a saber, enquanto interpretação e apresentação de uma obra performável, Davies dá o nome de paradigma clássico.<sup>72</sup>

No artigo publicado no volume *Virtual Works, Actual Things*, texto que citei no início desta seção, o autor também apresenta uma definição do paradigma clássico:

O paradigma clássico é um modelo para pensar sobre as artes performativas, no qual estas são tomadas como domínio artístico em que a maior parte das práticas performativas envolve “obras de arte múltiplas” — obras de arte que admitem múltiplas instâncias. De acordo com o paradigma clássico, uma performance nas artes performativas é geralmente *de* uma outra coisa que podemos chamar uma obra performável — e desempenha um papel necessário na apreciação deste último. Obras performáveis prescrevem certas coisas aos performers, e são apreciadas pelas qualidades realizáveis nas performances que satisfazem tais prescrições. [...] Performers, de acordo com o paradigma clássico, são em certo sentido colaboradores com compositores, pois daqueles se espera o exercício de sua liberdade criativa na interpretação daquilo que é prescrito (DAVIES, 2018, p. 46, ênfase do autor).

É preciso ademais considerar o termo instância (*instance*) e a diferenciação que o autor faz entre dois usos deste na filosofia da arte. De um lado, temos as e-instâncias (e de epistêmicas), entidades que tornam manifestas ao receptor algumas ou todas as propriedades experienciáveis que afetam a apreciação de uma obra de arte; o papel experiencial assim atribuído a uma instância pode, por sua vez, ser desempenhado de maneira mais ou menos adequada, como na diferença entre um rolo de filme danificado e um em boas condições, uma escultura intacta e outra da qual restam apenas

---

<sup>72</sup> Ver ainda uma formulação análoga do que se espera de uma performance interpretativa em Allix (2013, p. 186).

fragmentos. Apoiando-se nesta diferença, sinalizada pela dicotomia qualificado – plenamente qualificado, Davies propõe chamar de e-instâncias estritas todas aquelas que, em um dado tempo  $t$ , se encaixem na última categoria, qual seja, a das instâncias plenamente qualificadas para desempenhar o papel experiencial em relação à obra que instanciam. Por plenamente qualificadas, o autor entende o seguinte:

Algo está plenamente qualificado para desempenhar o papel experiencial na apreciação de uma obra de arte  $x$  em um tempo  $t$  somente no caso de que, em  $t$ , ela possua todas as propriedades experienciáveis que são necessárias, *de acordo com as práticas da forma de arte em questão*, para desempenhar esse papel (DAVIES, 2018, p. 47, ênfase nossa).

De outro lado, temos as p-instâncias (p de proveniente [*provenial*]), termo pelo qual Davies se refere às entidades que travam “algum tipo de relação histórica direta com um ato de ‘iniciação’ da parte de um ou mais agentes” (DAVIES, 2018, p. 48). Como coloca o autor, uma p-instância de uma obra é considerada como plenamente qualificada para desempenhar o papel experiencial precisamente por causa desta relação direta. Segue-se a isso um exemplo: uma pintura original, *pintada pelo próprio pintor*, é uma p-instância *por conta dessa relação*, enquanto uma reprodução desta mesma pintura por outrem não o é precisamente por ter uma ligação indireta com a obra no que concerne à sua proveniência. Enumerando três maneiras reconhecidas de iniciação de obras de arte, Davies situa as obras da música de concerto “conforme sua concepção padrão” na terceira dessas maneiras, na qual

[...] um artista pode fornecer instruções que, se apropriadamente seguidas por aqueles *conscientes das convenções e práticas relevantes*, resultam em p-instâncias que são e-instâncias estritas da obra. Nestes casos, a concordância com as instruções demanda também interpretação performativa, e as instâncias resultantes da obra (estritas ou imperfeitas [*flawed*]) são performances desta (DAVIES, 2018, p. 48, ênfase nossa).

Que não se deixe passar despercebida a parte da citação que enfatizei: o que significa seguir apropriadamente as indicações na partitura tem que ver as convenções e práticas vigentes no meio em que se a lê. De qualquer forma, as consequências para o debate ontológico decorrentes desta distinção que são de interesse ao autor dizem respeito à possibilidade de haver múltiplas p-instâncias de uma obra, e não da possibilidade de haver múltiplas e-instâncias de um objeto. Em outras palavras, o que interessa a Davies não é a declaração “É possível que haja múltiplas instâncias de uma obra de arte que sejam plenamente qualificadas para desempenhar o papel experiencial,” mas sim a declaração “É possível que haja múltiplas instâncias de uma obra de arte que sejam plenamente qualificadas para

desempenhar o papel experiencial e tenham uma relação histórica direta com um ato de 'iniciação' da parte de um ou mais agentes”.

O problema suscitado pelo reconhecimento da existência de obras de arte p-múltiplas é denominado pelo autor como o problema da *repetibilidade* e pode ser expresso pelo seguinte questionamento: “que tipo de coisa deve uma obra de arte ser para que admita múltiplas p-instâncias?” (DAVIES, 2018, p. 48). *Grosso modo*, filósofos de tradição analítica<sup>73</sup> assumem que parte da resposta é que obras de arte múltiplas devem ser alguma forma de objeto abstrato; Davies faz notar, em relação a esta posição, a formulação de Richard Wollheim de tais obras como tipos (*types*), sendo suas instâncias *tokens* desses tipos, perspectiva segundo a qual o problema da repetibilidade é endereçado por meio de relação entre *types* e seus *tokens*.

Nesta posição, as questões ontológicas deixam de revolver em torno da natureza abstrata das obras, e passam a examinar os tipos de propriedades das obras que valem enquanto prescrições para a geração das instâncias. Em outras palavras, o que importa no estabelecimento das relações entre estas e aquelas? Apenas os elementos estruturais, ou também questões de timbre e instrumentação? Assim caminha o debate neste universo de discurso, ou ao menos é o que apresenta o autor como panorama esquemático deste, dividido em três posições no tocante à questão: sonicistas puros, sonicistas tímbricos e instrumentalistas. Respectivamente, essas posições podem ser entendidas segundo a seguinte ordem cumulativa de condições necessárias: (1) “Performações que respeitam as propriedades estruturais da obra”, (2) “Performações que respeitam as propriedades tímbricas da obra” e (3) “Performações que respeitam a escolha de instrumentos prescrita pela obra”.

---

<sup>73</sup> No verbete *Philosophy of Music* do *Grove Music Online*, lê-se: “O que é a filosofia analítica e o que é a filosofia continental? Desde a segunda metade do século XX, filósofos anglo-americanos têm se referido à filosofia praticada na Europa continental como ‘filosofia continental’, e denominaram a sua própria como ‘analítica’. A filosofia analítica pode ser caracterizada por ter ‘comprometimentos com a argumentação objetiva e clara e com uma orientação interpessoal e empiricamente orientada [...] [buscando tratar de] questões e problemas filosóficos específicos em uma maneira fragmentária ou cumulativa’. Enquanto a filosofia analítica é definida em termos de metodologia, parece que a filosofia continental é definida simplesmente como a filosofia praticada em certo lugar, a Europa continental. A categorização também sugere que a filosofia continental é metodologicamente homogênea; pelo contrário, a filosofia continental é uma tradição de movimentos disparatados [...]. Não obstante essa diversidade, existem tentativas de definir a filosofia continental, mas existem discordâncias significativas a respeito de como fazê-lo. Há dúvidas a respeito da possibilidade de uma definição tal — e até mesmo sobre se uma definição tal seria afinal desejável, dado que os movimentos da filosofia continental foram agrupados por filósofos analíticos” (ROHOLT, 2012).

Considerando a ontologia da arte como disciplina que deve tomar a prática artística como referência para suas formulações,<sup>74</sup> o autor apresenta a repetibilidade como condição necessária para a formulação de uma ontologia das obras musicais — no âmbito de música de concerto ocidental, no que dela se conforma ao paradigma clássico —, assim como para a discussão sobre o conceito de obra (*work-concept*). Com efeito, é tendo o exposto como premissa que o autor procura investigar o que pensar, ontologicamente falando, dos casos em que o conceito de obra de fato exerce função reguladora sobre as práticas musicais em curso.

Outra condição necessária para a qual o autor chama a atenção é aquela que denomina *variabilidade*. Importa em termos de variabilidade, para uma teoria ontológica de certas obras de arte múltiplas — dentre as quais as obras musicais —, “explicar a gama de variabilidade aceitável de propriedades artisticamente relevantes dentre as p-instâncias estritas de tais obras de arte múltiplas” (DAVIES, 2018, p. 50).

No que tange ao conjunto de obras musicais às quais o paradigma clássico se aplica, o problema apresentado por esta questão é o seguinte:

Parece que temos em nossa prática uma distinção talvez imprecisa entre performances e não-performances de uma obra musical, e entre performances corretas e incorretas, e, em práticas musicais passíveis de serem descritas em termos do paradigma clássico, *parecemos estar comprometidos com variações nas propriedades artisticamente relevantes tanto de performances quanto de performances corretas* (DAVIES, 2018, p. 50, ênfase nossa).

Note-se aqui que estamos então tratando de uma concepção de obra que comporta variabilidade naquilo mesmo que importa, nas *propriedades artisticamente relevantes*. Dar-se conta disso que vai se perfilando como uma obra não enrijecida, mesmo quando falamos de uma experiência plenamente qualificada de performance, é crucial: trata-se de conceber a obra e a relação do intérprete com ela, por definição, em sua essência, como algo que vai além do cumprimento adequado das instruções deixadas na partitura, que aceita mesmo, atente-se bem, variação em relação a essas instruções mesmas.

Interessa ao autor, feitas tais distinções preliminares, identificar, dentre os relatos a respeito do que são as obras musicais sobre as quais o conceito de obra tem força reguladora, quais relatos

---

<sup>74</sup> Já nos referimos a esta questão, mas o leitor pode tirar proveito da leitura do trabalho já anteriormente referido de Thomasson (2005).

acomodam satisfatoriamente os dois aspectos — a repetibilidade e a variabilidade — que o autor apresenta como inerentes à própria ideia de obra performável.

De partida, apresentam-se três respostas diferentes, identificando diferentes perspectivas sob cada uma delas, para a seguinte pergunta: “O que seria, em termos ontológicos, uma obra musical que se conforme ao paradigma clássico?”. Primeiramente, a obra musical pode ser concebida como algum tipo de entidade abstrata, externa às nossas práticas musicais, posto que orientando-a de maneiras específicas. Atribui-se esta concepção às diferentes acepções “platonistas” de obra musical. Como segunda possível resposta, está aquela que atribui ao “nominalismo” ou “materialismo” musical, a saber, a de que a obra musical existe em nossas práticas (vale dizer, não é um objeto abstrato externo à materialidade destas) e pode ser definida a partir das entidades e estados de coisas que participam em e são produzidos por tais práticas. Por fim, responde-se uma terceira vez à questão, à guisa dos ficcionistas: falar de obras musicais como se elas de fato existissem pode ser útil para descrever nossas práticas musicais, mas é preciso ter em conta que todas as declarações que de fato supõem a existência de obras musicais são, por definição, falsas; em outras palavras, seja ou não útil falar sobre obras musicais como se elas existissem, é preciso não se esquecer de que, de fato, não há coisa tal qual uma obra musical. Como adendo a esta última resposta, o autor menciona ainda a perspectiva eliminativista, segundo a qual a não existência das obras musicais é, sobretudo, razão pela qual não deveríamos falar delas como se existissem (DAVIES, 2018, p. 50–51). Passemos agora em revista segundo sua capacidade de acomodar a repetibilidade e a variabilidade.

Quanto à perspectiva platonista, Davies argumenta haver problemas para a acomodação da noção de variabilidade; se de fato há um objeto abstrato de existência autônoma, que espaço haveria para diferentes recriações sonoras do objeto, consideradas cada uma como p-instâncias estritas apesar de suas diferenças? Tudo indica que, dadas as condições ideais para sua realização, todas as performances consideradas como p-instâncias estritas de um ponto de vista “platonista” soariam exatamente iguais. Atente o leitor para a seguinte questão, crítica para o nosso interesse, colocada pelo autor em exame da perspectiva platonista e sonicista tímbrica de Julian Dodd conforme exposta em seu trabalho de 2007, *Works of music: An essay in ontology*: seria, afinal, possível derivar propriedades normativas para a execução de uma obra independentemente das maneiras pelas quais as

comunidades de recepção e performance historicamente relevantes de tal obra classificam e diferenciam p-instâncias estritas de p-instâncias imperfeitas/falhas [*flawed*]?

A partir desta indagação, Davies introduz um argumento que defende, precisamente, que o conteúdo de um conjunto de normas que poderiam nortear a classificação de performances de uma obra em p-instâncias estritas, falhas [*flawed*] ou não p-instâncias *deve partir das práticas daqueles que lançam mão de tal conjunto*. Apoiando-se em Robert Brandon para afirmar que “especificações estritas de regras operantes em uma prática nunca podem mais do que tornar *parcialmente* explícitas as normas que residem implicitamente naquela prática” (DAVIES, 2018, p. 51, ênfase nossa), o autor propõe que

[...] não é somente nas partituras ou em regras explícitas para seguir as partituras, mas também nas interações práticas entre compositores, performers e receptores de um contexto musical em particular que se encontram as normas que determinam a performance correta de uma obra musical. [...] É somente em referência à classe de p-instâncias estritas determinada por meio de tais interações que podemos dar conteúdo à ideia de um conjunto de características que são normativas dentro de obra, e assim explicar [*account for*] a gama de variabilidade em performances corretas de uma obra, da forma como o requer o paradigma clássico (DAVIES, 2018, p. 51–52, ênfase nossa).

Tomando o exposto na citação como premissa condicional, o autor prossegue; imagina um interlocutor platonista e sonicista tímbrico que lhe interpelaria dizendo que, mesmo assumindo hipótese tal, o que poderia vir a ser apreendido do estudo das performances consideradas p-instâncias estritas em determinado contexto de performance e recepção seria, precisamente, um conjunto de características tanto necessárias quanto suficiente, em conjunto com as prescrições dadas pelo compositor, para que uma performance seja considerada uma p-instância estrita. Pois este conjunto de características, diz o interlocutor imaginário, tomado de forma prescritiva, constitui a entidade que pode ser identificada com a obra de arte, que existe no plano das ideias, ainda que só possa ser identificada por referência às práticas de dada comunidade.

Ora, argumenta Davies em resposta, mas se obtemos este conjunto de características sônico-tímbricas apenas *a posteriori*, dele não pode se dizer nem (1) que foi criado pelo compositor — pois inclui, além das orientações deste (deixadas na partitura), aspectos identificados a partir de práticas de outros agentes — nem (2) que serve como guia para a prática dos performers já que é, tomo a liberdade de dizer, inferida a partir destas. Note que não se trata de pôr em questão a possibilidade de se chegar a um conjunto tal, mas sim de pôr em evidência os problemas em considerá-lo como

explicativo no que diz respeito à iniciação e à recepção de obras musicais, sobretudo quando a variabilidade é tomada como característica inerente à performance destas obras.

O que diz o autor, então, das outras perspectivas, quanto à sua capacidade de acomodar os princípios da repetibilidade e da variabilidade?

De partida, deve-se notar a eliminação de universais e objetos abstratos. Saímos do platonismo e supomos que, para um relato sobre a ontologia de práticas musicais em acordo com o paradigma clássico, só podemos recorrer a entidades concretas e particulares e a relações entre estas. Dito isso, é de se presumir que, dado o comprometimento com os princípios de repetibilidade e variabilidade, tanto perspectivas materialistas quanto eliminativistas implicam a inexistência de obras musicais da forma como presumimos sua existência em nossa prática musical cotidiana. A questão decorrente seria, portanto, saber se melhor seria identificar as obras musicais com objetos concretos, identificado sua existência na interrelação entre estes objetos — partituras, performances, críticas, pesquisas, gravações — ou se melhor seria negar a existência de obras musicais (DAVIES, 2018, p. 53).

“A questão que o nominalista<sup>75</sup> enfrenta”, escreve o autor,

frente à escolha entre materialismo e eliminativismo é se seria melhor desistir de toda e qualquer conversa sobre obras musicais ou transformá-las em conversas sobre, digamos, fusões de performances. E o fiel de balança aqui é a proximidade a, ou coerência com, práticas musicais existentes (DAVIES, 2018, p. 54).

Tomando colocações de Andrew Kania, o autor apresenta da seguinte forma o argumento ficcionalista: embora as obras musicais não existam, em nossas práticas musicais lançamos mão de maneiras comuns de representação destes objetos “inexistentes”, e estas representações têm um papel importante em tais práticas. Não está claro se, afinal, é possível que existam objetos que satisfaçam as propriedades que assumimos que as obras musicais detêm; dito isso, a fim de preservar as partes do discurso musical cujo cerne é o conceito de obra, é melhor fazer de conta que tais coisas existam.

O eliminativista, por sua vez, dispensa falar sobre obras musicais e refuta a noção de que fazê-lo é necessário em termos práticos. Com efeito, sustenta-se em perspectiva tal que “as características de nossa prática musical cuja preservação valem a pena de modo algum requerem um conceito

---

<sup>75</sup> Por nominalismo se deve entender a recusa da existência de objetos abstratos, de universais ou de ambos, em conjunto com a afirmação da existência de objetos concretos, de particulares ou de ambos.

abrangente de obra” (DAVIES, 2018, p. 55); o discurso sobre as relações entre diferentes elementos materiais — partituras, gravações, performances, análises etc. — poderia muito bem, nessa perspectiva, dar conta de tais características.

Davies associa os dois argumentos sobre a ontologia das obras musicais que expus no par de parágrafos precedentes a pesquisas em ontologia no teatro, e desta associação gostaria de chamar atenção para uma passagem do americano James Hamilton citada pelo autor. Exposta por Hamilton no livro *The Art of Theater* (2007), a passagem afirma que “uma performance [teatral] nunca é a performance de alguma outra obra nem jamais a performance de um texto ou de qualquer coisa iniciada em um texto; assim nenhum padrão de fidelidade — de qualquer tipo — é necessário para determinar de qual obra uma performance trata [...] Performances teatrais são obras de arte em si mesmas [*in their own right*]” (HAMILTON apud DAVIES, p. 56, ênfases do autor).

Vale mencionar nesse contexto (como o faz o próprio autor) a notória proposta de Cook (2003), apresentada em texto publicado no volume *The cultural study of music*, de que as partituras sejam tomadas mais como *scripts* (roteiros) do que como textos. Como coloca Davies em leitura das noções de Hamilton, trata-se de compreender o texto como “um meio para uma performance independente, ao invés de algo que, em si mesmo, impõe limites quaisquer sobre a performance” (DAVIES, 2018, p. 56). De fato, uma das maneiras de falar sobre a questão é encontrada tanto em Hamilton quanto em Cook: A performance não mais vista como performance de algo, mas, simplesmente, como performance. Cook, considerando uma perspectiva da performance como um texto que dialoga com o texto da obra musical, argumenta que o significado na performance vem sendo colocado, no campo dos estudos em *performance* musical, como algo que subsiste no próprio processo de performance; em outras palavras, ele se constrói e se apresenta ao longo de uma performance, como resultado da interação entre performers e audiência, mas sobretudo sem poder ser reduzido a um produto, e sempre matizado por uma dimensão social, mesmo quando alguém toca para si mesmo, sozinho em seu quarto, devido ao caráter de convenção das formas de expressão por meio das quais se constrói uma performance.

### **Primeiro interlúdio: os riscos de uma superavaliação da performance**

Chamo atenção, ainda que de passagem, para uma problemática que se delineia ao falar da performance segundo estas correntes de pensamento, problemática esta tangencialmente levantada

por Cook ao comentar noções do teórico do teatro Nick Kaye: as práticas orientadas para a performance, de pendor pós-moderno, subvertem a obra de arte discreta — característica do modernismo — e tendem a dissolvê-la nas contingências e instabilidades do evento, bem entendido, a obra participa de um contexto sujeito a instabilidade e imprevisibilidade.

Delineia-se uma intuição de que no seio do campo da pesquisa sobre música enquanto performance reside uma tensão que pode pôr em risco o próprio campo de performance como o conhecemos. Lembremos do comentário de Cook (2003, p. 205) de que não só no ato de subverter a relação entre performer e obra no que tange a obras tradicionalmente ligadas a práticas interpretativas tradicionais, mas também ao discutir a música enquanto performance — em suma, na mudança de uma compreensão baseada no texto para uma compreensão baseada na performance — reside uma tensão entre (1) uma postura moderna, centrada na noção de uma obra de arte bem definida e de uma compreensão da música como (em primeiro lugar) o texto, e (2) uma postura pós-moderna, centrada em práticas orientadas para a performance, que concebe a música como (em primeiro lugar) performance, e que tende a dissolver a obra de arte enquanto objeto em si — é o que se pode constatar, por exemplo, nos trabalhos sobre performance que rejeitam, por vezes com veemência, qualquer explicação “platonista”, isto é, que recorra à noção de objetos abstratos ou de universais, para responder à pergunta “o que é uma obra de arte?”.

Contando com a benevolência do leitor para trazer à discussão textos não propriamente relacionados à música ou à estética, noto que Marilena Chauí, ao descrever o pós-modernismo em relação ao modernismo, chama atenção para o abandono deliberado, por parte do primeiro, de valores caros ao segundo — e, ao que me parece, essenciais para a própria manutenção do saber interpretativo, acumulado e perpetuado precisamente por sua concordância com os valores modernos:

Por que é parte da ideologia neoliberal ou da nova forma da acumulação do capital, o pós-modernismo relega à condição de mitos eurocêntricos totalitários os conceitos que fundaram e orientaram a modernidade: as ideias de racionalidade, universalidade, o contraponto entre necessidade e contingência, os problemas da relação entre subjetividade e objetividade, a história como dotada de sentido imanente, a diferença entre natureza e cultura, etc. Em seu lugar, o pós-modernismo afirma a fragmentação como modo de ser do real, fazendo da ideia de diferença o núcleo provedor de sentido da realidade; preza a superfície do aparecer social ou as imagens e sua velocidade espaçotemporal; recusa que a linguagem tenha sentido e interioridade para vê-la como construção, desconstrução e jogo, tomando-a exatamente como o mercado de ações e dinheiro toma o capital; privilegia a subjetividade como intimidade emocional e narcísica, elegendo a esquizofrenia como paradigma do subjetivo, isto é, a subjetividade fragmentada e dilacerada (CHAUÍ, 2016, p. 91–92)

A questão que se coloca, neste contexto, é a seguinte: de que forma seria possível prevenir que, com a valorização da performance e com a adoção de uma visão da música enquanto performance, a interpretação se dissolva, ou em tom menos dramático, adquira uma conotação pejorativa, seja vista como “arte menor”? Será preciso esperar para ver se algo mais poderá ser dito sobre isso. Retomemos agora o curso principal por meio de mais um breve desvio.

### **Segundo interlúdio: A partitura como “*script*” implica o abandono do paradigma clássico?**

Talvez uma diferença entre a proposta de Cook e as ideias de Hamilton conforme expostas por Davies esteja na relação com o paradigma clássico; em minha leitura do texto de Cook, não creio estar implícita neste uma rejeição do paradigma clássico, mesmo apesar das colocações do autor serem feitas a partir de trabalhos de outras áreas, dentre as quais o teatro, trabalhos estes que de fato prescindem do paradigma clássico.

Se tomarmos a definição de partitura como roteiro (*script*) que o autor apresenta (COOK, 2003, p. 206, parágrafo 1), ainda que nela a partitura não seja percebida como um objeto ideal reproduzido na performance, poder-se-ia argumentar que há a pressuposição de que a partitura prescreve um conjunto de condições que, uma vez satisfeitos em uma performance qualquer, fornecem ao ouvinte a experiência da obra. Nas palavras do autor, pensar sobre um quarteto de Mozart enquanto *script* implica ver neste uma coreografia de “uma série de intenções sociais em tempo real entre intérpretes [*players*]: uma série de atos mútuos de escuta e gestos comunais que encerram uma visão particular da sociedade” (COOK, 2003, p. 206).<sup>76</sup> Parece que aquilo do qual uma mudança

---

<sup>76</sup> Sobre a questão do quarteto como visão de sociedade, ver Levy (1987, p. 13–14).

de paradigma da música enquanto texto para a música enquanto performance poderia distanciar-nos não é da noção de obra de arte em si, nem do paradigma clássico de interpretação musical, mas sim de uma visão na qual o texto — a partitura — é a fonte máxima de autoridade no que concerne tanto à representação fidedigna da obra conforme concebida pelo compositor, que é a partir dela e somente dela que se há de definir o conjunto de condições que devem ser satisfeitas em dada performance para que esta seja considerada uma p-instância estrita da obra. O que seria contraditório com o que vimos desenvolvendo até aqui, determinados em criar condições para uma percepção mais aberta da obra, que garanta margem para a interpretação como exercício criativo, artístico. De qualquer forma, parece-me que isto do qual se quer ganhar distância ao apresentar a partitura como *script* não contradiz a noção de que existe uma obra e um conjunto de condições a serem satisfeitas para que se produza performances que são p-instâncias estritas da obra, mesmo que certamente contradiga a suposição de que a obra e estas condições encontram-se na partitura ou identificam-se a esta.<sup>77</sup>

Cook (2003, p. 207) apresenta ainda outra perspectiva sobre a ontologia das obras de arte, uma perspectiva que atribui à (então) atual teoria de performance, para a qual “não há distinção ontológica entre os diferentes modos de existência de uma obra [...] pois não há original”. Ora bem, poder-se-ia argumentar que a notação musical configura suporte para o pensamento musical desde sua ampla adoção no meio da música de concerto, surtindo efeitos tanto na performance como na composição; bem que se conceda a existência daqueles que podem extemporizar fugas a muitas vozes, é difícil acreditar que a notação musical não participe da própria composição de boa parte das obras. O que procuro colocar é que talvez muitas obras de música de concerto não sejam orais como no sentido atribuído por alguns aos cantos homéricos,<sup>78</sup> mas sim algo entre o oral e o textual, tanto no

---

<sup>77</sup> De fato, no parágrafo entre as páginas 206 e 207, o autor apresenta uma perspectiva de Busoni na qual é até mesmo a própria natureza abstrata de obra de arte que faz com que qualquer de suas manifestações em objetos concretos — partituras, performances, arranjos — seja equivalente no que diz respeito à proximidade possível da obra de arte ela mesma.

<sup>78</sup> Veja a introdução de Bernard Knox à *Odisseia* na edição da Penguin Classics, na qual se aventa a hipótese de que os cantos homéricos sejam, eles também, algo entre o oral e o escrito, que não poderia ter vindo a ser tal qual sem o apoio da escrita.

ato de sua inscrição no papel, que se confunde com sua criação,<sup>79</sup> quanto na interpretação de sua inscrição.

Se a isso concedermos, o texto de fato ocuparia uma posição distinta daquela da performance em relação à obra musical, mas também poderíamos dizer, nesse caso, que as “intenções do compositor”, ou talvez seria melhor dizer que sua imaginação, seu “ouvido interno”, “a música como ele a escuta”, esta também seria reposicionada em relação ao texto, pois não só faz uso deste para registrar visualmente o que contém em si, mas dependeria deste para sua organização e expressão, encontrando-se no texto final uma representação mais clara da obra de arte do que qualquer outra que poderia ter sido concebida sem o suporte textual.<sup>80</sup> Talvez aqui seja oportuno, então, lembrar da proposta de Eco de que a obra tem sua própria intenção, não coincidente com a do autor, nem, tampouco, com a do leitor (ECO, 2018).

Isto, contudo, não deve levar a concluir que partitura e obra são um só, pois o fato de que para a criação de certas obras o texto seja suporte imprescindível não implica que o texto seja capaz de encerrar todas as informações necessárias para a realização sonora da obra; certamente há um conjunto de elementos que são importantes para desempenhar o papel experiencial de Davies (2018) e não estão inscritos na partitura senão implicitamente, quase como sugestões ao leitor conhecedor do estilo e da obra. Trata-se daquelas convenções e práticas relevantes para o meio à qual se referia Davies, e aqui podemos referir-nos ao “universo do sensível” conforme definido por Almeida (2011, p. 71). Este se apoia no crítico musical austríaco Eduard Hanslick (1825-1904) para assim definir o campo no qual se encontraria a expressividade da interpretação:

---

<sup>79</sup> Leech-Wilkinson (2012) produziu alhures a graciosa imagem de que o compositor anota na partitura apenas aquilo que conseguiu abstrair aproximativamente da música que imaginou.

<sup>80</sup> Veja argumentação similar (talvez deveria dizer de nível superior) em Allix (2013, p. 188). Veja também a reflexão de Abdo (2000, p. 22) sobre a relação entre compositor e obra.

A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo. Não implica obrigatoriamente remissões extrínsecas (ainda que não impeça que estas possam permear o complexo processo receptivo). É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical.

É dizer, como coloca Cook num belo arranjo de palavras, ainda que as fontes textuais historicamente significativas tenham um lugar privilegiado enquanto referência à obra, elas não são exaustivas quanto à identidade de obra; o texto, argumenta o autor, se relaciona horizontalmente com as outras instâncias da obra *apesar* de seu papel privilegiado (COOK, 2003, p. 207).

Como procurava indicar com a pergunta com a qual intitulei esta digressão, a proposta de ver a música (um pouco mais) como performance e de tomar a partitura como um *script* — no contexto de música de concerto ocidental — não parece implicar o abandono do paradigma clássico, a exautoração do texto ou o abandono do discurso sobre obras de arte. O autor se questiona inclusive se não haveria um axioma ficcionalista na base mesmo das práticas musicais desse contexto: comentando uma afirmação de Charles Rosen sobre obras de Mozart e Beethoven, Cook chama atenção para o fato de que essa “extraordinária ilusão — pois é isto que ela é — de que há algo tal qual a música, ao invés de simplesmente atos de fazê-la e recebê-la, pode bem ser considerada a premissa básica de tradição da ‘arte’ Ocidental” (COOK, 2003, p. 208).

Agradecendo a paciência do leitor, muito embora tenha parecido necessário pensar o que estaria implicado numa concepção da partitura como *script* — e reconhecendo que o que foi dito de modo algum exaure tal tema — fechemos este outro interlúdio e retomemos o texto de Davies.

### **Retomando e concluindo...**

Em conclusão de sua argumentação a respeito da ontologia musical em práticas musicais nas quais o paradigma clássico tem papel regulador, o autor relata que, por conta de duas características componentes da essência de tais práticas, a saber, a repetibilidade e a variabilidade, considera difícil que uma abordagem platonista seja capaz de resolver a questão (pois teria dificuldades para lidar com a variabilidade das performances). Atendo-se, portanto, às duas outras perspectivas consideradas em sua argumentação, o autor procede a uma tentativa de dar duas respostas para sua questão inicial.

A primeira resposta considerada pelo autor é a de que obras musicais seriam “continuanter” [*continuants*], bem entendido, “indivíduos históricos que dependem, para sua existência, das entidades concretas que são suas ‘incorporações’” (DAVIES, 2018, p. 59), perspectiva introduzida por Guy Rohrbaugh em seu artigo *Artworks as historical individuals*. Davies, ao argumentar sobre tal proposta, descarta-a por considerar que esta não resolve satisfatoriamente a questão levantada pela existência de múltiplas p-instâncias estritas de uma obra, a questão sendo, como sabemos, a acomodação da repetibilidade e da variabilidade num relato ontológico das obras musicais em sua relação com a performance segundo o paradigma clássico. Com efeito, é precisamente porque não permite distinguir claramente a relação entre, por um lado, a designação de e-instâncias e e-instâncias estritas e, por outro as práticas musicais, que a proposta de Rohrbaugh, segundo Davies, enfrenta problemas similares àqueles dirigidos às perspectivas platonistas (DAVIES, 2018, p. 60).

É na segunda das respostas que discute, aquela oferecida por Richard Wollheim em *Art and its objects*, que Davies considera encontrar um modelo satisfatório para dar conta do problema repetibilidade-variabilidade. Na definição que faz das obras de arte múltiplas como tipos (*types*), a obra enquanto entidade genérica surge da relação entre um objeto de invenção humana e uma classe de particulares. A partir de uma categorização tal, pode-se tomar a posição de que “obras de arte múltiplas não são objetos ou particulares de nenhum tipo, e, portanto, não são objetos abstratos” (DAVIES, 2018, p. 61), contornando assim o problema de, ao negar que a obra seja um objeto físico, tender a postulá-la como um objeto abstrato. O que não quer dizer que elas não sejam entidades abstratas; mas, justamente, o fato de postulá-las como entidades e não objetos faz com que dentro do próprio conceito de obra haja, por definição, a possibilidade de conter em si outras entidades. E é pela relação entre a obra enquanto *type* e as performances enquanto *tokens*, levando-se em conta determinado contexto de práticas musicais, que se dá conta de explicar o que distingue p-instâncias, e-instâncias e e-instâncias estritas. Como escreve Davies, é voltando a atenção para a combinação entre um ato de invenção humana e uma prática que o legitime que se pode

[...] explicar e legitimar tanto os agrupamentos de certas coisas como p-instâncias de uma obra quanto a identificação do rol de características necessárias ou possíveis naqueles p-instâncias que são e-instâncias. Postular uma obra enquanto um *type* Wollheimiano é postular alguma invenção humana como “iniciadora” da obra, sendo que este ato de iniciação está aninhado em um conjunto histórica e culturalmente específico de práticas performativas e apreciativas que produzem os próprios *tokens* que procuramos compreender (DAVIES, 2018, p. 62).

O autor propõe que a apreciação das obras enquanto *types* conforme vimos discutindo pode ser entendida como uma apreciação “do que foi feito” em torno da obra, a partir de dois ângulos: o primeiro envolve a apreciação das características possíveis às e-instâncias estritas que sejam p-instâncias; em outras palavras, uma apreciação do quão diferentes “boas performances” podem ser entre si, e quais características podem vir a apresentar. O segundo ângulo é o da apreciação daquilo que se fez durante o estabelecimento das precondições para que a história causal por meio da qual a obra se manifesta pudesse ocorrer. Em bom português, trata-se da apreciação do ato de composição de uma peça em seu sentido amplo, incorporando o indivíduo que a compõe bem como o contexto que preconfigura as condições de possibilidade do ato composicional.

A definição de Davies, nesse contexto, do que vêm a ser uma composição e suas performances, amarra de maneira indissociável estas duas atividades ao contexto e práticas musicais nos quais ocorrem, e, na contramão das infames definições de performance comentadas por Nicholas Cook no início de seu texto *Music as performance*, situam a performance interpretativa no seio das relações a partir das quais emerge a obra musical. A composição em si, escreve o autor (que toma como exemplo as variações Enigma, de Edward Edgar),

[...] é uma ação generativa, no contexto histórico e social fornecido por um conjunto de práticas artísticas, que traz à existência uma partitura cuja função é permitir múltiplas performances da obra. Uma performance da obra é um evento que se situa no tipo de relação histórico-intencional com essa ação generativa sancionada pela prática artística relevante, e o status de uma performance como instância estrita de obra é, de maneira similar, dependente das normas incutidas na prática artística atual (DAVIES, 2018, p. 62).

Quanto ao papel regulador do conceito de obra, isto é, se ele de fato está em vigor ou não em determinada prática musical, isto depende da existência de práticas artísticas necessárias para sustentar a repetibilidade e a variabilidade no contexto relevante, de tal forma que, como coloca o autor em conclusão de sua argumentação, indivíduos participantes deste meio, destas práticas musicais, possam pôr suas faculdades de invenção a serviço da iniciação de obras musicais conforme as descrevemos anteriormente.

## VI. O par *type-token* como forma de pensar a interpretação e suas performances

Sharpe contesta a aplicabilidade da distinção *type-token* no que diz respeito às obras musicais, ou, melhor dizendo, às artes performativas em geral. O objetivo do autor em seu texto *Type, Token*,

*Interpretation and Performance* é argumentar contra uma concepção da obra musical enquanto um *type* e de performances desta enquanto *tokens*. Mais bem situada, segundo o autor, seria uma distinção de tal forma entre, por um lado, a concepção da interpretação de determinada obra por um intérprete — como *type* — e, por outro lado, as performances que tal músico possa vir a produzir como *tokens* desta interpretação.

Ao elaborar seu argumento, o autor apresenta definições suplementares a respeito dos termos dentre os quais se faz distinção: “O *token* tem uma localização espaço-temporal particular; não faz sentido algum falar da localização espaço-temporal do *type*. O *token* pode ainda deter outras características que o *type* não tenha” (SHARPE, 1979, p. 437). Em seguida, ao propor uma série de experimentos baseados na premissa de que recompor um *token* a partir de fragmentos de diferentes *tokens* resulta em um terceiro *token* válido de um determinado *type* — para retomar um dos exemplos do autor, um livro pode ser recomposto com páginas de duas edições diferentes e, desde que tudo esteja em conformidade com a ordem ditada pelo *type*, este “livro quimérico” continuaria a ser um *token* de certa obra — o autor conclui que diferentes performances não podem ser *tokens* de uma obra; considere-se que, por exemplo, ao colar metade de uma performance do *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega pelo violonista Andrés Segovia a metade de uma performance da mesma obra por Marcin Dylla, acontece algo de diferente; para dizer como Sharpe, uma colagem tal tem *repercussões estéticas*.<sup>81</sup>

Contudo, um único músico, digamos, o próprio Marcin Dylla, pode produzir uma colagem de diferentes performances de uma obra, talvez até mesmo em diferentes instrumentos,<sup>82</sup> e apresentá-la como um produto aceitável. Por que a diferença entre estes dois casos? É preciso, segundo Sharpe, conceber uma tripartição obra-interpretação-performance para responder à questão de forma satisfatória.<sup>83</sup> A partir de uma tripartição tal, o autor especifica:

---

<sup>81</sup> Para dizer como David Davies, muito embora tudo indique que este não partilha de uma visão como a de Sharpe (cf. DAVIES, 2018), uma colagem tal, ao menos no âmbito da música de concerto ocidental, jamais seria considerada uma *p-instância*.

<sup>82</sup> Ver Dylla (2014).

<sup>83</sup> UMA INTERPRETAÇÃO PODE EXISTIR SEM NUNCA TER SIDO OUVIDA? — Ocorre perguntar-se, seguindo a concepção de Sharpe, se a interpretação “soa”, ou apenas performances se manifestam enquanto forma sonora disposta no espaço e no tempo, é dizer, como ondas mecânicas a propagar-se em um meio material ao longo do tempo. Com efeito, se levarmos essa apressada definição em conta, podemos inferi-la da distinção entre interpretação enquanto *type* e performance enquanto *token*, visto que “não há sentido nenhum falar de localização espaço-temporal do *type*” (SHARPE, 1979, p. 437).

É permissível substituir uma seção a partir de uma performance diferente se esta for do mesmo artista, mas se a interpretação do artista mudou no ínterim, então isso não é mais permissível. Em outras palavras, uma performance deve ser integralmente a performance de uma única interpretação (SHARPE, 1979, p. 438).

Em ulterior análise desta tripartição o autor nota outras particularidades da relação entre interpretação e performance, como a de que quando um músico copia a interpretação de outro e a reproduz em suas performances, o que apresenta ao público está em pé de igualdade com a cópia de determinado quadro, uma reprodução de uma interpretação já concebida por outrem. Ou ainda uma espécie de tipificação de músicos, pela distinção que Sharpe faz a respeito de cada performer e da relação entre suas performances e interpretações:

Certos [...] artistas bolam uma interpretação e a repetem em muitas performances. Outros performers podem estar mais inclinados a abordar a obra a partir do zero a cada performance de modo que qualquer uma [performance] será consideravelmente diferente de quaisquer outras que [eles mesmos] apresentarem (SHARPE, 1979, p. 439).

Reiterando, em sua conclusão, sua posição de que, se a distinção *type-token* se aplica no campo das obras musicais, ela se situa entre interpretação (*type*) e performances (*tokens*) de uma obra, Sharpe argumenta que esta posição permite refletir sobre o estatuto, por assim dizer, da interpretação musical: o autor sugere que a crítica de uma interpretação toma esta de maneira análoga a uma obra musical, julgando-a conforme sua unidade e originalidade.<sup>84</sup> Discorrendo sobre um crítico hipotético, Sharpe escreve que este poderia “notar com satisfação que os artistas fazem valer cada nota, tal qual em poema de primeira ordem cada palavra tem seu papel a desempenhar em prol do efeito total” (SHARPE, 1979, p. 440). Tomar a interpretação de forma tal, conclui o autor, é assumir uma posição no mínimo consonante com uma concepção da interpretação enquanto ato de recriação.

## VII. À guisa de conclusão

No ponto de parada final, os caminhantes descansavam à sombra do telhado da guarita do parque. Garrafas d’água brilhavam contra a luz do sol que caminhava para o horizonte, desejoso de se pôr. Brilhava também, de suor, a pele de três colegas que não se abrigavam da luz solar. Energizados pela caminhada e pela exposição do professor, preferiram ficar de pé sob o sol, agitando os pés ainda

---

<sup>84</sup> Também mais recentemente Dreyfus (2020, p. 25) sugere que, se algo na atividade dos músicos pode ser chamado de interpretação, isso deve ser restrito a um estágio de estudo e reflexão que se dá antes de que se comece a tocar.

inquieta enquanto conversavam sobre o tema da aula em semicírculo, compartilhando uma grande garrafa de água gelada.

JOSÉ: — E aí, que acharam?

LUÍS: — Legal, né? — responde entusiasmado — uma lição peripatética!

*José ri enquanto olha para Nestor com uma expressão que diz sem palavras algo como “lá vem o Luís e sua verve grandiloquente”.*

L.: — É sério! — responde, interceptando a mensagem — que maneira melhor para definir o que acabou de acontecer?

JOSÉ: Realmente, “aula ao ar livre” é um termo totalmente inadequado, não dá para indicar de imediato uma etimologia milenar que remonta à Grécia antiga.

*Riem-se todos.*

NESTOR: — Eu gostei bastante; no começo achei difícil imaginar como a gente ia chegar na interpretação propriamente dita, até conferi o folheto com o resumo da aula para ver se não tinha me enganado quando sugeri que viéssemos.

L.: — Eu também fiquei pensando nisso, mas aí fui percebendo que a gente não estava tratando apenas da noção de obra, mas da relação entre obra e intérprete, considerando que a forma como se define obra, como se entende criatividade e como essas duas coisas se interligam são críticas para definir o que é que o intérprete faz... tem repercussões éticas e estéticas no fazer interpretativo, né? Até valorativas mesmo... tive a sensação de que na argumentação sobre o paradigma clássico, o papel do intérprete era apresentado de forma mais aberta e flexível do que na definição da Lydia Goehr.

J: — *Puede ser*, ela diz que a intenção da performance é apresentar uma obra da forma mais igual possível à notação, né? Para isso está o MuseScore!

*Riem-se.*

N: — Mas ela também tem aquela ideia muito legal do intérprete como legislador... Achei que ali ficou claro que a questão não era tão simples assim. Além disso, no final do artigo *Being true to the work*, ela faz aquele adorável jogo de palavras que aponta na mesma direção: ‘*to be true to music is not necessarily the same thing as being true to the musical work*’. Legal demais, né?

L.: — Sim, você tem razão. A gente também precisa lembrar que ela não está propondo uma forma de entender as obras, como o pessoal da filosofia analítica procura fazer, mas está tentando ler nas práticas sociais a forma como se entende o conceito. Isso quer dizer que essa leitura rígida a respeito do cumprimento das intenções do compositor, que dá limites estreitos para a interpretação, é posta em vigor por nós mesmos!

N.: — Pois é, fica bem claro agora né, o porquê de toda essa reflexão sobre a obra... a gente, que é intérprete, também tem que se responsabilizar pela compreensão do que a gente faz e do tipo de coisa com a qual fazemos o que fazemos!

L.: — Que a gente decida não mais se conceber serviços de uma autoridade imaterial, e eis-nos livres!

*Risos.*

N.: — Em Davies, o problema da repetibilidade e da variabilidade, e aquela apresentação final da obra como algo que surge entre a composição, a interpretação e a recepção no contexto de certa prática musical, pareciam, já na definição das coisas, situar o intérprete como alguém que também produz a obra, e não como alguém que tem por principal objetivo “apresentar a obra da maneira o mais fiel possível”.

J.: — Hum... mas acho que o próprio problema da repetibilidade indica que há, de fato, algo a ser reproduzido com algum grau de igualdade. De qualquer forma, isso me fez lembrar daquela discussão sobre como o reencantamento e a expectativa de que a obra fosse regida por princípios internos a colocava em uma posição de potencial desacordo com a tradição composicional. Será que dá para pensar a performance assim também? *O sea*, se uma performance procura instaurar uma ordem oriunda de princípios internos, não seria possível imaginar situações nas quais estes princípios demandassem uma atitude inconforme com a prescrição notacional?”

*Nestor, querendo falar, emite um som enquanto bebe água, assegurando seu turno de fala.*

N.: — Interessante! De fato, acho que me sinto assim ao preparar algumas peças; como se uma parte da partitura sugerisse uma coisa, e o que vem depois deixasse a desejar, ou contradissesse o que veio antes... e aí quem tem que se virar com, digamos, a performance da ideia, é a gente! Agora, mudando um pouco de assunto, o que acharam dos comentários sobre o último texto? Achei difícil entender qual a relação com os outros textos...

L: — Não achei difícil não; ora, a coisa toda tem a ver com conceber as obras de forma a acomodar o aporte criativo do intérprete, não é? Então, com Sharpe a interpretação, a ideia que o intérprete faz da obra, vira mais ou menos uma obra ela mesma...

J.: — Além disso, a gente *podría* pensar que a relação entre esse texto e os precedentes não se dá pelo conceito de obra em si *mismo*, *sino* pelo uso de uma ferramenta conceitual comum: a distinção *type-token*, proposta por Richard Wollheim...

L: — No campo específico da arte né, mas quem introduziu essa forma de pensar a ontologia foi Charles Sanders Peirce na primeira metade do século XX. Desculpa interromper, continua.

J: — *Eso, po...* o comum é a ferramenta teórica. Mas podemos ainda pensar que o assunto, se entendido como “a *relación* entre obra, interpretação e performance”, aparece no começo do texto, ainda que apenas para ser reconfigurada: a distinção *type-token*, em Davies aplicada respectivamente entre os conjuntos (obra musical) e (interpretação-performance), em Sharpe foi proposta não entre a obra suas realizações, mas entre concepções interpretativas e suas realizações na matéria sensível, *o sea*, performances.

N: — O que eu achei engraçado é que, depois dessa aula, sinto que reconheço melhor o valor da interpretação, me sinto menos incompleto, sabe... quando entrei no curso, ficava sempre com a sensação de que mais cedo ou mais tarde eu teria que começar a compor se quisesse ser “músico de verdade”; agora fico pensando que isso é um engano, um resto inconsciente, será que dá pra falar isso? Assim, de tanta gente que pensou que o compositor era mais importante que o intérprete, gente que compôs o campo da música antes de nós, também herdamos esse pressuposto tácito.<sup>85</sup> Por outro lado, talvez paradoxalmente, sinto mais necessidade de chegar perto das obras, de conhecer o repertório, os estilos, as obras de literatura e pintura às quais as peças fazem referência... é como se, ao me perceber,

---

<sup>85</sup> A noção de que, no universo acadêmico, a composição, enquanto essência do fazer musical, foi historicamente privilegiada em detrimento da performance entre os especialistas em música encontra respaldo em Nettle (2001), que, no verbete *Music* do *Grove Music Online* argumenta que, nesse universo de discurso, a composição tem tido lugar de destaque em tentativas de definir o que é música e o que faz um músico. Acrescenta ainda o autor: “A performance, apesar de apreciada e recompensada, não é tão respeitada quanto a composição, e membros da sociedade Ocidental não pensam na música como um grande conglomerado de performances [mas sim de composições]. Os maiores músicos do mundo são, com muito maior frequência, compositores em vez de performers”.

enquanto intérprete, como um músico pleno, eu agora tivesse uma maior responsabilidade para com a minha interpretação... Me faço entender?

L: — Sim! Acho que me sinto assim também... sinto que isso coloca de forma mais direta a nossa responsabilidade enquanto artista, sabe... não se trata de encontrar as interpretações corretas segundo o compositor, mas “corretas” segundo uma postura própria, e de colocar essa espécie de aposta na roda, levar ela para o palco e ver como a comunidade a recebe...

N: — Acho que naquele *A História da Arte* o Gombrich diz algo assim sobre o trabalho do artista,<sup>86</sup> que ele procura intuitivamente um equilíbrio ‘certo’ na obra... isso quer dizer que a gente também pode se reconhecer artista de pleno direito, né? E procurar a nossa própria leitura correta das obras, uma leitura que não seja em detrimento de si, mas que leve o ‘sujeito intérprete’ em conta!

J: — Esse reposicionamento poderia *incluso* ajudar a lidar com a ansiedade na performance, sim? Todo esse medo que a gente sente de tocar mal uma obra... talvez tenha a ver com essa *relación* entre os erros e a desobediência a *una autoridad*, tipo desobedecer *al papi*...

L: Gente, vamos lá, a turma está indo. Depois continuamos...

---

<sup>86</sup> Ver Gombrich (2022, p. 33–36).

### 3. Sobre o intérprete musical

*“How the score is played makes a very great difference to what it means”. (LEECH-WILKINSON, 2016, parágrafo 3.2)*

*“The musical past is open to both the present and the future and infiltrates contemporary creative practice”.  
(STENZL; ZEDLACHER, 1995, p. 693)*

*“A mesma peça molesta ou encanta segundo o modo como se dá vida na realidade sonora. É como se fora o mesmo homem que se compreende, uma vez, no seu entusiasmo mais glorioso, e, outra, na sua vulgaridade mal-humorada”. (HANSLICK, 2015, p. 73)*

## Primeira parte: esboço de um contexto histórico e noções-chave

### I. Situação histórica da consolidação da figura do intérprete na música erudita

O intérprete musical do qual nos ocupamos nesta tese é aquele que lida com as obras que interpreta tomando o conceito de obra em seu efeito regulador (GOEHR, 1989), ou, para dizê-lo de outra forma, que opera, em seu fazer interpretativo, segundo o paradigma clássico (DAVIES, 2018). Trata-se, como vimos dizendo, de uma figura que se consolida ao longo do século XVIII, e tem como um dos marcos de seu surgimento o nascimento dos conservatórios enquanto instituição, destacando-se o Conservatório de Paris, fundado em 1795.<sup>87</sup> Note-se ainda, como colocam Davies e Sadie, que a noção de interpretação musical no sentido que aqui discutimos também surgiu por volta de 1800, dependente que é da existência de um repertório bem definido e executado por diferentes artistas, condição que ganhou força com a tradição dos artistas itinerantes e mudanças já previamente mencionadas na definição do conceito de obra. Ademais, como já tivemos a oportunidade de notar, Goehr (1992, p. 113) reconhece como raízes do conceito de obra musical “uma concepção

---

<sup>87</sup> O Conservatório de Paris teria sido inicialmente fundado como Escola Real de Canto, no ano de 1784. Ao longo das primeiras décadas do século XIX, conservatórios foram sendo fundados em outros países da Europa, como a Academia Real de Música (Inglaterra, 1822), e os conservatórios custeados pelo Estado em Praga (1811) e Viena (1817). Poulin (1990, p. 216), de quem provêm essas informações, faz ademais notar, nesse contexto, que o *Musick Plan* de Anton Stadler, um documento de cinquenta páginas que versa sobre a formação de músicos, e ao qual faremos menção em momento posterior da tese, fora publicado precisamente nesse período (em 1800).

particularmente romântica de composição, performance, notação e recepção, concepção formada lado a lado com a emergência da música enquanto *Bela Arte* autônoma”.

Trata-se de um intérprete constricto entre diferentes questões: por um lado, deve expressar aquilo que o compositor procurou registrar na partitura, por outro, deve enxergar além da partitura e, por vezes, até mesmo além do que o compositor “soube escrever” para cumprir a tarefa de apresentar a obra em sua plenitude, como se entrevê no tratado de interpretação do inglês Tobias Matthay (1913), ou mesmo na publicação póstuma “*The art of performance*”, de Heinrich Schenker. Consideremos a definição que fornecem Davies e Sadie da interpretação musical:

Esse conceito de interpretação toma como ponto de partida a relevante definição do *Oxford English Dictionary*, [interpretação é] “a performance [*rendering*] de uma composição musical, de acordo com uma concepção própria sobre a ideia do autor”. Ele [o conceito] pode contudo, e normalmente é o que acontece, se estender para além da concepção que o intérprete tem da ideia do compositor e representar, ao invés disso [*rather*], a própria ideia do intérprete sobre a música, possivelmente incorporando compreensões daquilo que se toma como latente na partitura, mas também a sua própria visão sobre como melhor transmitir essa ideia, em uma performance específica, à audiência, nas circunstâncias daquela performance (DAVIES; SADIE, 2001).

Outra questão que, é de se supor, afetou os intérpretes assim como aos demais artistas, é a questão dos regimes de arte: além da noção de Belas Artes, bem entendido, de uma concepção do objetivo derradeiro das artes aí incluídas como sendo a produção da beleza, esposada por pensadores como o francês Charles Batteux (1746) e o prussiano Immanuel Kant, surgia entre os séculos XVIII e XIX, em meio a reflexões do romantismo e do idealismo alemão e tendo Hegel (2017) como um de seus eminentes enunciadores, uma noção de *Arte tout court*, no singular e com inicial maiúscula, isto é, da arte como essência, pertencendo assim, segundo o autor, as diferentes artes a um mesmo sistema que atribuía à Arte com a maiúsculo o desígnio de expressar o espiritual no sensível ou sensibilizar o espiritual, de apresentar o infinito de forma finita. Abre-se entre estes dois regimes de pensamento da arte — o das Belas Artes e o da Arte enquanto essência — uma questão: a tarefa do intérprete é então realizar a obra de forma bela, preocupado com a harmonia formal em sua forma mais pura e baseando-se na noção de imitação, ou realizá-la enquanto expressão do espiritual, para o que participam tanto a vontade quanto a natureza, tanto o racional quanto o irracional, o voluntário quanto o necessário, onde a beleza formal encontra-se de alguma forma em segundo lugar, atrás do desejo do espírito de expressar-se para si mesmo? Percebe-se que, da perspectiva de um artista, seja em quaisquer das formas de pensamento estético do período delineado, a noção de considerar como artístico um fazer que por

definição pauta-se na obediência estrita a um conjunto de instruções deixadas por outro indivíduo ajusta-se com dificuldade.

Em contraste com essas reflexões, parece oportuno lembrar a forma como a esteta francesa Maud Pouradier descreve o conservatório de então, a saber, como uma instituição a serviço de forças políticas específicas, que procuravam promulgar certo tipo de fazer musical em detrimento do fazer musical eclesiástico que até então vigorava, e que para atingir esse fim formava seus aprendizes de modo que estes operassem enquanto reprodutores da música e das concepções sobre música que a instituição conservatorial visava difundir: “um conservatório não é, desta forma, uma escola de música como qualquer outra: seu fim é a reprodução da música, à maneira de uma mercadoria [...] a reprodução da música nos conservatórios tem, portanto, por vocação, a preservação de certa música: a música clássica ou ainda o repertório” (POURADIER, 2007, p. 11). Segundo a autora, se considerarmos a instituição conservatorial em seu senso estrito, “não há garantias de que uma instituição deste tipo possa formar músicos para a interpretação de novas obras, ou para a interpretação inovadora de obras tradicionais”. Caberia ademais, apoiado ainda nas proposições de Pouradier, salientar que o conservatório de então (em 1800) imprimia também nos alunos uma forma específica de se relacionar com a música, não só em questões técnicas ou estilísticas, como a proibição do estudo de mais de um instrumento<sup>88</sup> e a proibição da execução de obras de compositores vivos, mas em questões de ordem moral — separando homens e mulheres nos espaços, suprimindo impulsos sexuais, supervisionando os alunos em suas atividades e instaurando um clima de ascetismo generalizado.

Embora estejamos situando o surgimento do intérprete a ser discutido no final do século XVIII, este — tal qual a própria noção de obra musical que está tão intimamente ligada a ele — lança raízes no passado, e é certamente afetado por aquilo que foi dito nos séculos anteriores a respeito do “músico prático” ou do “músico atuante” (em oposição ao “músico pensante”). Assim, me parece que a associação do conservatório com uma função de reprodução de determinada música e a configuração dos músicos aí formados, especialistas na apresentação sensível desta música, como reprodutores, ressoa de alguma forma categorizações antigas de autores consagrados na cultura

---

<sup>88</sup> Ver Pierre (1900).

ocidental sobre os tipos de fazer musical, bem como com a associação que desde a antiguidade clássica é feita por pensadores entre música e número, entre música e harmonia cósmica, enfim, entre música e uma concepção de ritmo e “orquestração” que não são audíveis, mas sim mensuráveis, inteligíveis, passíveis de contemplação intelectual no esforço de melhor compreender o universo e o homem, e, justamente por isso, constituindo categoria superior de assuntos a serem estudados no campo da música, em detrimento da música audível. Pensemos em Pitágoras, Filolau (TOMÁS, 2005, p. 14–15), Platão e seu desprezo pelos que compunham sem levar em consideração o número (TOMÁS, 2005, p. 21–23), Plotino e sua descrição do apreço pela beleza sensível como característica de uma alma suja (Enéada I, livro VI), Santo Agostinho e seu horror de surpreender a si mesmo no deleite sensível das músicas de culto (TOMÁS, 2005, p. 33), Boécio e sua descrição do músico que se dedica aos instrumentos como um escravo irracional e “totalmente desprovido de reflexão” (TOMÁS, 2005, p. 38), na distinção feita por Guido d’Arezzo entre aqueles que sabem o que fazem — os músicos — e aqueles que podem ser definidos como bestas — os cantores (TOMÁS, 2005, p. 45)... não menos importante é a situação da Música dentre as artes liberais no *Quadrivium* (TOMÁS, 2005, p. 44).<sup>89</sup>

Se por um lado era exaltada essa música que era percebida em função do número, como era percebida aquela música prática, que se fazia pelos *joculatores*, trovadores e outros? Como relata Talon-Hugon, a expressão artes mecânicas aparece no século IX, sob a pena de João Escoto Erígena. Mais tarde, no século XII, Hugo de São Vítor, no seu *Didascalion*, inclui a música nessa categoria. Segundo Talon-Hugon, “em contraste com as artes liberais, as artes mecânicas supõem a ação da mão, dos músculos, *o contato com a matéria*. Elas visam satisfazer as necessidades do corpo e sua proteção. [...] As artes mecânicas reúnem todas as atividades *manuais e servis efetuadas mediante pagamento*” (TALON-HUGON, 2014b, p. 17, ênfases nossas). Estão também aí incluídas todas as atividades que agruparíamos sob a alcunha de artesanato.

Façamos um pequeno interlúdio para remeter o adjetivo *teórico* a uma leitura etimológica antes de prosseguir.<sup>90</sup> Não recorrerei diretamente ao sentido dos nomes gregos *θεωρία* (*theoría*) e

<sup>89</sup> Ver também Goehr (1989, p. 126 e ss.). Mesmo no início do século XVIII, houve quem defendesse a compreensão da música como um saber eminentemente científico, cuja prática era de importância menor, senão mera consequência (GOEHR, 1992, p. 140).

<sup>90</sup> Leitura feita a partir do *Dictionnaire grec-français* de Anatole Bailly (2000), publicado originalmente em 1895.

θεωρικός (*theorikós*), mas sim a termos homólogos que me parecem melhor contribuir para a presente questão, por mais claramente delinear a oposição ver-agir que conota a raiz do termo. Começemos por *θέα* (*théa*), ação de contemplar, olhar, contemplação, donde *θεάομαι* (*theáomai*), contemplação e consideração em especial daquilo que choca ou suscita admiração, mas também ser espectador no teatro. Por outra via a partir de *θέα* (*théa*), temos *θεωρός* (*theorós*), que tem por um de seus sentidos espectador de jogos públicos, *em oposição a ἀγωνιστής* (*agonistés*), aquele que luta nos jogos, mas também aquele que domina uma arte no sentido latino do termo (*ars, artis*), hoje mais próximo do vocábulo artesanato. De *θεωρός* temos *θεωρέω* (*theoréo*), observar, contemplar, examinar, participar como espectador nos jogos, e deste verbo tira-se o adjetivo *θεωρητικός* (*theoretikós*), que, em uma de suas acepções, designa aquele que tem o costume de contemplar, o contemplativo, o especulativo, *em oposição* ao prático.

É preciso, ainda, fazer um à parte para dizer que um dos vocábulos que consideramos, *θεάομαι* (*theáomai*), assume em Plotino, traduzido por *contemplação*, um significado que, ao invés de se opor ao agir, opõe-se, como um trazer à mente da beleza inteligível, ao ver enquanto percepção do sensível. Contemplação, nessa acepção particular, seria, como escreve Talon-Hugon, “uma experiência espiritual original que supõe uma conversão da mirada [*conversion du regard*]”.<sup>91</sup> Ainda sob a pena da autora, lemos que este sentido do termo contemplar (*θεάσθαι, theásthai*) como algo que vai além do “simplesmente ver”, que refere a uma atividade situada entre o sensorial e o intelectual meditativo,<sup>92</sup> persiste para além de um contexto estritamente plotiniano.

Feito esse desvio, podemos agora melhor compreender o que está em jogo na distinção medieval entre uma música pertencente ao *quadrivium* das artes liberais e uma música pertencente às artes mecânicas de Hugo de São Vítor. Como coloca a Talon-Hugon (2014b, p. 17–18), “a oposição entre artes mecânicas e artes liberais refere-se [...] ao estatuto intelectual ou manual da atividade exercida, à sua finalidade, espiritual ou vital, e ao seu caráter interessado ou desinteressado”. A música do *quadrivium* se opõe portanto à música artesanal na medida em que aquela é vista como

---

<sup>91</sup> (TALON-HUGON, 2014b, p. 27)

<sup>92</sup> (TALON-HUGON, 2014b, p. 28)

atividade intelectual desinteressada e com finalidade espiritual, enquanto esta é vista como atividade manual, interessada e com finalidade vital.

É sabido também que a música instrumental tardou a obter para si estatuto outro que não o de uma música “menor”, conquistando-o efetivamente a partir do século XVIII, como relata, entre outras, Lia Tomás (2005, p. 76).<sup>93</sup> Assim, além dos fatores já indicados que participam no surgimento da figura do intérprete musical, haveria de se incluir no período designado uma mudança de perspectiva quanto à música instrumental, que agora passava a ser tida como legítima em si mesma. Tal mudança se deu, com efeito, com uma interpretação romântica das Belas Artes, ligada àquilo que Lydia Goehr denomina *princípio da separabilidade*,<sup>94</sup> que defendia que seu valor reside na sua capacidade de explorar uma verdade universal e eterna mais elevada (GOEHR, 1992, p. 153). A música instrumental, nesse momento, aparece como arte primeira justamente por aquilo que antes rebaixava seu estatuto, bem entendido, a ausência de conteúdo particularizado; é por causa desse caráter não representativo que ela pode ser considerada como a arte mais próxima de uma linguagem universal da arte, fornecendo uma via direta de acesso ao inefável. O pensamento romântico chegaria mesmo ao ponto de dizer que a música não só remetia ao transcendente, mas o incorporava mesmo, fazendo portanto referência a si mesma, e não, como as outras artes, a outra coisa (GOEHR, 1992, p. 154).

---

<sup>93</sup> Ver também Lawson (2002). Segundo Goehr (1992, p. 138), até o início do século XVII, a música instrumental, nos principais debates da época, não era considerada como música digna de nota. Pouco mais à frente, contudo, a autora vai ao encontro de Tomás no tocante à manutenção de um estatuto inferior para tal música: “À música instrumental continuou-se a atribuir seu tradicional valor inferior até o século XVIII tardio” (GOEHR, 1992, p. 141). Para a autora, o primeiro momento em que a música instrumental recebeu uma atribuição de nobreza foi na teorização romântica sobre as belas artes, a qual se distanciou de noções de imitação em música, privilegiando noções de expressão e incorporação enquanto princípios artísticos (GOEHR, 1992, p. 142).

<sup>94</sup> Como coloca Goehr, o surgimento e consolidação das belas artes se dava num mundo em que a ordenação do social pelo religioso entrava em declínio; era nessas condições que “muitos modos de comportamento tradicionalmente associados ao culto eclesástico (*church worship*) estavam sendo adotados pela instituição das belas artes como sendo sumamente apropriados para o tratamento e apreciação de novas obras” (GOEHR, 1992, p. 157). Essa adoção de modos religiosos no trato com as belas artes, efetuada durante o romantismo, é outro fator que a autora aponta como determinante para a emancipação da música instrumental. É nesse contexto que faz sentido o *princípio da separabilidade*, o qual significa a abordagem das belas artes — tornado costume por volta do final do século dezoito — como uma dimensão completamente separada da vida ordinária e mundana, ao ponto que se pudesse considerar, finalmente, que algo só se constituía como verdadeira obra das Belas Artes quando apartada de amarras mundanas e elevada a uma verdade que responde apenas a seus próprios fins (GOEHR, 1992, p. 158).

Outro ponto interessante de se pensar é que antes do século XVIII a música “séria” era, em verdade, uma arte da performance (GOEHR, 1992, p. 178). Podemos supor que com a emergência do conceito de obra, as transformações no cenário fizeram com que, mudando de uma arte da performance para uma arte da produção num esforço de legitimação enquanto uma das Belas Artes, às quais agora se atribuía a mais alta espiritualidade, a música tenha posto de lado o papel performativo, menosprezando-o em favor da consolidação de uma nova concepção, não performativa, mas sim poética da música.

Prosseguindo, note-se que, no mesmo momento em que se conforma a noção moderna de interpretação musical, é possível identificar a perseverança no imaginário — bem que tendo sofrido transformações em suas razões de ser (GOEHR, 1992, p. 190, 229, 231 e ss.) — deste estatuto subalterno da performance musical. Assim, por exemplo, no ano de 1794, no capítulo XXV de *Voyage autour de ma chambre*, Xavier de Maistre, ao comparar a pintura e a música, tomando como base seu jocoso argumento sobre a metafísica do ser que separa *a alma* e *a besta* (isto é, o corpo em si) escreve que

Pode-se educar a besta humana para tocar cravo, e quando esta é educada por um bom mestre, a alma pode viajar a seu bel-prazer, *enquanto os dedos maquinalmente produzem sons dos quais ela* [sc. a alma] *não participa* de forma alguma. — Não se poderia, no entanto, pintar o que há de mais simples *sem para isso empregar todas as faculdades da alma* (MAISTRE, 2022, p. 68, ênfases minhas).

Para então, pouco mais adiante, dizer: “Se, contudo, a alguém ocorresse distinguir entre a música composta e aquela que se executa, confesso que me deixaria um pouco desconcertado” (MAISTRE, 2022, p. 70).

Também muitos de nós já ouviram em algum lugar ou leram no conhecido texto *Music as performance* de Nicholas Cook ditos famigerados como os de Stravinsky — de que a música deveria ser executada e não interpretada — ou Schoenberg — de que o performer era “totalmente desnecessário salvo na medida em que suas interpretações tornavam a música audível para uma audiência deveras desafortunada por não ser capaz de ler a música impressa” (NEWLIN apud COOK, 2003, p. 203).

Uma questão paralela, mas não sem importância: poderíamos argumentar que com o advento do fonograma haveria uma mudança significativa neste quadro, visto que grandes intérpretes, pela

difusão de suas interpretações de determinadas obras, teriam participado, na condição de criadores, para a configuração destas enquanto obras de arte “plenas” frente ao público, imprimindo sua marca sobre as obras de forma indelével.

Contudo, como se entrevê no mesmo texto de Cook, assim como na discussão atual sobre a *performance* musical, ou ainda em discussões da segunda metade do século XX sobre o fonograma, o advento deste, embora possa ter possibilitado uma participação mais significativa do intérprete na configuração das obras musicais enquanto obras de arte, teve efeitos, “na melhor das hipóteses, mistos”, como coloca a musicóloga americana Joan Peyser (1978, p. 250–251) em seu comentário ao evento de comemoração do centenário da invenção do fonógrafo. Segundo a autora, mesmo o que antes coloquei como positivo, o fato de que o intérprete possa ter uma participação mais concreta na conformação de uma obra musical perante um amplo público, pode ter efeitos negativos: “os participantes [do congresso] deploravam que uma performance se tornasse a performance de uma obra, simplesmente porque fora gravada [...] Gravações apresentam riscos não apenas para o ouvinte, mas especialmente para o regente e para o performer” (PEYSER, 1978, p. 253).<sup>95</sup> Mais adiante, a autora fala ainda sobre a questão em termos de “perda de vitalidade na performance”.

O pianista e professor da UNICAMP Alexandre Zamith Almeida, em artigo amplamente conhecido e já consagrado no campo dos estudos em língua portuguesa sobre *performance* musical, assim descreve o efeito da gravação sobre uma interpretação:

Desconstrói[-se] a noção de *performance* ao eliminar o que nela há de circunstancial: cria-se um ambiente acústico ideal, elimina-se os ruídos, corrige-se os excessos e os erros, edita-se e, com isso, cristaliza-se uma *performance* ideal que — como bem observou Cook — nunca existiu (ALMEIDA, 2011, p. 68).

Ainda como comenta Ana Assis (2018a, p. 129–130), as tecnologias de registro do som, embora tenham sido inicialmente utilizadas na música com o intuito de registrar a performance ao vivo, acabaram por transformar a forma de escutar música, deslocando a atenção da situação de performance para o som em si mesmo, numa espécie de abstração que invisibiliza aquilo que nas gravações é possibilitado pelas técnicas de registro. O registro sonoro passa então a ser tomado como parâmetro para as performances, tanto pelos ouvintes quanto pelos intérpretes, submetendo assim a

---

<sup>95</sup> Assim Carrier (1983, p. 205) sugere que o advento das gravações fez com que muitos performers deixassem de ser admirados, a razão sendo sua reconhecida imprecisão.

performance a um ideal externo a ela mesma e estranho às suas condições de possibilidade. Como escreve a autora, “nesta perspectiva, a sonoridade virtual reivindicou para si a referência de fidelidade à obra musical”, sendo inclusive as performances não mais julgadas em relação à obra, mas sim em relação às condições de possibilidade criadas pelas técnicas de gravação, condições estas que, não custa iterar, são alienígenas em relação à performance propriamente dita.

Devo aqui reconhecer que interpretação e performance, são, com efeito, categorias diferentes; sustento contudo que pensar a categoria de interpretação subsumindo-a à de performance suscita critérios e expectativas bastante diferentes daqueles que seriam pertinentes caso a interpretação seja pensada sem relação com a performance, como fica evidente na passagem supracitada. Assim, se concedermos ao fato de que o intérprete pode, em uma gravação, imprimir sua marca sobre determinada obra musical e participar de sua plena realização, devemos também reconhecer que ele pode, através desse próprio ato criativo, imprimir sobre as performances de suas interpretações uma marca de insuficiência.

Vale lembrar, contudo, da proposição de Leech-Wilkinson (2012) de que as gravações, com o passar das décadas, na verdade contribuíram para a desconstrução de uma noção demasiado fixa da natureza das composições musicais, pois fica patente, comparando as performances gravadas com muitos anos de diferença, que “as notas se mantêm as mesmas, mas a música feita a partir delas se transforma”. Com isso, teria sido possível, finalmente, dar-se conta do papel capital para a notação das composições, por um lado, e para a interpretação da notação, por outro, dos estilos de performance, isto é, do que cada comunidade, em determinado contexto temporal e local, considera ser “musical” em performance — o que, evidentemente, participa na formação dos músicos daquela comunidade. A influência dos estilos de performance nas formas de imaginar música possíveis em determinado contexto reposicionam a performance em relação à composição — pois ao imaginar as notas que escreverá, o compositor não imagina alturas e durações em abstrato, mas sons musicais conforme aprendeu a ouvi-los em dado contexto de performance<sup>96</sup> — e, também, permitem asseverar

---

<sup>96</sup> Zumthor (2014, p. 76) aproxima a performance da noção hipócrise (*ὑπόκρισις*, *hypókrisis*) dos retóricos — bem entendido, a parte da arte retórica que diz respeito à corporalidade, à gestualidade, às nuances de entonação, ao ritmo de declamação, enfim, a tudo isso que tem a ver com a vivificação de um discurso por meio do corpo —, e nesse gesto, considera a hipócrise legado sofista. Isso não é sem importância para o pensamento sobre a interpretação, se considerarmos que o par compositor-intérprete tem semelhanças com outros pares — poeta-rapsodo, filósofo-sofista, tragediógrafo-ator

a liberdade interpretativa e a mutabilidade das obras musicais como necessidade, pois o intérprete (e o ouvinte!) está fadado a ler a notação e imaginar as obras a partir do seu próprio repertório de estilos performativos, consolidado no processo de sua formação musical.

Bowen (1996), de sua parte, argumentou sobre o potencial libertador que o estudo de gravações do passado tem, no sentido de permitir aprender outros estilos de performance e, em retrospecto, perceber como arbitrárias e convencionais escolhas estilísticas contemporâneas que, num primeiro momento, pareciam naturalmente corretas ou melhores do que as alternativas.

Constatamos a posição conflituosa em que se encontra a figura do intérprete musical quando considerada enquanto pertencente à categoria de artista. Se considerarmos a distinção moderna entre arte e artesanato ou entre Belas Artes e Artes Mecânicas,<sup>97</sup> percebemos que o intérprete musical é um músico que, sobretudo quando consideramos o devir histórico do pensar sobre música, se vê empurrado para a categoria de artesão ou de “trabalhador manual”, designação que não se refere somente à natureza do trabalho efetivamente realizado, mas sobretudo à ausência de uma atividade espiritual em seu fazer. Mas o que podemos auferir sobre sua condição quando nos voltamos para as formas como tem sido definido? É o que veremos na seção IV desta primeira parte, após nos atermos por um instante a duas outras questões importantes para a aferição do papel do intérprete musical.

## **II. Sobre oralidade e auralidade**

Nas últimas décadas, o pensamento musical tencionou assumir papel favorável quanto à dimensão criativa da interpretação musical. Em parte, isso se deve a uma reconsideração da noção de criatividade no campo da produção artística (MUÑOZ, 2008, p. 13). A interpretação passa a ser compreendida, ao invés de como uma realização competente de uma série de prescrições bem estabelecidas, como “os aspectos estéticos da realização sonora, com critério artístico de fidelidade, de uma obra musical previamente composta e escrita” (MUÑOZ, 2008, p. 21). Importa dizer, de saída,

---

— que são opostos num gradiente valorativo em cujo polo positivo está o fazer informado pelo conhecimento verdadeiro, pelo espírito, pela razão, pela forma, pela Ideia, enquanto o polo negativo fica ligado a noções como falsidade, matéria, corpo, aparência, desconhecimento, oportunismo, paixões. Em seu texto *o empenho do corpo*, Zumthor argumenta — ideia simpática com a de Leech-Wilkinson — que sempre precisamos de uma voz, seja falada ou imaginada, para atravessar a espessura e viscosidade das palavras em direção ao sentido de um discurso. Conclui, finalmente, que isso significa que sempre se pensa com o corpo.

<sup>97</sup> Ver Batteux (1746).

que afirmar que a interpretação é central para uma compreensão adequada da música não implica na atribuição de um lugar de primazia ao intérprete, mas sim na instituição da interpretação como um dos paradigmas para os diferentes campos de estudo que a música compreende (LOPES, 2014, p. 26). De resto, vale notar que, como Leech-Wilkinson (2012, parágrafo 3.12) sugeriu alhures, é bem possível reclamar para a interpretação uma autonomia estética ao mesmo tempo em que se sustém valores como a atenção cuidadosa para com o trabalho do compositor e o contexto de composição, ou a crença num caráter expressivo inerente das obras.

Naturalmente, diversos escritores já procuraram, *mutatis mutandis*, mapear e inquirir o intérprete e a interpretação a fim de entendê-los naquilo que detêm de criativo, é dizer, enquanto um fazer artístico para além de sua dimensão operacional.<sup>98</sup> Argumentou-se inclusive por uma reconsideração da liberdade do intérprete no exercício de sua criatividade — seja nas variações possíveis dentro de um certo enquadre normativo, seja na criação de novos enquadres para a performance e para a interpretação — tendo em vista o potencial benefício psicológico disso para os músicos (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 333); proposição, diga-se de passagem, deveras sinérgica com esta tese em geral. No que se segue, há de se comentar algumas reflexões contemporâneas que pretenderam trabalhar sobre essa reconsideração da interpretação.

Lydia Goehr, já nas páginas finais de seu trabalho seminal, nota que, para além da teoria romântica da interpretação, regulada pela noção de *Wektreue* e subordinando o intérprete ao compositor, existem várias teorias da interpretação, muitas das quais estão pondo em xeque demandas por fidelidade e autenticidade nas artes” (GOEHR, 1992, p. 278). Defende ademais que, mais do que “ultrapassar” esta ou aquela concepção sobre a interpretação, importam os frutos do conflito: “Teorias, agentes e mesmo ideologias que competem entre si são indispensáveis para uma prática saudável, viva e cambiante, [...] essa competição deve ser encorajada e não vista como problemática” (GOEHR, 1992, p. 278).

---

<sup>98</sup> Não se fará aqui um elenco de publicações por considerar que a maior parte do que seria listado aqui já vai citado ao longo dos ensaios sobre interpretação. Apontar-se-á apenas para dois trabalhos, a título de ilustração, porque tomam a questão como seu objeto específico (ARESKOUG, 1994; LABOISSIÈRE, 2007).

Embora a interpretação seja aqui compreendida como um fazer que incide sobre uma música tomada, primariamente, como de transmissão escrita,<sup>99</sup> dita música culta, clássica ou de concerto, a noção de música de transmissão escrita causa atrito com alguns pressupostos da presente investigação, em particular com a noção de que parte da música, ou, de qualquer forma, dos saberes essenciais para sua realização, sobretudo aquilo que conforma dinamicamente a obra e se origina no conjunto de suas performances ao longo do tempo, não está, de forma alguma, contido no escrito que transmite a obra.

Além disso, cabe notar que, não estando cada intérprete isolado no mundo, mas sim em contato com professores, alunos e outros intérpretes de diversos instrumentos e formações, configurando um meio no qual circulam saberes sobre a interpretação musical num sentido amplo, não é descabido pensar que há, no que concerne à performance das obras, uma tradição oral que habita no seio da tradição escrita da música de concerto.<sup>100</sup> Com efeito, há mesmo quem diga que a música clássica ocidental é uma cultura oral que sonha ser uma cultura escrita.<sup>101</sup> Preferimos aqui considerar com Sans (2001) que música oral e textual não têm entre si uma diferença de natureza, mas sim de grau,<sup>102</sup> e que a dimensão interpretativa na música de concerto tem relação estreita com a oralidade.<sup>103</sup> Finalmente, não sem interesse para esse tópico em particular é a noção de Starr (1991) de cultura “aural”: o autor, argumentando sobre a importância da leitura em voz alta das obras de literatura no meio aristocrático da Roma Antiga, e considerando que seria difícil chamar a cultura literária de então de oral, visto o papel central que tinha o texto escrito, propõe de passagem o termo cultura “aural”<sup>104</sup> para enfatizar, não obstante a presença do texto, o papel crucial da leitura em voz alta enquanto principal forma de contato com os textos. Apropriando-nos dessa proposição, e

---

<sup>99</sup> Ver Kuehn (2012, p. 10).

<sup>100</sup> Ver Volioti (2010, p. 88).

<sup>101</sup> Ver Leech- Wilkinson (2016, p. 325).

<sup>102</sup> Escreve Sans (2001, p. 112): “não existe uma dicotomia entre a cultura musical escrita e a oral, mas sim ambas devem ser consideradas como parte de um contínuo dentro do discurso musical”.

<sup>103</sup> Cabe remeter ainda à quarta reflexão sobre a relação entre performance, voz e escrita, no capítulo *Em torno da ideia de performance*, do livro *Performance, recepção, leitura* (ZUMTHOR, 2014, p. 42–3). Ali, lemos que “mesmo quando escrita, a linguagem era (é ainda, sem dúvida, para muitos) sentida como vocal”. Proposição esta que lembra o comentário de Leech-Wilkinson (2016, p. 327) a respeito da leitura silenciosa de música pressupor uma performance prévia que permita imaginar a realização dos sons lidos.

<sup>104</sup> Lembremos que orelha ou ouvido, em latim, se diz *auris*, *-is*.

tomando a liberdade de parafrasear o autor, poderíamos propor que a música erudita, conquanto seja o texto um seu elemento essencial, é apreciada mais pelos ouvidos do que pelos olhos.<sup>105</sup>

Partindo de uma percepção de viés sociológico e humanista da interpretação musical, Muñoz não admite concebê-la em “simples esquemas unidimensionais como o clássico sequenciamento emissor-mensagem-receptor-resposta” (MUÑOZ, 2008, p. 24–5), visto que por prisma tal o lugar mais facilmente atribuído ao intérprete não é senão aquele do transmissor, do intermediário *et cetera*. Numa perspectiva mais global do fenômeno comunicativo, que não perceba a comunicação como uma relação linear entre emissor e receptor, mas como uma rede multidimensional de mediações, seria possível apreciar os acontecimentos na cultura musical de transmissão escrita desde a interatividade de seus elementos. Assim, com o autor poderíamos indagar: “Não é a notação musical uma simples tecnicidade? Que lugar ocupa a figura do intérprete em nossa cultura dentro de um amplo esquema que contemple as influências próprias da comunicação humana?” (MUÑOZ, 2008, p. 25).

Leech-Wilkinson (2016, p. 326), por sua vez, argumenta que os performers estão há muito fazendo a maior parte do trabalho no que diz respeito à criação de sentido em torno das obras musicais. Feito que, para o autor, merece não só aceitação como também reconhecimento enquanto uma verdade da prática musical, que desloca atribuições tácitas do papel de criador ao compositor e de mero reproduzidor ao intérprete. A confiança do autor no papel criativo do intérprete em sua relação com as obras vai mesmo ao ponto de fazê-lo sugerir que a atribuição de direitos autorais deveria ser partilhada entre compositores e intérpretes, proposição estarrecedora dentro de uma certa visão de mundo, mas não obstante de grande interesse para o debate sobre o papel do intérprete, não só pela demonstração de fé mas também pelo que tem de concreto em suas consequências (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 335).

### III. Sobre a presença e o corpo na interpretação

Embora nesta tese estejamos nos ocupando de uma investigação sobre o intérprete musical, sobre o interpretar na música erudita, suas origens, particularidades, problemas, enfim, importa

---

<sup>105</sup> Me parece oportuno citar ademais a frase com que o autor termina o referido texto: “Para os leitores aristocráticos, os *lectores* [escravos especializados na leitura em voz alta] forneciam a experiência suprema [*ultimate*] de textos literários: uma realização bem-acabada na qual o ouvinte [*auditor*] podia se concentrar na obra literária, e não na obra da leitura” (STARR, 1991, p. 343).

reconhecer que nos interessa sobretudo o intérprete e a interpretação concebidos em seu cenário originário de funcionamento, qual seja, o ambiente de concerto: se mais ou menos formal, em sala maior ou menor, profissional ou amador, nenhuma dessas diferenças importa tanto, senão pela identificação do que há aí de comum, bem entendido, o aqui e agora, a efemeridade, a irrepetibilidade; — o estar presente, num mesmo espaço e num mesmo tempo, do público e do intérprete.

É por isso que consideramos que, embora a interpretação tenha que ver diretamente com o texto, ela também implica uma dimensão corporal e intersubjetiva em sua realização plena. No interesse então dessas proposições, dessa visão a respeito do fazer interpretativo que conserva a presença e a aura como condições da mais alta relevância, não podemos nos furtar de lembrar do modelo conceitual de reprodução musical trabalhado por Kuehn. Pois ainda que muitas das reflexões presentes nesta tese não o tomem como base, ela certamente se beneficia de uma consideração desse modelo na elucidação dos diferentes aspectos envolvidos na atividade-fim do intérprete musical.

Para o autor, a reprodução musical é uma categoria mais ampla, que contém a interpretação e a *performance* como subcategorias ou "princípios ativos" (KUEHN, 2012, p. 15). Organizando nessa subdivisão aspectos intramusicais (interpretação) e extramusicais (*performance*) da prática interpretativa, consegue dar conta da reprodução musical como um "processo artístico multiforme", extrapolando as questões de compreensão textual, ou melhor, conjugando-as com "a materialidade corporal e gestual de *performance*, do ambiente social e [...] natural do local da reprodução" (KUEHN, 2012, p. 15).

Fica assim patente o interesse de uma concepção tal para este trabalho, ainda que aqui se tenda aos termos intérprete musical e interpretação, pois viemos construindo toda uma trama de sentidos que aposta na possibilidade de recuperação e renovação do intérprete musical enquanto posição simbólica. Entenda-se, portanto, que quando nesta tese falamos do intérprete musical e da interpretação musical como a totalidade da atividade realizada por ele, estamos nos referindo a algo próximo ao reproduzidor musical e à reprodução musical conforme definidos por Kuehn.

Por reprodução musical, o autor entende a

realização *hic et nunc* [aqui e agora] de uma composição musical com base em seu texto ou partitura. [...] Em tese, toda reprodução musical se dá por duas vias: a) pela interpretação e b) pela *performance*. Tratando-se de um processo histórico, não existe uma reprodução que pudesse ser considerada "última" ou "definitiva" (KUEHN, 2012, p. 16).

No enquadre proposto, interpretação é "a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a 'imagem do som'"; do outro lado, a *performance*

está sobretudo na elaboração dos elementos extramusicais da reprodução musical. Desta categoria fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento [...]. Remetem à exteriorização de conteúdos já elaborados em etapas anteriores, mas que agora se engendram por outros meios que não os puramente musicais. [...] Sua função está na interação com o público espectador (KUEHN, 2012, p. 16).

Seria preciso, contudo, dizer que não aceitamos tranquilamente a atribuição da noção de extramusicalidade à gestualidade, à mímica e a quaisquer outros elementos que extrapolam o sonoro e dos quais o intérprete se serve para a construção do acontecimento em que se dá a apresentação da obra musical. Entendemos aquilo a que o autor quis se referir, mas colocamos, neste trabalho, em xeque a ideia de aquilo que está para além do sonoro possa ser considerado extramusical, no mínimo quando se trata da interpretação musical. Ali, na apresentação da obra ao público pelo intérprete, situação em que ambos estão presentes num mesmo instante, a gestualidade, a mímica, talvez poderíamos mesmo dizer o *drama*, no sentido etimológico do termo, tudo isso compõe o musical, é indispensável mesmo, e não pode ser separado do puramente sonoro.

Muito bem; prossigamos, então, e passemos a uma análise de mais algumas definições do agente e da atividade que nos concerne.

#### **IV. Crítica de uma concepção hermética do intérprete musical**

O intérprete musical é um artista? É um músico? O que faz um intérprete musical? A professora francesa de estética Carole Talon-Hugon, ao discutir o surgimento da noção de artista na renascença italiana, escreveu que inventar uma palavra é inventar uma categoria (2014b). Nesta seção, tomarei algumas definições de intérprete musical como ponto de partida para uma reflexão sobre como se apresentam, no discurso, suas características, relações, direitos e deveres. A questão aqui é procurar entender um pouco melhor como essa categoria de músico — o intérprete musical — se consolidou e, ao longo dos anos, foi sendo transformada por definições e redefinições. Em se considerando que o intérprete da música erudita, por definição, interpreta *obras musicais*, considera-se aqui que o surgimento da figura do intérprete como a concebemos está ligado à cristalização da

noção de obra musical conforme descrita por Lydia Goehr (1989, 1992). Isso quer dizer que se trata de uma figura que se consolida na passagem do XVIII para o XIX<sup>106</sup> — apontamos aqui, como um marco simbólico de seu surgimento, a criação do conservatório de Paris em 1795, este que, para dizer com Collin Lawson (2002), foi o “primeiro conservatório moderno”.

Visto que neste ensaio recorreremos bastante a dicionários, não custa lembrar, ainda preliminarmente, que a contribuição de dicionários para a compreensão dos usos reguladores de um conceito tem limites: *grosso modo*, o dicionário não nos pode dizer se os conceitos estavam presentes em certo momento ou como funcionavam, se é que funcionavam. Para isso é preciso recorrer a teorias, crenças, leis e atividades (GOEHR, 1992, p. 109). Assim, a forma como o conceito de obra musical e o ideal de *Werktreue* regulam a atividade do intérprete musical não pode ser satisfatoriamente descrita a partir de uma análise lexical. Ainda que tenhamos procurado nos amparar em outros trabalhos para evitar leituras equivocadas, há que se ter em mente as limitações metodológicas deste ensaio.

Tratarei primeiro de alguns comentários de compositores mais recentes, do XIX e do XX, comentários conhecidos no debate sobre a interpretação. Partiremos daí para um par de dicionários do século XX e outro par do século XVIII; faremos um percurso que não visa a uma conclusão, mas que se quer, de toda forma, heurístico. Esse esforço não tem como objetivo apontar para uma “verdade histórica” sobre o intérprete, mas sim, por meio de uma reflexão sobre discursos a seu respeito, encontrar subsídios para lembrar e repensar suas características, seus sentidos e sua relação com outras figuras do universo musical.

Importa, portanto, voltar-se para algumas noções, dentre as quais a já comentada noção de obra musical, mas também as de artista, de gosto, de gênio, de belas artes, do conservatório, e isso no esforço de contribuir para a concepção de uma relação mais livre do intérprete com a partitura, que

---

<sup>106</sup> Ver Goehr (1992, p. 229 e ss.), notadamente a seguinte passagem na página 231, produzida no contexto da explicação de circunstâncias que favoreceram a distinção entre performer e compositor: “A concepção emergente da atividade composicional [dos compositores] dependia significativamente da emergência de um contraste adequado e compatível do lado da performance. Assim, dadas as atitudes estéticas da época, as obras musicais requeriam realização adequada na performance se quisessem se provar dignas de serem chamadas obras das Belas Artes [*works of fine art*] A realização dependia da existência de intérpretes de obras devotados à tarefa de realizar as obras pelo meio [*médium*] da performance. O ideal de *Werktreue* [“verdade ou fidelidade à obra, ao original”] emergiu para capturar a nova relação entre obra e performance assim como entre performer e compositor. Performances e seus performers eram respectivamente subservientes às obras e aos compositores”. Essas relações eram mediadas por uma notação que, desenvolvida, era considerada completa e adequada.

valorize, sobretudo, o aporte que o intérprete musical traz para a “plena realização da obra musical”, e que o considere, portanto, em relação a noções que estavam em discussão em seu contexto de consolidação.

Vale lembrar, como já se afirmou em outros momentos desta tese, que o que aqui se procura não é, necessariamente, a concepção de novas práticas ou novas normas para a prática interpretativa, mas sobretudo reformulações sobre o valor dessa prática tal como ela é, entenda-se bem, a busca por formas de apreciar a interpretação musical enquanto forma de arte (e os intérpretes, *a fortiori*, como artistas).

Em texto intitulado *Performing Through History*, Collin Lawson escreve que “a literatura musical frequentemente passa a impressão de que o verdadeiro significado estético reside na notação, e que a performance é, quando muito, uma representação imperfeita e aproximada da obra em si mesma” (LAWSON, 2002, p. 4).<sup>107</sup> O autor relata uma anedota em que Brahms teria se negado a comparecer à performance de uma ópera de Mozart, tendo dito que muito preferiria lê-la em casa. Anedota essa que faz lembrar conhecido comentário de Schönberg sobre a performance ser uma espécie de comunicação das obras para aqueles infelizes que, ao contrário de um Brahms, não as podiam ler.<sup>108</sup> Ocorre também lembrar de outro mestre da música, Stravinsky, que, como escreve Lawson, “em 1947 [...] condenou a interpretação, demandando do performer uma abordagem rigidamente objetiva” (LAWSON, 2002, p. 13).<sup>109</sup> O intérprete, nestas duras declarações, certamente não passa de um mero mensageiro.

---

<sup>107</sup> Em franco contraste com essa impressão está a seguinte consideração de Leech-Wilkinson (2012, parágrafo 1.7): “Muito do que se diz sobre as peças é de fato sobre as performances das peças: modos de performance foram absorvidos pela imaginação acadêmica sobre as partituras. [...] Acadêmicos de música absorvem dos seus entornos de performance [*performance-surroundings*] formas de compreender a natureza das composições e de seus compositores”.

<sup>108</sup> É claro que sumarizar o ponto de vista de um pensador com um dito anedótico está fora de cogitação; trata-se aqui de partir desses ditos para refletir sobre as questões que esses ditos colocam em pauta, a partir da história musical e da história do pensamento sobre arte. Também se pôde dizer de Schoenberg ter visto o papel do intérprete como essencialmente dotado de alguma liberdade ao tocar uma obra, por conta de uma certa opacidade inerente ao conteúdo da obra musical (PENTEADO; VIDEIRA, 2021, p. 242, 245). Kuehn (2012, p. 14), contudo, escreve que Schoenberg tomava a composição como acabada uma vez terminado o trabalho do compositor, posição que, de certa forma, justificaria o conhecido dito sobre o intérprete como “mal necessário”.

<sup>109</sup> Outros ditos expressando a independência de uma obra em relação a suas performances podem ser lidos em Goehr (GOEHR, 1992, p. 228 e ss.).

Ora, a palavra intérprete com sentido de “mensageiro”, tal como a usa Camões quando, no segundo canto d’*Os Lusíadas*, chama a Mercúrio de “intérprete divino”,<sup>110</sup> é um latinismo,<sup>111</sup> entenda-se bem, remete a um sentido que não é aquele pelo qual hoje entendemos, à prima vista, que alguém seja um intérprete; se formos ao dicionário Larousse de francês (GIRAC-MARINIER, 2012), ali lemos, no que concerne ao sentido artístico da palavra *Interprète*, que se trata de “pessoa que traduz, exprime, representa desta ou daquela maneira uma obra artística”; sob o verbete *Interprétation*, não só lemos que se trata de uma “ação ou maneira de exprimir, de tocar uma peça, desempenhar um papel, representar uma obra”, mas, também, que se trata de um “ato pelo qual o executante, um grupo de executantes, ou seu regente, torna sensível ao público aquilo que não existe senão em estado virtual na partitura escrita”. No Houaiss, a interpretação é, em um sentido, dada como sinônimo de execução, mas logo em seguida é redefinida como “o aspecto pessoal na execução musical”.

Mas, como se poderia suspeitar das declarações que vimos de Brahms, Schönberg e Stravinsky, será mesmo que o sentido de “mero mensageiro” se encontra assim desusado? Não parece estarrecedor que, se formos ao *Harvard Dictionary of Music* — dicionário este que, segundo Bruno Nettl, foi o dicionário de música mais usado nos EUA na segunda metade do século XX — é precisamente assim que encontramos descrito o intérprete? Pois eis o que lemos sob o verbete *Interpretation*: “O elemento pessoal e criativo na performance da música, a qual, tal como o teatro, depende de um *middleman* entre o compositor e a audiência” (APEL, 1974, p. 301). Há que reconhecer que ali também se lê que, por meio do estudo, o instrumentista, cantor ou regente absorve a composição e a expressa, quer queira, quer não, segundo seu próprio gosto e ideias gerais.<sup>112</sup> É de se notar, contudo, como tal declaração é condicionada: “uma interpretação pessoal é o grande privilégio do performer, *a ele concedido pelo compositor*. Um performer verdadeiramente excelente tem sempre

---

<sup>110</sup> Ver *Os Lusíadas*, canto II, estrofe 82. Note também o que diz sobre o deus Hermes Diodoro Sículo na *Biblioteca Histórica*, livro V, §75.2 (ênfase nossa): “A tradição também diz que ele é o arauto dos deuses e o seu mensageiro de maior confiança, por causa de sua habilidade em expressar claramente (*ἐρμηνεύειν, hermeneúein*) cada comando que lhe fosse dado; e é essa a razão pela qual recebeu o nome que porta, não porque foi o descobridor das palavras e da fala, como dizem alguns, mas porque aperfeiçoou, em nível mais elevado do que todos os outros, *a arte da enunciação clara e precisa de uma mensagem*”.

<sup>111</sup> No dicionário latino-português de Ernesto Faria, lemos, como primeira acepção de *interpretes, interpretis*, o seguinte: “Intermediário, agente, mediano entre duas partes, ajudante, auxiliar”.

<sup>112</sup> Noção remanescente de um comentário de Hanslick (2015, p. 72–3) a respeito da interpretação em *Do Belo Musical*.

em mente a responsabilidade para com a obra que se impõe por conta de tal privilégio” (APEL, 1974, p. 301, ênfase nossa). Perceba-se que, discursivamente, num dos dicionários de música mais influentes do final do século XX, o intérprete é retratado na posição de um intermediário do cenário musical, ao qual o compositor, por meio da obra, concede o privilégio de poder expressar-se de forma pessoal, privilégio este que vem a grande custo, qual seja, o de ter sobre a própria cabeça uma espécie de espada de Dâmocles: se, ao exprimir sua assimilação pessoal de certa obra, for tomado por irresponsável quanto ao privilégio que lhe foi concedido, jamais poderá ser considerado um intérprete “verdadeiramente excelente”.

Não podemos deixar, contudo, de perguntar-nos: não seria uma bela interpretação da obra um privilégio concedido pelo intérprete ao compositor? Que tipo de músico é esse que, embora como a própria definição constata, possui um gosto musical, mas, a despeito do que se poderia esperar, tal gosto jamais poderia ser equiparado ao de alguém que compõe, em matéria mesma de interpretação? Não fica patente no discurso, então, situação do intérprete em posição de menoridade musical?

É interessante também considerar a imagem de Leech-Wilkinson (2016, p. 330) de uma *polícia da performance*, presente não só no mundo externo, mas também dentro dos próprios performers, que se subscvem a esse regime, assentindo à sua escravização. Também este autor se refere, não a uma menorização, mas a uma infantilização dos participantes do meio da música clássica (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 332).

Ocorre lembrar das colocações de Louis Allix em um artigo sobre a questão da autenticidade na interpretação musical; segundo este, ao submeter a própria faculdade de tomada de decisões aos limites denotados no texto, o intérprete sacrifica parte do potencial interpretativo:

Uma interpretação fiel é frequentemente menos boa do que uma interpretação mais livre, porque, simplesmente, os compositores nem sempre fazem escolhas interpretativas que maximizam a execução de suas obras. [...] O julgamento dos compositores a respeito da interpretação de seu trabalho nem sempre é confiável (ALLIX, 2013, p. 183).

Dirá ainda o autor que com o intérprete, o compositor pode descobrir não somente potencialidades latentes na obra, mas também suas fraquezas, o que oportunizaria um melhoramento da composição. Essa possibilidade de alteração das obras, ademais, e como já se vê delineado no comentário anterior, não está, para o autor, restrita ao aval do compositor, mas deve também ser justamente concedida ao intérprete.

[...] objetos musicais interessantes e agradáveis podem ser produzidos ao alterar tempo ou timbre, adicionar ou suprimir alterações acidentais ou ainda modificar elementos melódicos, harmônicos ou rítmicos na partitura original. [...] se um solista, no calor do momento, insere notas decorativas em sua parte durante um concerto e se justifica posteriormente dizendo, por um lado, que o que fizera soava melhor e, por outro lado, que ele já estava farto de tocar sempre as mesmas notas, não podemos senão concordar com ele (ALLIX, 2013, p. 187).

Em outro dicionário, o antigo *Harper Collins Dictionary of Music*, em sua versão mais recente intitulado *The Facts on File Dictionary of Music*, lemos no verbete *Interpretation* que, “idealmente, o performer expressa da forma mais precisa possível aquilo que o compositor pretendeu” (AMMER, 2004, p. 194). Outra vez podemos pensar estarmos aqui mais próximos do sentido latino da palavra intérprete, pois na realização musical propriamente dita a participação ideal do intérprete é tão transparente quanto possível, ainda que, como se lê no restante da definição, a ele caiba sempre decidir por alguns detalhes da realização.

Mas voltemos um pouco no tempo e consideremos, dado o marco temporal do Conservatório de Paris, ao final do século XVIII, dois dicionários do século naquilo que dizem sobre a interpretação musical:

Na *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot e d’Alembert (2022), a música, no tomo 10, página 898, é definida como ciência dos sons, ciência de sua organização agradável ao ouvido. Embora no verbete *Musicien*, na mesma página, a categoria músico seja dividida entre aqueles que a compõem e aqueles que a executam, apenas aos primeiros é dada uma identidade, a saber, a de compositor; aos segundos não se atribui termo algum.<sup>113</sup> Pouco mais à frente, no verbete *Musique*, a música é dividida em especulativa e prática, sendo a primeira o conhecimento das relações entre os sons, e a segunda a sua concatenação segundo tal conhecimento, entenda-se bem, a composição ela mesma. Como uma categoria à parte desta última de música prática, pertinente exclusivamente à “produção atual dos sons pela voz ou pelos instrumentos”, é designada a execução (*exécution*), definida como a parte “puramente mecânica” do fazer musical, que pressupõe nada mais do que uma capacidade de produzir sons afinados e de saber ler a escrita musical e estar habituado a exprimi-la.

---

<sup>113</sup> O mesmo se passa no verbete *Musicien* do *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, p. 305.

Já no *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, publicado em 1767, comentários pertinentes ao campo da interpretação são encontrados sob os verbetes *Concertant*, *Exécutant*, *Exécuter*, *Exécution* e *Expression*. Os verbetes *Concertant* e *Exécutant* referem *grosso modo*, simplesmente àquele que executa sua parte em um Concerto.

No verbete *Exécuter*, vemos que se trata de cantar ou tocar todas as partes de uma composição, da forma como dispostas, realizando-a “*tal como notada na partitura*” (ROUSSEAU, 1768, p. 206). Diz-se ainda que a execução é imprescindível para um juízo apropriado de uma peça, dado que “a música está feita para ser escutada”, declaração importante em relação à interpretação. No verbete *Exécution*, vemos, apesar do acima dito a respeito da execução de uma peça tal como notada na partitura, que ler a música exatamente como está escrita é pouco: “é preciso adentrar em todas as ideias do compositor, sentir e realizar o fogo da expressão, ter sobretudo o ouvido afiado e sempre atento para escutar e seguir o conjunto [*Ensemble*]” (ROUSSEAU, 1768, p. 206).

No verbete *Expression*, define-se a expressão como a qualidade pela qual o músico “sente vivamente e realiza com energia todas as ideias que deve realizar, e todos os sentimentos que deve exprimir” (ROUSSEAU, 1768, p. 207); lê-se ali também que há uma expressão na composição e outra na execução, e que o efeito mais potente e agradável em música se obtém pela combinação de ambas.

Fazendo a ressalva de que ao executante é capital compreender o sentido daquilo que canta, para além da mera leitura de notas, Rousseau (1768, p. 212) fala de uma energia que o executante pode conferir ao compositor como componente da expressão, que advém dessa compreensão do sentido daquilo que se executa, e pressupõe um fazer de conta que se é o compositor, mas também o poeta, o ator e o cantor, entregando-se ao calor suscitado em si por essa forma de conceber a peça em questão.

Embora até hoje execução e interpretação sejam sinônimos em algumas obras de referência, como vimos anteriormente, é oportuno notar que a ausência do termo interpretação nestas obras do século XVIII indica uma percepção diferente do que faz o músico executante, que não via o texto musical como um código ambíguo que carecia de um intérprete para que seus sentidos fossem elucidados, mas que via a partitura como um conjunto de instruções que, caso executadas com base no bom gosto e no bom tirocínio, bastavam para fazer com que a obra ela mesma aparecesse. Não obstante, podemos ver nas definições de Rousseau o reconhecimento de uma dimensão pessoal ou

expressiva da execução musical, e a constatação de sua importância para a boa realização de obras musicais.

Mesmo que os termos intérprete e interpretação não sejam empregados, vimos como os textos tratam, ainda assim, de uma figura à qual viriam a ser, do século XIX em diante, atribuídos termos tais. Como nota Dreyfus (2020), as diferentes palavras que foram, ao longo dos anos, sendo preferidas para referir ao músico executante indicam variações — às vezes sutis, às vezes nem tanto — na compreensão daquilo que o músico faz com a obra no processo de preparar sua performance. Para o autor, o emprego do termo interpretação liga o sujeito a uma autoridade que outorgaria validade à interpretação que se produz. As autoridades garantidoras são várias, mas vê-se logo bem claro que a autoridade arquetípica é aquela do compositor, tal como pudemos observar em análise da definição do *Harvard Dictionary of Music*.

## **V. Do virtuosismo**

Quando pensamos em um intérprete musical maduro e de formação robusta, a noção de virtuosismo está entre as primeiras que o senso comum nos apresenta. Naturalmente, espera-se algum brilhantismo na execução de um intérprete bem-formado: tocar bem, conquanto esse bem possa ser infinitamente desdobrado, é aquilo para o que, de certa forma, o intérprete atravessa sua formação. Mas haverá uma diferença entre tocar bem e ser um virtuose? Se sim, essa diferença pode ser atravessada por meio do trabalho ou não tem que ver propriamente com o esforço individual? Haverá outras definições de virtuosismo que, para além da noção de uma excelência técnica, chamem atenção para outras facetas do fazer artístico nas quais se pode ser excelente? Neste breve ensaio, passaremos em revista algumas definições de virtuosismo e reflexões sobre o efeito que essa noção surte sobre o músico.

Notemos de partida e de passagem que, como lembra Gallo (2021, p. 317), a noção de virtuosismo já esteve ligada a uma concepção mais holística do fazer artístico, envolvendo não só habilidades manuais, mas também aptidão social e outras características ligadas à história da noção de virtude.<sup>114</sup> Isso não quer dizer, contudo, que conotações depreciativas só surgiram depois das

---

<sup>114</sup> Como também comenta Moysan (2014, p. 237).

proposições de um Vasari a respeito do virtuose; já na antiguidade, a execução virtuosa ao aulo suscitava comparações com animais adestrados.<sup>115</sup>

Também Mário de Andrade, em *O Artista e o Artesão*, apresentou um entendimento de virtuosidade que difere do entendimento comum. Para o autor, virtuosidade é a capacidade de reproduzir os estilos históricos de realização de obras de arte sem maiores dificuldades (ANDRADE, 1975). Essa definição leva a reflexões sobre a virtuosidade que fogem ao escopo imediato da presente investigação, e, por isso, não será desenvolvida aqui.<sup>116</sup>

Numa definição abrangente, Moysan (2014, p. 236) dirá que “a virtuosidade se nos apresenta na forma de uma inflação do muito [*inflation du beaucoup*]”. No plano da tomada da virtuosidade enquanto um valor, Moysan nos lembra que “a avaliação da virtuosidade e o lugar positivo ou negativo da virtuosidade na obra de arte estão estreitamente correlacionados com aquilo que se espera de uma obra de arte ela mesma”. Remetendo um modelos renascentistas de improvisação de uma estrutura simples proposto por Josquin des Prés (c. 1450 – 1521) produz a conjectura de que aí mesmo estariam as raízes da ambiguidade valorativa:<sup>117</sup> opõe-se uma estrutura simples, mas essencial, a uma realização ornamentada, mas, justamente por isso, *mais do que essencial* (MOYSAN, 2014, p. 238). Deduzindo assim como um dos valores ligados à virtuosidade aquele do “muito”, isto é do excesso, do excedente, o autor sugere ainda que “essa dimensão cumulativa ligada à preocupação de levar sempre além os limites do possível aproxima a virtuosidade musical da *performance* esportiva” (*ibidem*). Esse dizer “mais” da virtuosidade, contudo, não é um dizer qualquer coisa a mais. Dizer a mais é fazer uma escolha orientada para um fim: o fim de magnificar as virtualidades do dito simples sobre o qual a virtuosidade incide, respeitando uma sua lógica estrutural. *Elegância*, nos lembra o autor remetendo a palavra à sua etimologia, não é senão um *bem* escolher: “Dizer mais do que o

---

<sup>115</sup> Dentre as conotações pejorativas que podem ser atribuídas ao virtuosismo, está ainda aquela outra do uso da obra como ensejo para uma vácuca demonstração das próprias emoções, conotação que se constata, por exemplo, em um comentário de Schoenberg a respeito dos virtuosos (KUEHN, 2012, p. 11) e no verbete *Expression* do *Harvard Dictionary of Music* (APEL, 1974, p. 302).

<sup>116</sup> O leitor pode, contudo, dirigir-se ao ensaio sobre a técnica de arte andradiana, no qual encontrará uma reflexão sobre a dita virtuosidade.

<sup>117</sup> Trata-se de um exemplo de música vocal, mas, como o autor mesmo desenvolve mais tarde em seu texto, após discorrer sobre a virtuosidade vocal na ópera séria e nas arias da capo, “as interações entre a virtuosidade instrumental e a virtuosidade vocal atravessam a história da música ocidental moderna” (MOYSAN, 2014, p. 242). De fato, segundo o autor, a aria da capo seria o tipo ideal de concepção do virtuosismo musical (MOYSAN, 2014, p. 246).

essencial é, então, dizer mais, mas apropriadamente” (MOYSAN, 2014, p. 239). Há que fazer a ressalva de que o autor aqui versa sobre o virtuosismo em relação com a improvisação sobre uma estrutura simples; isso não quer dizer, contudo, que não possamos pensar essas dimensões do virtuosismo na interpretação. Afinal de contas, quantas peças não conhecemos cujas interpretações vemos e ouvimos cada vez mais rápidas, cada vez mais floridas, mais expressivas por conta de um transbordamento de habilidade técnica? Quantas vezes não nos surpreendemos com a elegância resultante desse transbordamento, e quantas vezes, por outro lado, não lamentamos uma elevação do andamento ou ornamentação que, justamente, aparece como deslegante? Finalmente, além do “muito” e do “apropriado”, o virtuosismo deve ser, evidentemente “bem-sucedido”, valor que faz vir à tona a dimensão de mestria dos instrumentos (voz ou qualquer outro) enquanto justa adequação dos meios aos fins (MOYSAN, 2014, p. 243).

O autor fala de uma desvalorização ambígua da noção de virtuosidade: tanto segundo o cristianismo, de um lado, quanto segundo a modernidade, do outro, a virtuosidade é depreciada segundo certos princípios — desconfiança para com o Eu no caso do cristianismo, desconfiança para com a artificialidade no caso da modernidade — ao mesmo tempo em que ganha contornos positivos por outras razões: consciência de que a magnificência de Deus pode tornar-se carne artisticamente, no caso do cristianismo, e, no caso do modernismo, o espírito de liberdade moderno que “preme o sujeito a se exprimir livremente e a se libertar de [*débloquer*] todas as censuras que poderiam frear a expressão de sua subjetividade” (MOYSAN, 2014, p. 237).

Outra vertente de pensamento, que o autor situa no barroco italiano, compreende o virtuosismo como parte constituinte de um esforço apresentar as obras de arte de forma tal que, aparecendo como apartada deste mundo e das capacidades normais do humano, dá a ver o maravilhoso.<sup>118</sup> Essa concepção de virtuosismo no barroco se apresentava, em música, sobretudo na ópera séria e na *aria da capo*, razão pela qual o autor indica que a virtuosidade tem como enquadre epistêmico a afirmação do indivíduo. Por conseguinte, “não é [...] possível separar a virtuosidade

---

<sup>118</sup> Ocorre remeter ao princípio da separabilidade de Goehr (1989, p. 157–8) — pelo qual a autora indica a abordagem das belas artes como uma dimensão completamente separada da vida ordinária e mundana —, embora este seja discutido num contexto diferente: não só um pouco mais tardio, nomeadamente no final do século XVIII, mas também em relação à categoria das Belas Artes e à emancipação da música instrumental. De qualquer forma, o próprio Moysan (2014, p. 250) procurará sustentar um argumento de que o romantismo como que fagocitou aspectos do virtuosismo barroco e, retrabalhando-os, exibiu-os em seu próprio pensamento estético.

moderna desse vasto processo de colocação do Homem no centro da cultura ocidental, processo que é próprio do humanismo e que reside no seio da modernidade” (MOYSAN, 2014, p. 246). Isso teria ainda uma outra implicação, que é a de que o virtuosismo não poderia ser reduzido a uma relação de si para consigo, mas deve ser também pensado enquanto afirmação de si em meio aos outros. Finalmente, importa notar dentre as reflexões do autor a consideração de que a dificuldade técnica ou a expansão sempre mais intensa dos limites não é suficiente para definir a virtuosidade; como exemplifica Moysan (2014, p. 250), certas obras de vanguarda do século passado são incrivelmente difíceis de serem performadas, mas não dariam a nenhum espectador a impressão de um virtuosismo. Disso conclui o autor que, possivelmente, importa para a virtuosidade, além dos traços supracitados, uma dimensão teatral ou lúdica por meio das quais se pode perceber, ao fim e ao cabo, as dificuldades técnicas e a superação dos limites *em relação* com uma subjetividade que as performa, e não simplesmente em si mesmos.

Também partindo de um ponto de vista histórico, Brunello considera o virtuosismo como forma primitiva da interpretação (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 17), ligada ao fim do renascimento e ao período barroco, nos quais se requeria do músico habilidades de improvisação, variação *ex tempore* e ornamentação. É curioso notar como, muita vez, na reflexão sobre as deficiências do músico intérprete quanto à manipulação dos materiais musicais, esse percurso é descrito como uma narrativa de perda, ao passo que aqui fica delineado como formação de um novo agente musical, e não deformação de um agente existente. O virtuosismo poderia ainda ser pensado à luz de outros aspectos, como sua importância, na colaboração com compositores, para a invenção de novas formas de expressão ao instrumento, novas técnicas e recursos idiomáticos; ou, ainda, de seu papel na construção de uma performance fluida e elegante, marcada pela naturalização do artificial e pela simplificação do difícil (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 17). A noção de virtuosismo fica, assim, num equilíbrio tenso entre valorações positivas e negativas: “O virtuoso torna natural aquilo que poderia parecer um artifício, e normal aquilo que para todos é uma exceção. Mas o virtuosismo — que por sua natureza desvia o músico de uma reflexão mais estritamente ligada à interpretação e às suas possíveis evoluções — pode degenerar e ser somente um fim em si mesmo” (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 18–19). Essa ambiguidade quanto ao virtuose está mesma inscrita na

língua, pois que, quando vamos ao dicionário,<sup>119</sup> lemos como primeiro sentido do termo “artista que atingiu um altíssimo grau de conhecimento e domínio técnico na execução de sua arte; virtuoso”, mas logo em seguida passamos à conotação pejorativa: “artista cujo domínio da técnica supera a inspiração e o sentimento”.

Segundo Goehr, num primeiro momento da cristalização do conceito de obra, na passagem do século XVIII para o XIX, a margem para a expressão criativa e livre dos performers se encontrava nas *cadenzas*; mas, isso parecendo insuficiente, os performers desenvolveram uma segunda forma de performance, contrastante com a interpretação de obras compostas previamente. Esse segundo modo, ligado a uma ideia de performance *ex tempore* livre e espontânea, se não era improvisado, envolvia a performance de obras especificamente comissionadas com o propósito de exibir as virtudes performativas do músico. “A performance livre e espontânea desse tipo era defendida pelo argumento de que era inspiradora e dava aos músicos acesso imediato ao mundo da verdade transcendente” (GOEHR, 1992, p. 233). Contudo, a extemporização e a virtuosidade já não detinham o mesmo estatuto artístico que a performance de obras, pois que a obra musical já não era o mesmo que uma improvisação: era agora composição “propriamente dita”. Com isso, a improvisação e o virtuosismo vão sendo deslocados na escala valorativa, deixando de ter conotações positivas e se aproximando de noções como charlatanismo e sendo comparadas a atividades circenses. Essas transformações na liberdade do intérprete têm que ver em grande medida com o desenvolvimento progressivo da notação, o qual promove transformações sucessivas na noção de extemporização (GOEHR, 1992, p. 234).

Precisamente, em Lawson (2002, p. 10–11) lemos que o século dezenove foi um século marcado pelo acirramento das indicações para performance — ligado ao mais veloz e abrangente trânsito de partituras pelo mundo industrializado — e pela proliferação de conservatórios pela Europa. Contudo, segundo o autor, isso teria *promovido* um estímulo ao virtuosismo técnico. Fornece uma razão interessante: diz que isso se deu “especialmente porque esse é um aspecto da performance que pode ser prontamente auferido”.<sup>120</sup> Por que interessante? Bem, porque, ao que me parece, é curioso notar que, num momento de industrialização e aceleração do mundo, a característica da

<sup>119</sup> Tomamos como referência aqui o dicionário Houaiss da língua portuguesa (HOUAISS; VILLAR, 2009).

<sup>120</sup> (LAWSON, 2002, p. 11)

performance que teria sido enfatizada seria aquela pela qual certo valor poderia ser medido, avaliado, ponderado. O que não parece ser uma preocupação propriamente artística, sobretudo se atentarmos ao advérbio "prontamente" (*readily*), pois a atribuição de valor em arte, poder-se-ia argumentar, não é algo que se faz com rapidez, mas requer contemplação e vagar. E o que é mais: como vimos anteriormente, descrições depreciativas de intérpretes e da performance musical têm por vezes, como argumento principal, a redução das competências interpretativas a uma rápida exibição de tal virtuosismo técnico. É ainda interessante notar que com a valorização da proeza técnica, e de forma nada surpreendente, o músico amador perde lugar na cena dos concertos públicos. Ganha força a figura do "virtuoso viajante", sendo Liszt um dos mais emblemáticos exemplares dessa categoria.

Poderíamos argumentar que o virtuosismo enquanto valor encontra-se arraigado no imaginário do intérprete musical, seja por conta de uma representação daqueles intérpretes virtuosos que se consagraram na tradição interpretativa e pedagógica de um dado instrumento, seja por conta daquela outra categoria de músicos, ditos poetas virtuosos, os quais, além de serem compositores, eram reconhecidamente prodigiosos em sua técnica e expressividade na interpretação (COLOMBATI, 2006, p. 73–74). Dentre esses últimos está, precisamente, Liszt, ao lado de Chopin e alguns outros. Assim, podemos supor que conforme o ensino conservatorial se espalha pela Europa e põe em evidência o virtuosismo como valor, e à medida em que certos compositores virtuosos se consagram como modelos de artista para o intérprete musical, vai se formando em seu imaginário um pendor a aferir o seu próprio valor e aquele dos colegas de profissão em função desse critério.

Valéria Bittar, discutindo sobre a formação do músico a partir do primado do ensino conservatorial, argumenta que tanto o modelo do intérprete virtuoso, quanto um outro modelo que surgiria posteriormente e que tencionaria opor-se àquele, pois que abordava as obras não como pretexto para exibir suas habilidades, mas sim com uma postura de estudo e compreensão intelectual das obras, são modelos que configuram o intérprete como um agente transparente, subjugado, intermediário:

*A performance* da compreensão, da informação, elaborada na musicologia e na análise textual musical, estabelece um modelo de interpretação neutra, que surge, no século XX, como antonímia da interpretação genial, virtuosística e egocentrada, características dos ideais românticos do século XIX. Tanto a *performance* da neutralidade quanto a da genialidade convergem em muitos pontos e, em nome de ambas, operamos ainda hoje como performers ausentes, subjugados e submissos ao texto e à vontade do autor. Uma *performance* musical onde o performer não é. Está ausente (BITTAR, 2012, p. 21–22).

Tendo sido orientado pela professora Bittar em suas reflexões sobre a temática da interpretação, Weliton de Carvalho, perseguindo caminhos análogos, argumenta pelo afastamento da ideia de intérprete virtuoso, após uma reflexão sobre as implicações etimológicas dos termos *performance*, interpretação e execução:

No meu entender, assim como algumas experiências desenroladas no teatro pós-dramático, resguardando as devidas diferenças das linguagens, a experiência musical em si está ritualizada na interação “da sala, do público e dos dedos” [...], contendo os sons de forma materializada e contando com a presença do inconsciente, do imprevisível e do incontrolável no mundo entre os corpos no espaço. Nesta linha, faz também sentido um distanciamento da acepção do intérprete virtuoso, pois entendo que o performer (em *performance*) se encontra entregue às situações da experiência que não estão propriamente no âmbito de controle das habilidades, caprichos e competências técnicas do músico bem treinado/adestrado (CARVALHO, 2017, p. 16).

Podemos ajuntar a essa reflexão aquela de Nitrato Izzo,<sup>121</sup> que argumenta que o toque pessoal do intérprete pode ser entendido não somente como demonstração técnica de virtuosidade, mas também como atribuição de sentido. Se pensarmos com Adorno no sentido musical da obra como aquilo que o intérprete é capaz de reconstituir do gesto vivo original antes de ser fixado na partitura,<sup>122</sup> podemos supor que, se o intérprete atribui também sentido à obra, ele não apenas reconstitui objetivamente um mais provável original virtual, mas o faz de determinado modo, ou ainda constrói partes do gesto apenas intuídas ou sugeridas pela partitura. O mesmo argumento, contudo, pode prestar-se a um pensamento em defesa do virtuosismo como algo pleno de sentido, pois se o intérprete, nesse gesto de vivificar a obra imaginando-a para além da notação — e, para isso, dedicando-se atentamente a ela, escutando-a, vivendo-a em primeira pessoa —, entende que sua expressão viva comporta gestos virtuosísticos, quem poderá repreendê-lo? Entrevemos aqui então outra faceta do virtuosismo, que é a do virtuosismo enquanto recurso expressivo.

Além de como recurso expressivo sugerido pela obra, o virtuosismo pode ser pensado como recurso expressivo da performance, num campo limítrofe entre o musical e o dramático. Em sua reflexão sobre o virtuosismo, Zagrebelsky perfila dois tipos de virtuose musical: aquele que toca peças como se estivesse escalando montanhas, com gestos grandiosos e cabelo esvoaçante, e aquele que faz com que peças de dificuldade sobre-humana pareçam exercícios elementares (BRUNELLO;

---

<sup>121</sup> (NITRATO IZZO, 2007)

<sup>122</sup> (PENTEADO; VIDEIRA, 2021)

ZAGREBELSKY, 2016, p. 47). Essa distinção faz lembrar uma distinção de Burke entre, por um lado, a dificuldade como fonte de grandiosidade, que excitaria a mente pela imensa força e trabalho necessárias pela realização de tal obra — não excluindo inclusive o papel de rudeza na produção desse efeito — e, por outro lado, a destreza como produtora de um efeito bastante diferente; enquanto a dificuldade teria que ver com o sublime, a destreza, sobretudo naquilo em que está ligada a noções de graça, suavidade, facilidade ou elegância, teria que ver com a beleza (BURKE, 2016, p. 83).<sup>123</sup> Talvez não seja inoportuno citar uma passagem de *Presto com Fuoco*, de Roberto Cotroneo, na qual também se delineia um virtuoso que vence de forma custosa as dificuldades que se lhe apresentam, e outro que, para dizer com Kant, aparece como um favorito da natureza:<sup>124</sup>

[...] as passagens mais difíceis da segunda e da quarta Balada [de Chopin]. Até Claudio Arrau se arrastava, exânime, nas subidas dos acordes de sexto grau, sentia que ele se cansava, que seus dedos não lhe bastavam. E Rubinstein, ao contrário, rápido, como um ágil alpinista, capaz de derrotar cada dificuldade com leveza e um toque de coquetismo. Ouvir aquele trecho tocado pelos dois era como ver um velho alpinista com experiência subir paredes, e observar o seu corpo enquanto termina, sucumbindo praticamente à fadiga, e assim compreendemos quanto é difícil. E naquela exibição da dificuldade encontramos um sentido do que está fazendo. Enquanto o outro alpinista, o duplo, o sócio de Arthur Rubinstein, é perfeito nos movimentos que a natureza lhe deu como um privilégio raro; aquela mesma natureza, que modelara a rocha na qual estava para subir, dava-lhe a chave para vencê-la, e olhando-o pensaríamos que se tratava de um jogo de crianças (COTRONEO, 1999, p. 219).

Vernon Howard (1997, p. 46–7) empreende uma crítica filosófica da noção de virtuosismo; de partida, propõe que, num contexto artístico, ela seria composta pelos seguintes elementos:

- I. Um nível extraordinariamente alto de proficiência técnica em um instrumento ou no canto (*condição necessária, mas não suficiente*);
- II. Uma habilidade crítica, ouajuizamento no emprego das facilidades que se tem (a imaginação como um elemento de controle no emprego das facilidades). Remete a uma musicalidade (*musicianship*) expressa “naquela variedade específica de ação conscienciosa” durante a performance de uma obra;
- III. Distinção entre *alta proficiência técnica* e *competência técnica*: é possível exibir esta sem exibir aquela, e, o que é mais, pode-se exibir ambas e ainda assim carecer de

<sup>123</sup> Ver também, sobre o modelo do virtuose elegante, que vence com facilidade a dificuldade, a noção da arte conforme à natureza exposta por Kant no parágrafo 45 da *Crítica da faculdade do juízo*.

<sup>124</sup> Ver Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, parágrafo 49.

musicalidade, o que dá na dita “execução mecânica”. Chama a atenção, na escrita do autor, aquilo que diz a respeito da performance de dois cantores de *Lieder* que considera musical e tecnicamente competentes: “ouve-se mais a ideia do que sua realização ideal”.

A partir destes elementos, então, o autor dirá que virtuosos exibem

tanto os mais altos níveis de musicalidade quanto os mais altos níveis de proficiência técnica nas quais a visão e a execução são reunidas. [...] tal virtuosidade, contudo, está além de quaisquer elementos de musicalidade e habilidade técnica que são passíveis de serem ensinados. Este é um ponto crucial. [...] A virtuosidade vem mais da sugestão e do exemplo que emanam da tradição do que da instrução (HOWARD, 1997, p. 47).

Sobretudo para o autor importa notar que *um* virtuoso é aquele cujas performances são *reconhecidas* como virtuosísticas, reconhecimento que vem de uma comunidade de especialistas, e sem o qual “a virtuosidade simplesmente não existe” (HOWARD, 1997, p. 47). O autor chama ainda atenção para o fato de que, aceitas as premissas até então apresentadas, a atribuição de virtuosismo a alguém é um juízo feito *a posteriori* e não é coextensivo com o juízo interpretativo do intérprete ele mesmo, que se manifesta não após, mas *durante* a execução — manifesta-se *na* performance: é “ingrediente” a ela.

Para Howard, a performance é um fazer criativo, e a criatividade “performativa” é um dos elementos que contribuem para o ajuizamento de uma performance como virtuosística. O autor indica que o senso comum, contudo, vai na direção contrária em sua concepção da atividade performativa, retratando-a de forma que dificulta em grande medida a sua concepção como um fazer criativo, artístico mesmo, na acepção de arte proposta pelo paradigma das Belas Artes ou da Arte como sistema:

É um lugar-comum aquele de que os performers meramente recriam as obras de outrem no sentido de que as reproduzem sem muita criatividade de sua parte. Para além do que é quase uma contradição em tal perspectiva, venho argumentando que a performance não é uma recriação, mas uma realização interpretativa. Tal realização, eu adjungiria, deixa ampla margem para a criatividade performativa (HOWARD, 1997, p. 47).

Para que se denote certa atividade como criativa, três elementos são imprescindíveis: (1) um senso reflexivo da parte do agente sobre aquilo que se pratica; (2) a presença de uma expressão significativa ou de uma significância simbólica, isto é, uma performance ou a presença de uma obra efetivas; por fim, (3) a presença de uma audiência apreciativa, “que afaça a graça e facilidade com que

o agente cumpre aquilo a que se propõe, sua economia de meios e talento interpretativo [*interpretive genius*]” (HOWARD, 1997, p. 48). Ao comentar a conceituação de Mihaly Csikszentmihaly de criatividade, Howard (1997, p. 48) encomia uma certa mudança de eixo no pensamento sobre a criatividade, bem entendido, aquela que substitui o pronome interrogativo “o que” por “onde”; situada entre o agente, a comunidade de recepção, e o contexto e tradição do fazer em questão, a criatividade passa a ser percebida como produto de um contexto, e seu ajuizamento pode então ser explicado em função deste. Como arremata o autor, citando Howard Gardner, a criatividade passa então a só poder ser definida em função destes três elementos tomados como um conjunto indissociável. Donde se pode avançar — premissa fundante desta tese — que uma transformação no discurso sobre a criatividade na interpretação pode contribuir, ao lado de transformações na prática e na relação com a tradição, para uma reconfiguração do estatuto do intérprete enquanto artista criativo.

Howard propõe tomar essa classificação tripartite do que define a criatividade como paradigma para uma compreensão do virtuosismo. Procura produzir ele próprio três eixos a partir dos quais se poderia fazê-lo, os quais apresento no esquema a seguir:

Quadro 3: Tripartição dos elementos que contribuem para a configuração de uma performance como virtuosística

<b><i>Virtuosismo</i></b>	<b>Performador(es)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Treinamento</li> <li>• Talento manifesto (ajuizado por juízes qualificados)</li> </ul>
	(Universo de discurso da) <b>Performance</b>	Instrumento(s), voz, corpo e os sistemas simbólicos que compreendem as artes da performance
	<b>Audiência, críticos, colegas, instituições</b>	Ajuizam a qualidade das performances e performers no campo pertinente

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Howard (1997).

Cada um destes núcleos está em relação dinâmica com os outros, “de forma que o virtuosismo não reside em quaisquer um ou dois deles, mas em todos os três [...], existe no nexos entre os três” (HOWARD, 1997, p. 49).

Ainda outra consideração importante para a definição de virtuosismo e para a designação de performances virtuosísticas é a de que, estritamente, na perspectiva proposta pelo autor, só se poderia falar de virtuosos no caso de pessoas que performam obras de arte, excluindo-se aí compositores, dramaturgos e poetas, posto que estas, por definição, criam ou produzem obras, e não as performam (*enquanto* compositores, dramaturgos, *et cetera*). Nem poderiam ser atletas considerados virtuosos, pois seu objetivo é vencer, e não interpretar algo em performance, consideração que faz pensar nos ubíquos concursos de instrumento, bem como nos comentários de Glenn Gould sobre estes.<sup>125</sup> O virtuosismo, portanto, está restrito ao domínio das artes da performance e exclui de sua análise uma razão competitiva. Como coloca o próprio autor, a performance de obras de arte é campo primário do virtuosismo (HOWARD, 1997, p. 51).

Esses comentários fazem lembrar de uma ideia exposta por Lessing no *Laocoonte*, ao defender a pintura contra uma acusação de que, em comparação com a poesia, lhe faltaria uma exuberância de invenção. O autor argumenta que “pesamos invenção e execução em balanças diferentes, e nos inclinamos a requerer do mestre tanto menos de uma quanto mais nos tenha dado de outra” (LESSING, 1873, XI). Fique dito que o paralelo não é bem preciso, e que talvez até trabalhe contra o que Howard procurava dizer; ainda assim vale a citação, por se tratar de um autor importante para o pensamento sobre arte, que já no século XVIII demonstrava um pensamento capaz de acolher as virtudes da execução como dignas de igual reconhecimento artístico.

Caberia, por fim, um parêntese sobre o desejo de ser reconhecido como um virtuose: Psicanaliticamente falando, cabe observar que, pelas definições do virtuosismo como “conquista reconhecidamente superior” (HOWARD, 1997, p. 51) e do virtuoso como alguém que emerge para além das expectativas normais (HOWARD, 1997, p. 52), percebe-se como o virtuosismo pode ser tomado como objeto derradeiro de investimento libidinal pelo indivíduo, pois que aparece como algo impressionante, arrebatador, extraordinário, e, portanto, digno de amor incondicional.

Para corroborar esse parêntese, consideremos que Reis, a partir do trabalho do português António Vasconcelos sobre a instituição conservatorial, cita como características do modelo francês as seguintes: “gratuidade do ensino; seleção do alunado; ensino individualizado; subvenção do Estado;

---

<sup>125</sup> A esse respeito, ver o capítulo referente a Gould em Nattiez (2005).

gerenciamento por parte de músicos reconhecidos; ênfase na música profana; *crença no talento; valorização da virtuosidade; ênfase na formação de músicos de excelência*" (2014, p. 26, ênfases minhas). A autora destaca ainda a leitura de Vasconcelos de que o conservatório está calcado em dois elementos paradigmáticos do século XIX, a saber, as figuras do virtuose e do grande mestre.

Vemos assim que a própria instituição tende a oferecer a posição do virtuose como objeto de desejo, e, dialogando com o ensaio da tese propriamente dedicado ao tema, poderíamos dizer que a instituição oferece ao indivíduo um Ideal de Eu no qual a conquista do virtuosismo vem na mais alta conta, e que, por conseguinte, uma das vias abertas para as reprimendas do supereu contra o sujeito são os seus fracassos ou atrasos em atingir a condição de virtuose.

## VI. Reconsiderações da noção de fidelidade interpretativa

Quando se discute os deveres do intérprete para com a obra, fidelidade e autenticidade da interpretação estão dentre as primeiras noções aventadas. Essas noções são ligadas à figura do compositor; o intérprete, assim como o tradutor, vê-se sempre sob ameaça de ser considerado um traidor, alguém que perverte a mensagem quando falha com esses deveres. Como nota Goehr (1992, p. 125), o foco na correção da execução das obras é assunto de predileção dos teóricos já desde antes do primado da música instrumental. A importância que o tema da fidelidade às obras viria a adquirir, contudo, é historicamente situada:

Aliando-se outra vez com todos os criadores das Belas Artes, os compositores começaram a conceber suas obras como produtos discretos, perfeitamente formados e completos. A música logo adquiriu um tipo de intocabilidade que, traduzida em termos concretos, significava que as pessoas não podiam mais interferir [*tamper with*] nas obras dos compositores. A demanda de que as obras de um compositor fossem deixadas em paz era arrazoada conforme a crença romântica de que a forma interna e o conteúdo de cada uma dessas obras estavam inextricavelmente unificadas, ou pela crença de que as obras eram especificadas *in toto* de acordo com uma verdade subjacente ou transcendente. Que a ideia determinante de uma obra fosse a expressão de um gênio inspirado significava efetivamente que o seu conteúdo era necessariamente elusivo e não estava sujeito, portanto, à descrição ou alteração mundanas. Assim sendo, a consequência prática foi a infusão do medo naqueles que ousassem tocar uma obra, supondo que eles iriam com isso provavelmente danificá-la de forma irreparável para todo o sempre (GOEHR, 1992, p. 222).

À medida em que as obras vão se configurando dessa forma, a notação, que progressivamente se especifica, vai sendo pensada como a melhor versão da obra, “concebida independentemente de qualquer performance particular” (GOEHR, 1992, p. 224). Beethoven, em uma carta a uma editora, subordina o performer ao compositor mediante as indicações na partitura: argumentando pelo

emprego de indicações de metrônomo, em detrimento das mais vagas indicações textuais como *allegro*, *largo* etc, escreve: “é quase impossível agora preservar os *tempi ordinari*; ao invés disso, os performers devem doravante obedecer às ideias do gênio liberto [*unfettered*]” (GOEHR, 1992, p. 225).

Como se vê, a noção de fidelidade à obra está ligada com a separação entre os papéis de compositor e intérprete. Em parte, essa separação se relaciona com a distinção entre as obras e as performances, a qual, por sua vez, está ligada a desenvolvimentos nas leis de direitos autorais e publicação. Por outro lado, liga-se a desenvolvimentos na notação que permitiram aos compositores afastarem-se da performance. Mas, em medida maior, importou a caracterização romântica do compositor emancipado: compositores dos séculos XIX e XX reiteraram o apartamento entre uma obra e sua performance, reivindicando existência autônoma e independente à primeira (GOEHR, 1992, p. 229).

A cristalização do conceito regulador de obra musical colocou deveres tanto para o compositor quanto para o intérprete. Segundo Goehr (1992, p. 231), enquanto para os compositores o dever imposto era o de que suas obras fossem performáveis, o que envolvia a apresentação de partituras completas, para os intérpretes havia um correlato que era a aderência mais completa à partitura possível. Isso se baseava na premissa de que a obra e a partitura são como que uma e a mesma coisa: “ser fiel (*to be true to*) a uma obra é ser fiel à sua partitura”. Aos performers cabia interpretar obras visando apresentá-las como realmente eram, “tanto nos aspectos estruturais quanto expressivos” (GOEHR, 1992, p. 232). Havia margem para interpretações divergentes, mas não a ponto de libertar os intérpretes da necessidade de zelar por aquilo que a obra realmente significava. É nesse contexto que a interpretação se relaciona com a ideia de transparência, pois é nessa condição que ela é percebida como melhor realizando o ideal de fidelidade à obra (*Werktreue*): sendo transparente.<sup>126</sup> Se se pode dizer que o conceito de obra musical surtiu efeito regulados sobre o campo da música clássica desde o final do XVIII, então, pode-se também dizer que o ideal regulador da performance foi aquele da transparência pela fidelidade (GOEHR, 1992, p. 236). Com efeito, a

---

<sup>126</sup> Vale notar que Nadia Boulanger, numa declaração de pendor formalista, levaria o ideal de transparência dos agentes em relação à obra ao seu extremo, estendendo-o também ao compositor, quando diz que “o maior objetivo é quando o compositor desaparece, o performer desaparece, e o único que resta é a obra” (BOULANGER apud GOEHR, 1992, p. 267)

autorá dirá inclusive, pouco mais à frente, que “o ideal de fidelidade à obra [*Werktreue*] permeava cada aspecto da prática em e após 1800 com força reguladora plena” (GOEHR, 1992, p. 242).

Do ponto de vista do intérprete, então, a questão da fidelidade à obra (*Werktreue*) postula um ideal de *perfect compliance*, isto é, de adequação perfeita:

A adequação perfeita (*perfect compliance*) é um ideal pelo qual nos esforçamos na prática performativa (*performance practice*) da música clássica. É um ideal da mais alta importância avaliativa e estética que os performers se esforcem para produzir expressões perfeitas das obras. Esse ideal é um ideal por causa de certas crenças estéticas sobre o que as obras musicais são e sobre como suas performances deveriam ser. Sua existência é fundada em uma complexa teoria estética que subjaz à estrutura conceitual e institucionalizada da prática da música clássica.

O que nós entendemos hoje como adequação perfeita nem sempre foi um ideal e pode não o ser no futuro. Na verdade, ele é bastante peculiar e consideravelmente único. Ele caracterizou a prática da música clássica somente pelos últimos 200 anos. Ele também não é universal no mundo da música. De fato, é significativamente esse ideal que serve para distinguir a prática de produzir performances de obras da música clássica das práticas de performance associadas a outros tipos de música (GOEHR, 1992, p. 99).

Como discute a autora, os ideais que norteiam uma prática, ao contrário das condições de identidade que poderiam ser estabelecidas para tal prática, configuram um objetivo em direção à qual a prática *tende*, mas não necessariamente *atinge*: “Reconhecer algo como um ideal significa que raramente, se é que alguma vez, se o realiza, mas isso não compromete de forma alguma sua existência e sua força” (GOEHR, 1992, p. 100). Conceber a adequação perfeita à partitura como um ideal, nesse sentido, importa então em dizer que não se espera realisticamente que as performances realizem este ideal, mas sim que se tenham movido em direção a ele em seu acontecimento e em sua preparação. Dito de outro modo, a adequação perfeita à partitura não poderia ser postulada como condição necessária para o reconhecimento de uma performance de uma obra musical qualquer; isto seria, como diz Goehr, pedir demais da performance, sobredeterminá-la. O mesmo raciocínio permite ainda à autora dizer que, na condição de ideal, essa noção também não nos permite supor que a notação poderia de fato ser uma expressão perfeita da obra.

Vale notar ainda a consideração de que os ideais, diferentemente das condições de identidade, orientam nossas ações: “Quando agimos em concordância com um ideal, agimos no domínio da normatividade” (GOEHR, 1992, p. 101). Aprendemos habilidades e aderimos a certas crenças em prol de um caminhar em direção a este ideal.

Talvez seja interessante falar de um desafio ou redefinição do conceito tradicional de *compliant performance* (GOEHR, 1992) para abarcar uma maior autonomia do intérprete concebida *enquanto compliant performance*. Em outras palavras, o que se procura neste trabalho não é o abandono do conceito de obra, mas um questionamento dele a fim de modificar, numa medida específica, a regulação que exerce sobre a prática interpretativa.<sup>127</sup> Em interesse dessa proposição, não custa lembrar que “a relação entre um conceito regulador e a prática e teoria às quais está ligado não é estática” (GOEHR, 1992, p. 266); um conceito pode adquirir novos significados que diferem daquele que lhe foi originalmente atribuído. Com efeito, a própria Lydia Goehr (1992, p. 266) levanta a hipótese da neutralização do conceito de obra em relação às suas origens românticas.

Poder-se-ia pensar que esta tese incide sobre o ideal da *perfect compliance* a fim de propor um outro ideal, que trava relação com ele, mas que toma certa distância, visando propor uma outra direção para a compreensão da atividade interpretativa. Essa nova direção seria uma que desambiguasse a *bela interpretação* de uma *interpretação perfeita* enquanto ideal de performance, e que tirasse de uma condição de invisibilidade a obra do intérprete.<sup>128</sup> Nesse sentido, vale a pena considerar comentários de Goehr (1992, p. 117) a respeito da concepção aristotélica de *opus* como algo que também pode ser aplicado à performance. Como escreve a autora, buscar a perfeição na confecção de uma obra tem que ver com performá-la da melhor forma que nos é possível, visando produzir a síntese perfeita de habilidade e ideia. Cabe perguntar: qual ideia? Queremos responder: a ideia do intérprete do que a obra pode ser, tal como Diderot (2020) falava do modelo que o ator concebe para si do personagem que representa, e que ultrapassa em tal medida aquele do dramaturgo que ele tem dificuldade de se reconhecer naquilo que se produz. A performance, assim entendida, pode ser tão palpável quanto a obra:

Um *opus* [no sentido aristotélico de um produto acabado que é o resultado de um trabalho ou atividade — *opus/labore*] é o produto da performance, e não só da ideia preexistente que faz advir uma performance. Uma performance acabada é tão perfeita e absoluta quanto qualquer atividade de fatura que gera um produto separado e concreto. Ambos persistem após o evento enquanto coisas perfeitamente performadas. Uma performance imperfeita está “morta”; ao contrário de uma performance perfeita, ela não fornece nenhuma regra normativa para a performance posterior da música [*of music*] (GOEHR, 1992, p. 117).

<sup>127</sup> Sobre as formas de reconsideração e desafio de um conceito regulador, ver Goehr (1992, p. 266).

<sup>128</sup> Sobre a noção de “obra do performer”, ver Rink (2018).

Como daí se depreende, a boa performance permanece; marca seu objeto. E isso não só na memória, mas também na prática subsequente. As obras (e a música), com ela, se transfiguram.

É certo que, como argumenta Zagrebelsky, a noção de interpretação oscila entre um entregar (*consegnare*) e um renegar, é dizer, por vezes é vista como um trabalho de compreensão e transmissão de algo que nos é entregue, por vezes como a corrupção desse algo. Ambos são sentidos possíveis para o verbo latino *tradeo*, de onde se deriva *traditio*, tradição, coisa na qual, enfim, se localizaria o intérprete, da qual ele deve saber ser parte. Esse saber teria que ver com precaver-se contra duas tentações: Aquela de destacar-se pelo belo gesto que visa chocar e provocar, e uma outra de comprazer a sensibilidade corrente, uma espécie de oportunismo do gosto médio (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 56–8).

A perspectiva adorniana da reprodução musical permite ainda pensar a interpretação cópia de um original inexistente, porque reconstituiria o gesto vivo da obra a partir daquilo que seria uma espécie de cristalização desse gesto, nomeadamente, a partitura. O intérprete chegaria a uma suposta origem que seria algo como a obra antes de sua solidificação notacional. A reprodução musical, aqui, "deve libertar o gesto enclausurado no símbolo mediante a conscientização do contexto que o fenômeno sonoro produz" (PENTEADO; VIDEIRA, 2021, p. 249). Bem compreendido, bem imaginado e bem enunciado, este objeto (hipoteticamente) reconstituído poderia ser tomado como o sentido musical da obra.

Cabe frisar que o intérprete é um artista, e não um mensageiro, nem um mero leitor. Dentre seus deveres, além daqueles que dizem respeito à intenção da obra,<sup>129</sup> resta um compromisso estético, que, afinal, ocorre perguntar se não seria o dever primeiro. Como colocou Leech-Wilkinson (2016, p. 331), a refutação de uma interpretação pela razão de que ela fere as putativas intenções do compositor só pode se justificar em bases ideológicas, não em bases musicais. Em se tratando de uma interpretação que se considere artística, há um compromisso — poderemos dizê-lo? — com a produção do belo,<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Voltaremos a essa conceituação em outro momento. Por ora, remete-se o leitor a Eco (2018).

<sup>130</sup> Em primeiro lugar, colocaríamos que o intérprete conforme aqui o delineamos vem de um contexto moderno no qual vigora a noção de Belas Artes; isso por si só já deveria diminuir o ruído que uma postulação tal causa aos nossos ouvidos contemporâneos. De qualquer forma, cumpre salientar que o aqui se entende como beleza compreende categorias que vão além do belo conforme concebido no senso comum, comportando, por exemplo o sublime, o feio, o horrível e o cômico (SUASSUNA, 2018, p. 97–109).

e face a essa tarefa primeira, cumpre investigar o quanto as exigências de fidelidade e de autenticidade devem transigir.

Ao descrever o cenário de concerto dos séculos XVII e XVIII, tanto no que toca ao comportamento do público quanto ao dos músicos — intérpretes e compositores — Allix (2013, p. 176–179) nos mostra como obras e repertórios perante os quais temos hoje um comportamento reverencial e perfeccionista surgiram em contextos nos quais sua recepção e performance eram muito diferentes.<sup>131</sup> Conquanto este argumento seja apresentado em defesa de uma performance que, por levar mais em conta a seriedade e o zelo na interpretação, seria efetivamente “inautêntica”, chamo aqui atenção para esse argumento com um objetivo diferente, quase contrário, que é o de propor que a história nos lembra que se pode levar estas questões (reverência e perfeição) um pouco menos a sério...

Há quem ache até mesmo cômico esse processo de idealização que transforma compositores em detentores de verdades sobre suas obras. Leech-Wilkinson (2016, p. 327) lembra como compositores reverenciados e aos quais hoje se aplica convenções imprescindíveis de interpretação eram tocados de forma completamente diferente por aqueles que estavam mais ou menos diretamente ligados a eles, de forma que o que hoje se toma por fidelidade ao estilo de um compositor qualquer do século XIX pode muito bem se tratar de uma convenção muito posterior, e, por assim dizer, de forma imprecisa e apenas por jocosidade, “historicamente desinformada”: não há motivos objetivos para crer que alguém saiba como uma partitura do século XVIII ou XIX *deve soar*, donde a fragilidade

---

<sup>131</sup> Também Goehr (1992, p. 191–3) faz um retrato dessa diferença: Comentando sobre o meio musical antes da emergência do conceito de obra musical — ocorrida por volta do início do século XIX — Goehr escreve que os músicos da época não tocavam com a ideia de apresentar uma obra musical já completa em todos os seus componentes estruturais. Como os compositores, faziam música com o intuito de cumprir uma função extramusical (GOEHR, 1992, p. 187).

Assim, no século dezoito, as músicas frequentemente eram interrompidas ao longo de sua execução, às vezes abandonadas por completo; muitas vezes os erros eram muitos, ou as entradas eram equivocadas, de forma que se começava a tocar as obras outra vez; e, ainda, acontecia de transcorrer muito tempo entre a execução de diferentes partes de uma obra, ou que fosse tocada apenas uma parte ou movimento de uma obra maior. “Composições musicais eram raramente tocadas do começo ao fim em uma performance única” (GOEHR, 1992, p. 192). Também era comum, as obras não sendo executadas em salas de concerto propriamente ditas, que as pessoas conversassem, proferissem interjeições ou aplaudissem. Era incomum que se contemplasse uma performance musical em silêncio.

Mesmo a ideia de ensaiar uma peça para garantir o sucesso de sua performance era recebida com estranhamento. De fato, para que um ensaio fosse claramente distinguido de uma performance, e, mais além, para que fosse considerado importante para a produção de boas performances, seria preciso esperar a chegada do final do século.

de alegações a respeito do que era esperado pelos compositores do passado, assim como de proposições normativas sobre a performance de suas obras.

Há um argumento de Allix que corrobora de certa forma com a liberdade interpretativa e é posto nos seguintes termos, em referência tanto a compositores mais antigos quanto a Stravinsky<sup>132</sup> (a despeito dos comentários pejorativos deste sobre a interpretação):

Outra razão pela qual é difícil afirmar que no passado os compositores queriam ver suas instruções sistematicamente respeitadas é que eles aceitavam, frequentemente de bom grado, em função das reações do público ou dos intérpretes, modificar elementos da partitura que haviam escrito. [...] Os compositores modificam assim frequentemente suas obras, em função das reações dos intérpretes, o que torna então a criação musical um processo aberto (ALLIX, 2013, p. 185).

Após mencionar casos em que elementos considerados comumente como essenciais à identidade de uma obra, como ritmos, melodias, construções de acordes e até mesmo seções inteiras foram alteradas por compositores a partir de experiências de ensaio e performance, bem como de sugestões e críticas de intérpretes, o autor argumenta que

os compositores, quando escrevem uma partitura, propõem, portanto, não uma norma, um ponto fixo intransponível, mas sim um conjunto de elementos que podem ser modificados, porque um autor aprende de seus intérpretes (ALLIX, 2013, p. 186).

Essas proposições contra um preciosismo no que tange à fidelidade interpretativa devem ser compreendidas à luz de uma outra, oferecida em contraposição à afirmação de Stephen Davies de que uma obra, mesmo quando medíocre, deve ser interpretada fielmente pelo performer, tendo interpretação tal o mérito de revelar a obra como uma composição medíocre tal qual. Frente a essa colocação, argumenta-se o seguinte:<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Vale ainda ouvir Bowen (1996, p. 19), não tanto quanto à liberdade para alteração de notas ou componentes de valor estrutural, mas no tocante ao baixo proveito que se obteria de uma tentativa de estabelecer uma performance autoritativa das obras a partir de gravações de interpretações do próprio compositor: “Performances gravadas por compositores se tornam evidências de performance da mesma forma como indicações de metrônomo ou outras orientações ou anotações na partitura. A ironia aqui é que assim como as múltiplas e variadas indicações de metrônomo de Beethoven não ajudam em nada a determinar um tempo padrão de referência [*authoritative*] para suas obras, as múltiplas e variadas realizações gravadas [*accounts on record*] de Stravinsky de suas próprias obras são igualmente pouco frutíferas para o estabelecimento de um padrão único para a performance. Certamente temos em demasiada alta conta as performances únicas e conjuntos únicos de indicações metronômicas dos compositores”.

<sup>133</sup> Talvez muito a propósito, visto que o intérprete conforme o vimos delineando nesta tese é figura ligada à categoria de Belas Artes e ao clima intelectual geral do século XVIII sobre arte, no qual estavam em derrocada a convertibilidade dos transcendentais (posição segundo a qual o belo, o bem e o verdadeiro são, em última análise, diferentes manifestações de uma mesma coisa — entenda-se bem: o belo, portanto, estava a separar-se do verdadeiro) e a concepção metafísica do belo,

[Stephen Davies] se engana porque nós não vamos ao concerto para aprender algo em particular sobre um compositor ou sobre a música em geral, mas sim para ali experimentar um prazer [*pour y éprouver du plaisir*]. Por conseguinte, tocar uma obra musical medíocre seguindo a partitura ao pé da letra, de modo a mostrar que essa música não é muito comovente, não tem nenhum interesse musicalmente falando. Mais vale, nesse caso, ser infiel à partitura mas fornecer ao público uma maior gratificação estética (ALLIX, 2013, p. 188).

De fato, nesta via de, digamos, subverter o que normalmente se apresenta como dever do intérprete, interessa o que Brunello pôde dizer em discussão recente com um jurista interessado no tema da interpretação. Brunello escreve que "poder sentir o 'peso' e o prazer da interpretação é um privilégio, devemos dar-nos conta [disso] cada vez que lemos uma partitura ou um livro." Há que reconhecer, contudo, que o autor especifica em seguida que não se trata de adotar uma rigidez intransigente: "Não há aí imposições, constrições, ordens, mas, eventualmente, regras, indicações, instruções" (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 80). Páginas adiante, propõe como dever do intérprete não apenas uma certa fidelidade ao texto, mas aquilo que por vezes se apresenta como direito adquirido justamente pela comprovação dessa fidelidade, a saber, a possibilidade de atualizar a obra, de dizê-la de outra forma. Isto faz lembrar do comentário de David Davies a respeito da razão pela qual o ouvinte vai a um concerto ao invés de ouvir um disco, qual seja, a de que os intérpretes lhe forneçam um novo olhar sobre a obra (DAVIES, 2011, p. 24). Escreve Brunello:

Tende-se a apreciar mais as execuções filologicamente corretas ou que respeitam a tradição: certamente devemos estar conscientes dos resultados que a pesquisa filológica coligiu. Depois disso, no entanto, o intérprete tem todo o *dever*, para além de um direito, de fazer reviver este texto escrito daqui para adiante, e não daqui para trás. Esta é para mim a interpretação justa: tornar vivo o texto projetando-o para o futuro. Uma vez reconhecida a honestidade do intérprete, é preciso confiar nele, e procurar segui-lo, e não esperar que exprima aquilo que já temos em mente (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 87, ênfase nossa).

Parágrafo cuja compreensão se aprofunda à luz de outra consideração produzida mais adiante:

"A cristalização significa a morte da arte" (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 88). Com efeito, Zagrebelsky, o jurista interlocutor, comentando a noção da intenção do legislador em comparação

---

ocorre lembrar, quanto à esta questão de representar a coisa de forma bela, versos de Nicolas Boileau (1636 – 1711). Em sua obra *Art Poétique* (1674), no início do canto III (versos 1-4), versifica o seguinte: "*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux : / D'un pinceau délicat l'artifice agréable / Du plus affreux objet fait un objet aimable*" ("Não há serpente alguma, nem monstro odioso / Que, pel'arte imitado, olhos vejam sem gozo: / Com pincel delicado o artesão agradável / Do mais abjeto objeto obtém objeto amável"). Vemos assim que, em se considerando artista, o intérprete, ao menos se seguirmos Boileau, dever-se-ia colocar-se mais ao lado de Allix do que daqueles contra quem argumenta o autor.

com a intenção do compositor, sugere que uma confiança exagerada nas intenções originárias resulta na cristalização das leis e das composições. A solução, propõe, é ocupar-se não de uma intenção histórica do autor, mas de imaginar como essa intenção configurar-se-ia no presente, caso o texto viesse a ser escrito hoje. Artifício retórico, certo, mas que não obstante "dá ao intérprete o direito de estabelecer em que coisa consiste essa fantasmática intenção" (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 86). A autoridade sobre a interpretação, aqui, recai assim sobre o próprio intérprete, leitura que vai de encontro à afirmação de Dreyfus (2020) de que a autoridade à qual se referiria o intérprete musical estaria sempre para além de si mesmo.

Insistindo sobre o tema de uma ética da interpretação, Brunello e Zagrebelsky chegam enfim não à uma ideia de fidelidade ou de autenticidade, mas àquilo que chamam de honestidade intelectual do intérprete: para Brunello (2016, p. 125), o pano de fundo da leitura de um texto musical deve ser sempre a honestidade intelectual, pelo que entende uma honestidade para consigo e para com o texto musical em sua leitura e transmissão. Zagrebelsky, em resposta, oferecerá uma definição própria como complemento: "Honestidade intelectual [...] é a aplicação fiel à 'coisa' que o musicista maneja, a partitura: fidelidade [...] que não exclui a criatividade; pelo contrário, implica-a a fim de que a coisa viva" (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 126). Aqui parece oportuno lembrar que Eileen John (2001), em um ensaio sobre arte e conhecimento, argumenta que uma das justificativas para a proposição de que a arte pode ser uma fonte de conhecimento seria o confronto de percepções individuais a respeito de dada obra no debate público sobre ela, como uma interação entre pares em cujo centro estaria a obra de arte, na condição de estímulo primeiro. Esta justificativa teria ainda o benefício de assemelhar-se a outras práticas de validação epistêmica que pressupõem um confronto com a alteridade. Seria, assim, de grande interesse para o conhecimento sobre as obras que a interpretação pudesse apresentar, sempre para o debate, conjecturas sonoras — performances — mais livres e idiossincráticas a respeito do que é (ou pode ser) cada obra musical.

Também Kuehn critica um engessamento formativo que torna mais comum a formação de "meros reprodutores" do que a formação de "músicos-intérpretes completos", capazes de recriar a música "através de interpretações vivas que a tragam para a contemporaneidade". Uma das proposições do autor para uma mudança desse cenário é a de que "uma formação musical sólida e

abrangente se manifesta tanto na articulação de ideias quanto na produção propriamente musical (*performance*)" (KUEHN, 2012, p. 9).

Já por outra via de dissolução da ideia de que haveria um significado unívoco e original da obra, disponível para resgate pelo intérprete, e absoluto na determinação do bom ou mau cumprimento da tarefa interpretativa, podemos pensar com Sandra Abdo que a obra, enquanto objeto dinâmico, ao invés de ser prejudicada pela subjetividade do intérprete, beneficia-se com ela. Apoiando-se em proposições de Luigi Pareyson, para quem o físico e o espiritual coincidem em arte, e a obra é coincidência perfeita de matéria, forma e conteúdo, coincidência essa que exibe uma perfeição dinâmica promovida pela “tensão permanente de seus elementos constitutivos” (ABDO, 2000, p. 19), a autora coloca a seguinte perspectiva sobre a interpretação:

Se a forma artística não é uma “perfeição estática” e sim “dinâmica”, marcada pela tensão interna de seus componentes, o que se requer de seus intérpretes é uma consideração igualmente “dinâmica”, “processual”, em outras palavras, uma percepção capaz de penetrar o seu movimento interno e com ele dialogar (ABDO, 2000, p. 20).

Ao intérprete caberia então reconhecer esse estatuto dinâmico da obra e do próprio ato interpretativo, e, a partir desse reconhecimento, apresentar a obra tal como ela se lhe aparece:

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte [...] não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicalidade [...], *mas fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais* (ABDO, 2000, p. 20, ênfase da autora).

A condição subjetiva do intérprete, é dizer, aquilo que lhe pode ocorrer aportar à sua interpretação singular (e ainda aquilo que ele aporta sem sabê-lo), deixa de ser um perigo ou entrave e passa a ser um potencial: “longe de ser um dado negativo, uma ‘lente deformante’, é um adequado canal de diálogo, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo” (ABDO, 2000, p. 20). Que se pode esperar, nesse enquadre, da interpretação musical?

Tratando-se de uma relação dialética, na base da qual estão polos orgânicos [obra e intérprete], constitutivamente multifacetados, plurissêmicos e inexauríveis, o que, em suma, se pode esperar desse tipo de atividade é, ao mesmo tempo e inseparavelmente, a revelação da obra em uma de suas possibilidades e a expressão da pessoa que interpreta, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista” (ABDO, 2000, p. 23).

Vemos então que a reformulação da relação do intérprete com a obra tem sido empreendida por muitos autores a fim de lhe garantir uma maior margem de ação livre em relação àquilo que interpreta, e que é possível conduzir reformulação tal sem que isso seja feito em detrimento da obra

musical. Dentre as formulações recentes nesse sentido, muito feliz parece também a de Leech-Wilkinson, que reza assim:

Performance, então, não é simplesmente uma reprodução, uma performance *de* algo, mas um *processo*, experienciado em um contexto cultural particular, criado por performers (utilizando a notação) e construído mentalmente (única e temporalmente) por cada ouvinte. Sentido é gerado de momento a momento durante as performances, e traços de sentido restam na memória do ouvinte (ou leitor da partitura), infltindo seu próprio sentido da natureza da peça. A peça [...] é imaginada como sendo representada pela partitura, mas, na medida em que existe propriamente, ela é de fato construída pelo pensamento naquilo que pode estar por trás de performances lembradas ou (atualmente) concebíveis (LEECH-WILKINSON, 2012, parágrafo 4.1).

Lembremos então da citação de Goehr que apresentamos no início deste diálogo com outros autores do campo: o ideal de *perfect compliance* nem sempre foi tomado como importante, e pode não o ser no futuro. De fato, notamos no campo da *performance* musical um esforço variegado, que recorre a diferentes referenciais teóricos, para reconceber o intérprete relativizando o ideal de *perfect compliance*, e descrevendo sua relação com a obra de forma que os desvios ou subversões da notação não sejam necessariamente como perdas, mas que, dadas as devidas proporções, possam mesmo ser percebidos como ganhos.

Passaremos agora à segunda parte dessa que é a seção central da tese, na qual, tendo até aqui revisado e refletido sobre algumas noções que configuram discursivamente o intérprete, proporemos uma série de discursos que visam interferir nessa configuração.



## Segunda parte: ensaios propositivos sobre o intérprete musical

### I. Potências de uma per-formação

Numa compreensão do intérprete musical como um artista mimético,<sup>134</sup> é possível afirmar a existência de uma via criativa naquilo que se pode reimaginar das obras na leitura das partituras, ou mesmo *perimaginar*. Pedimos desculpas ao leitor se o neologismo causa incômodo, pois trata-se aqui de propor ainda outro neologismo para uso corrente — embora se possa argumentar que não se trata de um neologismo, mas sim de um resgate do sentido de um termo, ou de uma tentativa de forçar o

<sup>134</sup> Essa questão será melhor desenvolvida no ensaio seguinte.

termo de volta à sua etimologia para então propô-lo em português. Incurremos naquele primeiro neologismo — que de bom grado abandonaremos logo em seguida, pois constitui apenas caminho de entrada para nossa matéria — numa tentativa de descongelar<sup>135</sup> o verbo *performar*, trazendo à memória a significação suscitada pelo prefixo latino *per*: a de acabamento, de conclusão, de levar algo a termo. Desenvolvê-la-emos mais adiante.

Se considerarmos que a composição consiste num trabalho de invenção de formas,<sup>136</sup> podemos sugerir que a performance musical é o trabalho de aplicar estas formas sobre a matéria sonora num determinado espaço e num decorrer temporal, trabalho para o qual, se quisermos crer que nele haveria margem para a criatividade, há de haver diferentes resultados possíveis, igualmente satisfatórios.

Aqui defenderemos a hipótese de que o acima sugerido reside como significado na própria palavra *performar*; coisa que, talvez por conta do uso dos anglicismos, nos passa por vezes despercebida, e que tem que ver com o sentido dos componentes latinos da palavra.

Num primeiro momento, refletiremos sobre um conjunto de sentidos ligados ao uso do anglicismo *performance*, sentidos cujo valor artístico é de segunda ordem ou que são elementares demais para que se possa, a partir deles, conceber o performer enquanto artista propriamente dito.

Em seu esforço de esboçar uma “geografia lógica” do conceito de virtuosidade em música, Vernon Howard (1997, p. 43) analisa, de início, a concepção do termo *performance* naquele campo semântico que o aproxima de termos como eficácia, eficiência, rendimento, desempenho, resultados

---

<sup>135</sup> Opinou Contardo Calligaris, por meio de suas personagens em certo episódio da série *Psi*, que deveríamos “descongelar” expressões que conhecemos bem, mas sobre as quais refletimos pouco, tais quais *conbece-te a ti mesmo*, *memento mori et cetera*. Consideramos o trabalho que viemos empreendendo (BRANDÃO; BARBEITAS, 2022, 2023a) mais como a produção de novos sentidos a partir de um lastro histórico do que como o resgate de sentidos originários. Por isso, a metáfora do descongelamento das expressões deve aqui ser pensada pela imagem do descongelamento que sofrem os anfíbios da espécie *Lithobates sylvaticus* com a chegada da primavera, após o qual retomam seu funcionamento fisiológico normal e seguem com suas vidas, e não pela imagem do descongelamento, digamos, do fóssil de um mamute, após o qual o ente ele mesmo nada mais pode fazer por si.

<sup>136</sup> Não podemos nos furtar de remeter *en passant* à etimologia do termo latino *invenire*, que significa tanto “inventar” quanto “encontrar”, pois, com efeito, *in venire* poder-se-ia verter literalmente por “vir em” ou “vir sobre”. Fique apenas indicado, então, que usamos adrede o termo invenção, numa tenção a ver o compositor distanciado das noções de *creatio ex nihilo* e de um artista que seja de todo responsável por aquilo que cria. Talvez possamos dizer que o esforço de redistribuir o papel criativo em música faz sinal também para um determinismo na composição. Sobre o papel da performance musical nesse determinismo, ver Leech-Wilkinson (2012) e Allix (2013).

esperados, *design* e propósito. Ao definir a intenção humana como os planos e propósitos em função dos quais, e para os quais, algo é feito, e acrescentando que a intenção é central para a compreensão do que é uma *performance* ou um *performer* numa concepção teleológica, o autor delinea a ação de um *performer* como aquela que deliberadamente segue determinada intenção: “ser um *performer* é agir conscienciosamente [...] com intenção [ou propósito, *intent*]” (HOWARD, 1997, p. 44). Atente-se que o autor aqui ainda considera o *performer* no mais vasto universo de discurso possível, no qual estão incluídos não só artistas, mas também políticos e empresários.

Ao restringir o universo de discurso às *performances* artísticas, Howard (1997) define-as como aquelas cujo objeto da *performance* é uma obra de arte. Ao fazê-lo, lança mão do conceito de arte alográfica<sup>137</sup> proposto por Nelson Goodman, que se refere a obras cuja identidade é estabelecida pela existência de uma partitura, roteiro, texto ou notação. Distingue estas obras daquelas ditas autográficas,<sup>138</sup> para as quais a identidade é definida em função de uma proveniência ou histórico de produção particulares: mesmo que em tese possam ser impressas por qualquer pessoa a partir de um molde previamente criado por dado autor, xilogravuras só serão reconhecidas como originais<sup>139</sup> na medida em que forem impressas pelo próprio autor.

Para Howard, seja a obra de um tipo ou de outro, em geral, quando se trata de uma obra em torno da qual a noção de virtuosidade é abordada, podemos dizer que sua *performance* ocorre quando “a sua *realização* se encontra no ato da *performance*, sendo tal ato o produto final, e não um meio para algo outro”. Acresce que, “usualmente, uma *performance* é mais do que uma realização crua no sentido de ser uma mera realização [*instance*] da obra. Para além dos níveis mais rudimentares, a *performance* é uma realização interpretativa da obra” (HOWARD, 1997, p. 45, ênfases do autor).

Carvalho (2017, p. 10 e ss.), o qual já introduz o termo performador em português, apesar de manter tal qual o substantivo *performance*, faz a crítica das ideias de desempenho e resultado que subjazem a este último, passando em revista diferentes dicionários de português e chamando atenção

<sup>137</sup> Composta pelos termos gregos ἄλλος, -η, -ο (*állos*, -e, -o, “outro”) e γραφικός, -ή, -όν (*graphikós*, -é, -ón “referente à escrita”), isto é, em uma tradução livre, “referente a algo escrito em outro lugar”.

<sup>138</sup> Composta pelos termos gregos αὐτός, -ή, -ό (*autós*, -é, -ó, “o mesmo, o próprio”) e γραφικός, -ή, -όν (*graphikós*, -é, -ón “referente à escrita”), isto é, em uma tradução livre, “escrito em si mesmo, referente a algo escrito em si mesmo”.

<sup>139</sup> Relacione-se aqui o sentido do predicado “ser original” à noção de proveniência, isto é, algo é aqui original porque provém de origem específica.

para um imaginário que, na definição de *performance*, remete ao funcionamento de máquinas, motores e automóveis em função de sua competência e eficiência. Sugere que esse campo semântico direciona o sentido para a noção de um fazer medido, condicionado e analisável.<sup>140</sup>

Coloca, enfim, num jogo de palavras, que "o uso atual da definição de *performance* como desempenho aproxima-se de uma avaliação da eficácia das ações em jogo [...] mais que da fruição do momento" por parte do intérprete e do ouvinte (CARVALHO, 2017, p. 11). É nesse campo semântico que, para o autor, *performance* musical aproximar-se-ia "do conceito de *performance* esportiva, cuja finalidade é o desempenho, a demonstração e a avaliação de habilidades" (CARVALHO, 2017, p. 12).

Também Zumthor (2014, p. 29 e ss.) empreendeu a crítica da noção de *performance* e chamou atenção para sua etimologia latina,<sup>141</sup> propondo ainda que a competência conotada pelo termo não seja apenas um saber-fazer, mas mais bem um *saber-ser* em *performance*, no que vão implicadas uma presença e uma conduta. Importa notar, para a presente discussão, uma das proposições que o autor sumariza de sua leitura de Dell Hymes: "A *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. A *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca" (ZUMTHOR, 2014, p. 32).

---

<sup>140</sup> Como se lê na terceira parte do segundo capítulo de sua tese de doutorado, Bittar (2012) considera que essa *performance* do desempenho se consolida na passagem do século XVIII para o XIX, estando ligada à disseminação do uso de métodos e ao funcionamento do Conservatório de Paris. É, portanto, interessante notar que a noção de uma *performance* como desempenho se justapõe cronologicamente ao momento que viemos indicando como aquele em que a figura simbólica do intérprete musical se consolida. Veja-se Brandão e Barbeitas (2023a). Também parece oportuno notar outro marco temporal, a saber, a ampla disseminação da música por meio da imprensa, condição importante para o surgimento da noção de um repertório, e que, segundo Lawson (2002, p. 9), só teria efetivamente acontecido na segunda metade do século XVIII.

<sup>141</sup> Escreve o autor: "Entre o sufixo designado uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a "forma", improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ele se transmuda" (ZUMTHOR, 2014).

Vale notar que, em francês, língua da publicação original, por mais incrível que isso possa parecer, dada a sua entrada no inglês pelo francês antigo, o termo *performance* também é utilizado enquanto anglicismo, remetendo ao campo semântico do desempenho e da eficácia. No *Larousse Illustré* (2012), por exemplo, a referência a um sentido artístico é simplesmente "*Synonyme de action*", nada mais do que três palavras, e isso em referência exclusiva à *performance art*.

A partir daqui nos aproximamos de uma outra acepção possível para o termo performar, baseada no sentido de seus étimos latinos, e que oportuniza uma reflexão diferente sobre o termo. É o que faremos no próximo punhado de parágrafos.

O VERBO FORMO, FORMARE, FORMATUM — no dicionário latino de Ernesto Faria (2020), vemos que o verbo *formo, formare, formatum* tem, como sentido próprio, “Pôr em fôrma, dar forma”, e em sentido figurado, “formar, produzir, criar”.

Em sua raiz, portanto, o verbo indica que se põe em fôrma ou dá forma a algo, e, por conseguinte, que assim se forma, produz ou cria algo. Se quisermos entender com o Houaiss (2009) que fôrma é “peça oca em que se põe uma substância fluida que, ao endurecer, adquire o formato dessa peça”, podemos então perguntar o que é a fôrma e o que é a substância fluida com que o intérprete trabalha. A isso responderemos sem maior hesitação que a fôrma em questão é a partitura; quanto à substância fluida, trata-se, é certo, do som concreto enquanto produto do instrumento específico com o qual o intérprete concebe determinada interpretação. De fato, o próprio Hanslick (2015, p. 45–6), ao fim e ao cabo, nos permite concluí-lo: pois quando indaga sobre o belo *especificamente musical*, diz-nos que o material com o qual o compositor trabalha são os sons no seu conjunto, em toda sua plasticidade. É com esse material que expressa suas *ideias musicais*, e é na conjugação de material e ideias que se encontra o conteúdo e objeto da música segundo o autor, as formas sonoras em movimento. Aquilo com que o intérprete preenche a “fôrma composicional” só pode ser também os sons em seu conjunto, em *alguma* plasticidade.

O intérprete então, digamos assim, põe na partitura, enquanto peça oca, essa substância fluida que é o som concreto produzido mediante seu corpo, e que, endurecido por meio da construção e memorização de um programa de ações, adquire o formato da partitura. Mas é claro que o leitor não espera que nos detenhamos aí; esse, poderíamos dizer, é o grau zero<sup>142</sup> da performance, a “formação”

---

<sup>142</sup> Aqui não me valho do conceito de Barthes, que, ademais, era usado em defesa de um estilo neutro, mas faço referência a uma concepção, de certa forma, “morta” da obra, em que a neutralidade seria marca de insuficiência de um ponto de vista artístico: tem-se uma realização idealmente perfeita de tudo aquilo que a partitura pode indicar, mas falta, por um lado, a compreensão cultural dos materiais empregados no que concerne especificamente à forma como são tocados (o exemplo mais evidente é a cadência, que pressupõe implicitamente agógicas características), e, por outro lado, o aporte pessoal do intérprete, sua forma de conceber aquela obra em cada passagem, o afeto e as sutilezas agógicas e de qualquer outra forma expressivas pelos quais o intérprete *prefere* realizar a obra.

*tout court*. Tudo o que concerne à interpretação como forma de arte ultrapassa esse nível zero e tem que ver com o prefixo *per*. A fôrma da qual o intérprete dispõe não é uma fôrma rígida e concreta, que conforma sozinha a substância que a preenche; a fôrma existe apenas em potencial, enquanto plano esquemático, e o intérprete deve construir uma sequência de sons que contenha esse esquema, mas que demonstre também um acabamento que torne o esquema coisa viva, em obra não mais em potencial, mas agora atual, existente em som, com toda a riqueza de detalhes que isso implica suprir do próprio punho.<sup>143</sup>

As *ideias musicais* que ele expressa, que compõem a forma sonora que ele apresenta, estas podem não ser suas, mas são apresentadas mediante sua apropriação delas, o que surte efeito não desprezível. Pois como disse Hanslick (2015, p. 72–3), está em jogo na performance não só o espírito do compositor, mas também o de quem toca. Se não podemos dizer, então, como sugere a segunda definição que fornecemos acima para o verbo formar, que o intérprete dá forma, pois que esta parte compete ao compositor, podemos dizer que ele acaba a forma, que ele dá o acabamento necessário para que a substância fluida, tendo adquirido a fôrma da composição, conserve algo de sua fluidez, desenrijeça.

A PREPOSIÇÃO E PREVÉRBIO *PER* — Como prevérbio, função que desempenha na construção **performar**, *per*, segundo o dicionário latino de Ernesto Faria, pode significar:

1. Através, durante, do princípio ao fim; 2. Acabamento, perfeição; 3. Junta-se a adjetivos ou advérbios originando uma forma de superlativo absoluto; 4. Serve de reforço junto a verbos; pode indicar, às vezes, desvio, afastamento (FARIA, 2020).

Tratemos de pensar, na condição de um exercício de reflexão, a performance musical a partir de cada um desses sentidos possíveis. O leitor notará que as proposições se confundem umas com as outras; cremos que isso não ocorre em detrimento de cada proposição isoladamente, mas

---

Carrier (1983, p. 210), utilizará sim, adrede, a noção de grau zero no sentido que lhe atribuiu Barthes, mas apenas para negá-la no tocante à interpretação musical: “toda performance envolve mostrar a personalidade [*self*] do performer, [...] a performance mais neutra difere daquela mais extravagante apenas pela maneira como aquela personalidade é projetada”.

<sup>143</sup> Cabe aqui citar Ibrahim (2016, parágrafo 21), a qual, refletindo sobre o livre jogo da imaginação em Kant, e, mais especificamente, sobre os comentários do filósofo no parágrafo 45 da *Crítica da faculdade de julgar* — nos quais o filósofo argumenta que a arte deve ocultar a regra e aparecer como natureza —, escreveu o seguinte: “Não há belas formas senão aquelas do informe a ser formado [...] a bela liberação da matéria na forma, uma auto-animação estética da matéria. Mesmo quando ela apresenta uma figura regular, a forma bela deve então oferecer à faculdade das imagens a ocasião de exercer seu livre jogo sobre uma diversidade de formas que a compõem livremente”.

simplesmente indica convergência de todas elas em direção a uma concepção mais geral da performance, que é aquela que será exposta em conclusão ao ensaio.

1. Num primeiro sentido, o preverbo *per* indica "através, durante, do princípio ao fim". Performar, aqui, surge como o ato de atravessar a peça, de formá-la em seu durante, de apresentá-la ao fio do tempo. Revela então a natureza temporal da obra de arte musical, e faz o intérprete aparecer como aquele que acaba de formar a obra porque a apresenta em conformidade com essa natureza. Atravessando a obra, abre caminho para que o ouvinte também a atravesse numa experiência de escuta. Há que reconhecer que é mesmo por essa condição de guia que faz ainda com que o ouvinte experiencie a obra de certa forma e não de outra, segundo, para dizer com Rink (2018), a narrativa da obra que o intérprete pôde conceber, a partir da qual o ouvinte há de criar a sua própria.

2. No sentido de acabamento ou perfeição, o prefixo faz pensar na performance como um segundo tempo do trabalho de formação da obra. É a esse sentido que nos referíamos quando tratávamos da imagem do preenchimento, pela substância sonora, da fôrma composta. Ocorre lembrar de Fubini, que, ao falar sobre a interpretação enquanto um fazer também criativo, pôde escrever que

o intérprete põe em evidência, na sua interpretação, aquele contacto a nível quase físico, instintivo com a obra musical; a onda da criação [...] é feita pelo próprio intérprete, que a vive fisicamente na primeira pessoa e a torna real, audível e palpável através do exercício concreto de sua arte, que é simultaneamente uma operação mental e física. Esta vida secreta da obra musical, este seu pulsar no tempo, não pode ser exprimido e escrito na partitura que, de resto, apenas tem a função de esboço (FUBINI, 2019, p. 58).

Uma realização que toma o escrito na partitura como condição necessária e suficiente não apraz;<sup>144</sup> para bem interpretar, para performar a obra, é preciso dar-lhe um acabamento já posterior a um cumprimento mais ou menos exato das prescrições do compositor. Esse acabamento diz respeito a aspectos mais finos da realização sonora,<sup>145</sup> mas também a decisões que podem divergir do indicado na partitura em prol de um melhor discurso musical: retira-se uma nota que dificultaria o bem fluir

<sup>144</sup> Houve quem dissesse que isto seria uma execução, entendendo ser algo aquém de uma interpretação, a qual, por sua vez, envolveria um grau mais aprofundado de compreensão e concepção da obra (ARESKOUG, 1994, p. 36).

<sup>145</sup> Aqui estamos próximos de Sloboda (2000, p. 398) quando este afirma que "o componente expressivo da *performance* musical é derivado de variações intencionais em parâmetros de *performance* escolhidos pelo *performer* para influenciar efeitos cognitivos e estéticos para o ouvinte. Os principais parâmetros expressivos disponíveis para *performers* são aqueles concernentes à organização das notas no tempo [*timing*] (tanto no ataque quanto na finalização), volume, afinação e timbre (qualidade do som). Os parâmetros precisos variam de instrumento para instrumento".

do discurso melódico, altera-se uma dinâmica porque seria incompatível com um arco dinâmico que se concebeu para uma passagem anterior... desenvolveremos um pouco mais essa noção no parágrafo sobre o quarto sentido do prefixo.

3. Enquanto partícula formadora de superlativo absoluto, faz lembrar os comentários daqueles que defendem que a experiência central da relação com a música se dá quando a ouvimos, quando ela é realizada em sua concretude sonora e em seu devir temporal.<sup>146</sup> A performance, como evento em que isso se dá, então, seria o último passo na formação das obras, o que faz lembrar a noção de uma plena existência da obra musical (MADEIRA, 2020). Isso não é o mesmo que dizer que a performance é a formação absoluta da obra de arte: não é nem independente, nem livre de restrições, nem incondicional; tampouco é imune a contestação ou contradição, e muito menos se pretende como a única possibilidade de apresentação da obra ou como aquela que seria superior às demais. Simplesmente se poderia admitir ser a forma acabada ou plena da obra, na conjunção dos trabalhos do compositor e do intérprete, apresentada como final desde que sempre propositiva, inconclusiva.<sup>147</sup>

4. Por último, importa notar que *per* pode indicar desvio ou afastamento. Daí podemos pensar que performar uma obra é também um ato que permite, ou, em certos casos,<sup>148</sup> implica mesmo, um afastar-se ou desviar-se da partitura, isto é, ou tomar o indicado como aproximado, ou desconsiderar parte do indicado em prol de uma melhor realização do todo, ou mesmo reconhecer que o indicado é impossível, e daí conceber alternativas possíveis para alguma conservação daquilo

---

<sup>146</sup> Ver, a esse respeito, os textos já citados de Sloboda e Leech-Wilkinson. Uma outra consideração a respeito dessa ideia mais geral de que a música existe quando feita seria a seguinte: embora com a cristalização e ação reguladora do conceito de obra musical tenhamos passado a pensar a música em termos de obras musicais, considerando-as o cerne dessa arte, poder-se-ia argumentar que antes disso, e sobretudo quando pensada em relação aos sentidos originários de arte (*ars* e *τέχνη*, *téchne*) — quais sejam, habilidade em produzir produtos, habilidade na performance prática, e habilidade em atividades teóricas da mente —, a música fazia referência sobretudo a um fazer habilidoso, e não a uma produção de obras (GOEHR, 1992, p. 149 e ss.).

Não parece descabido citar também Kierkegaard (apud GOEHR, 1992, p. 175), quando este argumenta que “a música só existe no momento de sua performance, pois se jamais se pudesse ser tão habilidoso na leitura de notas e possuir imaginação tão vivaz, não se poderia negar que é somente num sentido irreal que a música existe quando é lida. Ela existe realmente somente ao ser produzida.”

<sup>147</sup> Podemos dizer, como reforço, e conforme a uma perspectiva adorniana: assim como a obra seria inconclusa em si mesma, assim a interpretação deve também conceber-se (SILVA, 2007, p. 324).

<sup>148</sup> Os 24 *Caprichos de Goya*, de Mario Castelnuovo-Tedesco, por exemplo, apresentam passagens cuja execução literal ou não é possível ou compromete severamente a fluidez do discurso musical em relação com o que vinha sendo executado previamente ou com o caráter que o autor sugere para a peça ou para a passagem.

que percebe como a intenção da obra (ECO, 2018). Além desse afastamento ao qual o intérprete, digamos assim, se vê forçado a tomar por conta de impossibilidades ou incongruências no texto, mas que já indica um trabalho de solução inventiva de questões colocadas pela obra, há ainda, queremos crer, a licença poética, se assim nos for permitido dizer, que cabe ao intérprete naquilo que julga uma bela realização da obra. Aqui poderíamos arriscar pensar esse belo não tão desconectado do útil e do verdadeiro: há a concepção de beleza que o intérprete procura imprimir sobre a obra em sua performance, e à qual voltaremos ao final do parágrafo, mas há também decisões que são tomadas em prol de uma eficácia da *performance* (aqui sim, adrede o anglicismo!), é dizer, decisões que são tomadas em função do que tende a funcionar e do que tende a não funcionar em uma situação de performance, no contexto específico de um instrumento, de uma acústica contingente, de um certo público... Quanto ao verdadeiro nesse afastamento, pode-se pensar que o intérprete, como alguém versado na leitura de uma partitura de forma a, como diria Adorno, enxergar o gesto musical que ali se tentou inscrever, enxerga por trás da notação algo de verdadeiro da obra, e em função disso se autoriza a desviar-se das prescrições. Quanto ao belo, pode-se defender uma posição do intérprete como artista pertencente ao sistema das belas-artes, e, nesse sentido, como alguém que tem como causa final preeminente a produção de beleza; donde valer afastar-se ou desviar-se da notação para realizar uma performance da obra que assim se julgue mais bela. Novamente, aqui entra em jogo a responsabilidade do intérprete, pois autoriza-se segundo seu próprio juízo de gosto, admitindo-se as variações legítimas, e deve saber distingui-lo em si do juízo do agradável.

Lembramos aqui, finalmente, mantendo em mente o sentido do prefixo *per* como desvio, afastamento, de Zagrebelsky quando argumenta que a distância temporal é de importância capital para a interpretação, e os esforços não devem ser empregados na tentativa de eliminá-la, mas sim de compreendê-la (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 52–53). O autor dirá que a tentativa de identificar-se com o compositor acaba por fazer desaparecer o espaço que é necessário para que haja interpretação (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 49), defendendo ainda que o intérprete se mostra artista quando toma uma posição:

O artista é o intérprete consciente de pertencer ao mundo criativo, que explora o futuro. É necessariamente um inovador, um “animador” daquilo que, de outro modo, descansaria em paz no museu das *antiquitates* ou pertenceria ao folclore de um povo. [...] A interpretação nunca é somente um ato re-produtivo, mas também produtivo (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 54).

Ao intérprete cabe conservar e ao mesmo tempo ultrapassar um legado, dizer de novo em busca de um dizer diferente, aproximar-se da forma para descobrir novas formas de performá-la — atravessando-a, aperfeiçoando-a, levando-a ao extremo de um bem conceber, mas também, por vezes, tomando desvios.

Um interlocutor culto da língua inglesa poderia obter que também em inglês as raízes latinas dos termos em questão são evidentes; não poderíamos senão concordar com isso. Seria ingênuo presumir que o falante de uma língua só pode bem conhecer a etimologia dos termos que advêm da mesma família linguística de sua língua. A questão é que quando usamos os termos em português com grafia e pronúncia inglesas, é como se interpuséssemos um grau a mais de distância entre os falantes e o significado dos componentes da palavra. O que procuramos fazer aqui foi desembaraçar o leitor dessa distância.

Além disso, poderíamos argumentar que, no caso de um termo cujo significado etimológico é evidente em ambas as línguas — aquela da qual é emprestado como estrangeirismo e aquela na qual é importado —, o empréstimo do termo sugere também um empréstimo dos sentidos figurados que ele evoca na língua da qual é emprestado. Quem poderá dizer que exatamente as mesmas representações lhe vêm à mente quando dizemos *sítio* e *site*, *tablete* e *tablet*, *feitiço* e *fetichê*?

Eis o que pudemos dizer nessa reflexão sobre a etimologia da performance. Gostaríamos de sugerir, finalmente, que o emprego dos termos *performar*, *performance* e *performador*, em português, é oportuno pois os distancia do campo semântico ligado ao desempenho, à eficácia, ao maquinário e ao desporto, ao passo em que os aproxima de sua raiz latina, deixando explícita a relação do fazer em questão com o verbo *formar* e com a noção de forma, e evidenciando o intérprete musical ou performador como alguém que, em sua atividade, trava relação complexa com as formas musicais para pô-las em movimento, relação essa que ultrapassa a imagem de alguém que passivamente preenche um molde preconcebido com uma substância fluida. O leitor há de se beneficiar da conservação desse sentido em mente ao passar para a leitura do próximo ensaio.

## II. Reflexões sobre a interpretação musical fundamentadas em Plotino

Pode parecer estranho querer incluir em uma reflexão sobre o intérprete musical da música erudita — figura que aqui defendemos ter-se cristalizado entre os séculos XVIII e XIX — uma

investigação sobre a forma como Plotino, leitor de Platão do século III d. C., concebia a música e sua relação com o binômio sensível-inteligível, mas espero mostrar que se trata de um salto apenas moderadamente descabido, visto que é possível, conquanto correndo o risco de cair em anacronismo, subsumir o pensamento plotiniano a um fio que atravessa o tempo e pelo qual persiste certa distinção de valor entre o pensar música e o fazer música, distinção que sugiro ser fator constitutivo na percepção da interpretação musical como uma atividade artística inferior à composição e, sobretudo, à contemplação (teoria) musicais.

Além disso, pareceu-me oportuno voltar a Plotino numa reflexão sobre a interpretação por conta de proposições particulares do autor sobre as artes miméticas; como coloca Carole Talon-Hugon no tocante a essa questão, Plotino, em seu tempo, abriu novos caminhos para pensar o sensível e as artes (2014b, p. 23). O que procurarei sugerir na segunda parte do texto é que a forma Plotiniana de pensar as artes miméticas poderia ser tomada como paradigma para afirmar que haveria um elemento criativo na interpretação musical, no que concerne à representação das obras, no sentido daquilo que poderíamos chamar de uma per-imaginação. Neologismo infame, sim, mas no qual incorro numa tentativa de descongelar o verbo performar, trazendo à memória a significação do prefixo latino *per*, qual seja, a de acabamento, de conclusão, de levar algo a termo.

Com efeito, pensada por Plotino, como se lê na *Enéada* I, livro VI, a partir do binômio matéria-forma, a beleza sensível significa a presença da forma na matéria, e, como já dissemos no início do ensaio precedente, se considerarmos que a composição consiste num trabalho de invenção de formas, podemos sugerir que a interpretação musical seja o trabalho de aplicar estas formas sobre a matéria, de dar-lhes concretude sensível, trabalho para o qual, se quisermos crer que nele haveria margem para a criatividade, há de haver diferentes resultados possíveis e igualmente satisfatórios.

Passemos ao grosso da matéria: apoiando-se no pensamento platônico e refutando algumas proposições aristotélicas a respeito da beleza — como explica Suassuna (2018, p. 60–67) — Plotino define a beleza partindo de uma escala de proximidade com o Belo inteligível: é belo aquilo sobre cuja harmonia reluz o esplendor do Belo imaterial, imutável, idêntico a si mesmo e ao Bem. Quanto mais próximo dessa essência que fora outrora contemplada pela alma, esta também imaterial e eterna, mais

belo um objeto será, mais este objeto será capaz de fazer a alma lembrar-se do esplendor incomparável do Belo imaterial.<sup>149</sup>

Esta proximidade entre o belo sensível e o belo inteligível é percebida, por Plotino, pela presença da forma: “Como podem os objetos sensíveis serem belos [καλά, *kalá*] ao mesmo tempo que os objetos inteligíveis? Dizemos que eles participam de uma forma [μετοχή εἶδους φαμὲν ταῦτα]”.<sup>150</sup>

Assim, inversamente, a fealdade será definida como a ausência de forma na matéria, denotativa de um distanciamento acentuado entre a matéria em questão e a Beleza imaterial, entre o sensível e o inteligível: “Enquanto um objeto amorfo, embora capaz por natureza de receber uma forma sensível [μορφὴν, *morphē*] ou inteligível [εἶδος, *éidos*], estiver privado de forma e de razão [ἄμοιρον ὄν λόγου καὶ εἶδους], ele será feio [αἰσχροὺν, *aischrón*]”.<sup>151</sup>

Em contraposição a essa definição do feio, Plotino define a beleza sensível como aquilo que se encontra no seio de uma fusão bem-sucedida entre forma e matéria: Ao se unir à matéria, a forma coordena as diferentes partes que devem compor a unidade, lhes combina, e por sua harmonia produz algo que é um. [...] Quando um objeto atinge tal unidade, senta-se<sup>152</sup> sobre ele a beleza [τὸ κάλλος, *kállos*], que então se dá tanto às partes quanto ao todo.<sup>153</sup>

Prosseguindo em sua investigação do belo por meio de uma tentativa de definição de seu contrário, enfim Plotino discorre sobre aquilo que chama a atenção para pensar a distinção valorativa entre compositor e intérprete. Leiamos o autor antes que nos expliquemos:

Suponhamos uma alma feia [ψυχὴ αἰσχροῦ]: ela será entregue à intemperança, injusta, presa para uma turba de paixões, atribulada, cheia de medo por efeito de sua lassidão, de inveja por sua baixaza; ela não pensará senão em coisas vis e percíveis; ela será inteiramente

<sup>149</sup> Ver *Enéada* I, livro VI. As citações diretas e indiretas de Plotino, todas oriundas da *Enéada*, serão indicadas por extenso, em nota de rodapé, por duas razões: a primeira é a de que a citação por livros e capítulos permite consultar mais facilmente a mesma passagem em diferentes edições e traduções; a segunda razão é a de que a fonte consultada neste trabalho não apresentava paginação. A tradução dos excertos foi feita a partir de edição bilíngue grego-francês, cotejando certas passagens com as traduções utilizadas por Suassuna em seu texto aqui citado. Alguns termos foram apresentados em grego por duas razões: 1) quando são conhecidos tanto ou mais em transliterações do grego quanto em português; 2) quando os sentidos da formulação original pareceram não ser inteiramente capturados pela tradução. No que concerne aos demais textos citados, as traduções foram sempre feitas pelo autor deste trabalho, salvo quando indicado o contrário.

<sup>150</sup> *Enéada* I, livro VI, capítulo II, primeiro parágrafo.

<sup>151</sup> *Enéada* I, VI, II, segundo parágrafo.

<sup>152</sup> Ou estabelece-se, funda-se, ἵδρυται, *hidrytai*, 3ª pessoa do singular do perfeito passivo indicativo de ἵδρω, *hidryō*.

<sup>153</sup> *Enéada* I, VI, II, segundo parágrafo.

depravada, amiga dos prazeres não puros [ἡδονῶν οὐ καθαρῶν], não terá outra vida senão a vida **sensorial**,<sup>154</sup> que terá tomado a feiura<sup>155</sup> como prazerosa [ἡδύ, *hedú*].<sup>156</sup>

Entenda-se aqui que, como vimos, a baixeza, os prazeres impuros, a vida sensorial, o feio, são maneiras de se referir ao material em contraposição ao espiritual. Uma alma feia: aquela que se compraz no sensível em detrimento do inteligível. Deixemos que fale Plotino um pouco mais:

Não explicaríamos nós um estado tal dizendo que é sob a própria máscara da beleza que a feiura [αἴσχος] se introduziu nesta alma, que ela lhe embruteceu, sujou com toda sorte de vícios, tornou-a incapaz de ter uma vida pura, sentimentos puros, que ela lhe reduziu a uma existência obscura, infectada pelo mal [κακόν, *kakón*], envenenada por germes da morte, que a alma por um lado não mais vê aquilo que deveria ver, e, por outro lado, a ela não se lhe permite mais ficar consigo mesma, sendo sempre conduzida em direção ao externo, ao inferior e ao tenebroso? A alma caída em tal estado de impureza, **tomada por um pendor irresistível em direção às coisas sensíveis** [τὰ τῇ αἰσθήσει προσπίπτοντα], **absorta em seu comércio com o corpo, metida na matéria**,<sup>157</sup> tendo inclusive recebido esta em si, mudou de forma por sua mistura com uma natureza inferior. Tal como um homem caído num atoleiro lamacento não deixaria mais aos olhos perceber sua beleza primitiva, e não demonstraria mais do que a marca da lama que lhe sujou, sua feiura vem da adição de uma coisa alheia: se quiser recobrar sua beleza primeira, será preciso que lave a sujeira, que, em se purificando, torne a ser o que era.<sup>158</sup>

Não resta dúvida a respeito da polaridade entre a mente pura e o corpo sujo quando, no início do parágrafo seguinte, Plotino resume o argumento: “A alma torna-se feia ao se misturar ao corpo, ao se confundir com ele, ao se inclinar em sua direção”.<sup>159</sup>

Que fique claro que aqui se reconhece o grosseiro anacronismo que seria estabelecer uma relação direta entre o pensamento do filósofo no século III e o imaginário moderno sobre arte. Contudo, sabendo que seu pensamento foi retomado por pensadores cristãos que lhe sucederam na história, e que constituiu uma espécie de continuação ou interpretação do pensamento de Platão,<sup>160</sup> não seria possível pensar que algo de suas postulações sobre arte teriam restado ao longo dos séculos,

<sup>154</sup> Ou ainda “do corpo”, σώματος, *sómatos*.

<sup>155</sup> Ou deformidade (do corpo e da mente), αἴσχος, *aíschos*.

<sup>156</sup> Enéada I, VI, V, segundo parágrafo, ênfase nossa.

<sup>157</sup> Em uma reflexão sobre os três tipos de homem em Plotino — a Forma do Homem, o homem racional e o homem sensível — Elisa Franca e Ferreira (2010, p. 60) escreve: “Plotino indica que o elemento corpóreo não faz parte da essência do homem. O corpo, como algo mortal e temporário, não está incluído na definição do homem que denota seu aspecto intemporal, seja como alma, seja como Forma”.

<sup>158</sup> Enéada I, VI, V, segundo parágrafo.

<sup>159</sup> Enéada I, VI, V, terceiro parágrafo.

<sup>160</sup> Ver, por exemplo, Enéada I, livro VIII.

na forma de uma reverberação difusa, como habitantes do inconsciente, ou como propriedades intensionais<sup>161</sup> menos evidentes em conceituações sobre arte?

Dizemos isso pois, dado o acima exposto, e abstraindo-o como chave interpretativa, de imediato entrevemos uma justificativa para a valoração do compositor, este que procura elevar os olhos para o inteligível, aproximar-se dele e dar testemunho dessa jornada por meio de suas obras, que em seu ofício procura entender o inteligível por trás dos sons, seus princípios imateriais de organização, para não falar da relação entre todo e parte, nem daquela entre unidade e organicidade.<sup>162</sup> Também é possível, nesse exercício de abstração, perceber o intérprete como um “músico sujo”, enlameado pela matéria, cujo ofício consiste em, precisamente, aproximar-se dela, procurar encontrar a beleza no sensível; ou, por outro lado, procurar expressar uma ideia (a composição) na matéria sensível, arrancar-se de si mesmo em direção ao externo — tocar a música de outrem, preocupar-se com as particularidades de “fazer” o som, em oposição ao compositor que preocupar-se-ia com as particularidades de “pensar” o som.

O leitor perdoe o que, para o bem do argumento, é uma grosseira simplificação da imagem do compositor como alguém que “pensa”, e não que “faz”, o som. Trata-se de uma distinção imprecisa, mas não de todo incorreta em vista do referencial teórico que temos em mãos, como se pode intuir pelo seguinte comentário de Franca e Ferreira (2010, p. 60) sobre a distinção entre o homem sensível e o homem racional em Plotino: “o homem sensível utiliza o corpo primariamente, ao passo que o homem racional se relaciona com o corpo de modo apenas mediato. Assim, cada um deles, hierarquicamente, tem a sensação que lhe corresponde, percebendo diferentemente: as sensações do homem racional são claras e as do sensível são obscuras”. Em outro momento de seu texto, a autora reitera que, para Plotino — bem como, caso nos seja permitido apensar, para toda uma linhagem de pensamento sobre música na tradição ocidental — a música inteligível é superior à sensível (FRANCA E FERREIRA, 2010, p. 62). Assim também Fernandes (2018, p. 53) pontua: “Na descrição de quem é esse humano, fica evidente a necessidade da realização da separação do inteligível com o sensível. É papel do músico compreender que os sons sensíveis e as melodias são apenas sombras de uma Forma inteligível. [...] Com a intenção de separar a matéria que existe na música sensível, da

---

<sup>161</sup> Sobre o par intensão/extensão, assemelhado ao par compreensão/extensão, ver Abbagnano (2012, p. 664).

<sup>162</sup> Ver *Enéada* I, livro VIII

parte inteligível que modela a música, esse humano percebe que os sons em sua primeira percepção não passam de cópias de uma Forma presente no Intelecto”. Veja por fim o interessado, também em Fernandes (2018, p. 54–56), passagem sobre o abandono do instrumento que se espera de um músico que deverá caminhar em direção ao belo inteligível: “Plotino indica que cabe ao músico suportar e perceber que existe algo além do instrumento e do seu som” *et cetera*.<sup>163</sup>

Ocorre pensar, nessa discussão, naquela célebre frase citada por Cook, a qual recitamos sem comentar, esperando, contudo, que o leitor tome o já dito como um comentário preparatório à sua recitação. Diz o autor que:

Schoenberg [...] escreveu que o performer era “totalmente desnecessário salvo pelo fato de que suas interpretações tornam a música compreensível para uma audiência desafortunada o bastante para não ser capaz de lê-la na partitura [*in print*]” (COOK, 2003, p. 204).

Passemos a um segundo argumento — uma reconsideração da interpretação musical do ponto de vista da classificação plotiniana das artes. Antes de prosseguir, é oportuno lembrar do que diz Ariano Suassuna (2018, p. 229–230) a respeito da questão da hierarquização das Artes: bem que se conceda que cada hierarquização proposta esteja ligada às visões de mundo, filosofias e até mesmo preferências de cada proponente, isto não torna a questão um problema estéril, contanto que estejamos cientes de que ela pode ser conduzida por diferentes caminhos. Sobretudo, a consideração das artes a partir de diferentes sistemas hierárquicos pode funcionar como instrumento para a reflexão sobre a natureza de cada arte em particular.

Na hierarquia plotiniana, as artes são organizadas segundo sua proximidade com o inteligível. No topo estão filosofia e geometria. Em seguida, vêm retórica, estratégia, economia e política, seguidas mais abaixo pela música, ligada ao inteligível pelo número (*ἀριθμός*, *arithmós*), do qual o ritmo e a harmonia são figuras; mais abaixo, a arquitetura, a carpintaria e a marcenaria, artes produtoras de

---

<sup>163</sup> Caberia ainda aqui um comentário de Balboni sobre a forma de conceber a música inteligível em Platão e em seus continuadores. Segundo Balboni (2018, p. 88), a tradição neoplatônica apresenta a mitologia nos moldes de uma teologia: “Ela nos conta a queda originária da alma [*ψυχή*, *psyché*] em direção à natureza [*φύσις*, *phýsis*] até a matéria [*ἕλη*, *hylé*], para que depois, através de um esforço hercúleo, vença a vida mundana e volte a se unir à divindade de onde a alma se originou”. Para o autor, o mito das esferas em *A República* (616c – 617a-c) é uma forma de situar a música nesse processo. Balboni também procura mostrar como essa concepção permeia a visão de Proclo, filósofo neoplatônico do século V. Note-se, para os fins deste trabalho, que em Plotino a música também é tratada como via para o retorno ao inteligível.

objetos sensíveis, seguidas enfim, no nível mais inferior, pela pintura e pela escultura, artes miméticas ou da imitação.

Se fizéssemos um exercício de abstração e tentássemos situar a interpretação musical na hierarquia plotiniana, me parece que ela melhor acomodaria-se ou no grupo das artes ditas produtoras de objetos sensíveis, como a arquitetura e a marcenaria, ou no grupo das artes miméticas, como a pintura e a escultura.

As artes produtoras de objetos sensíveis, como diz Plotino na *Enéada* V, livro IX, capítulo XI, participam do inteligível porque lançam mão de proporções e noções de lá oriundas. Contudo, como têm por objetivo aplicar tais proporções aos objetos sensíveis, não podem ser remetidas por inteiro ao mundo inteligível, a não ser por estarem contidas na, ou terem como instrumento, a razão humana. Ora, esse parece ser o estatuto que, com este trabalho, procurei reivindicar para a interpretação nos parágrafos finais do texto, bem entendido, um ambíguo fazer que, se não pode jamais prescindir do sensível, posto que é nele que se realiza, tem, contudo, suas primícias, no plano do inteligível, de lá extrai os desenhos a serem impressos na matéria sonora. Tratar-se-ia aqui, portanto, de reconhecer e afirmar este estatuto ambíguo, este equilíbrio tenso entre o sensível e o inteligível, entre o voltar-se para o corpo e o voltar-se para a mente; o qual, deixemos bem claro, para Plotino seria apenas mediano em comparação ao de uma geometria ou filosofia, puramente inteligíveis.

Poderíamos assim sugerir dois momentos nos quais a interpretação se mostra como atividade criativa: por um lado, na apreensão intelectual dos modelos e proporções: entenda-se, das obras, incluindo aí, como se discute no verbete *Interpretation* do *Grove Music Online*, a possibilidade de imaginá-las com algum grau de variação em relação ao originalmente proposto pelo compositor. Por outro lado, no momento de fundir as obras enquanto pensamentos ou formas na matéria sonora em si, isto é, no momento de produzir os sons, haveria uma atividade, ambigualmente situada entre o intelectual e o sensível, de descobrir diferentes formas de realização de uma mesma ideia, cada qual com diferenças, digamos assim, conotativas, que seriam levadas em conta na busca pela composição da interpretação enquanto objeto sensível.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Observe-se que este saber técnico ou artesanal pode ser visto como prático num sentido que remete à noção aristotélica de *πράξις* (*práxis*), um saber de certa forma passado de mão em mão, que concerne à realização efetiva, em som, de

Contudo, no que concerne àquele primeiro dos dois momentos da divisão proposta, no qual o intérprete cria para si uma representação da obra, poderíamos também pensar a relação do intérprete com a obra a partir da descrição que Plotino faz das artes miméticas, como ficou prenunciado na referência ao verbete do Grove.

Como comentei no início desta seção, pareceu-me fortuito pensar a interpretação como uma arte mimética do ponto de vista plotiniano pois Plotino argumenta, na contramão de Platão, que o artista da imitação (*μίμησις*, *mímesis*) não necessariamente produz uma cópia da cópia, um objeto que, por ser imitação de algo que é imitação de uma Ideia (com i maiúsculo), estaria distante da verdade por um grau a mais. Segundo Plotino, o artista mimético, intuindo a Ideia a partir do objeto que vê, e voltando-se para a contemplação daquela, produziria um objeto que estaria a igual distância da Ideia que o modelo original.<sup>165</sup> Constatação que, em se desculpando o vertiginoso salto cronológico, faz lembrar Nicholas Cook quando este, em 2003, no texto intitulado *Music as performance*, lembra-nos da posição do músico italiano Ferruccio Busoni de que não há distinção ontológica entre partituras, performances ou arranjos, pois todos são manifestações de uma mesma Ideia.<sup>166</sup> Assim, poderíamos dizer que o intérprete não reproduz a partitura, mas sim intui, por meio dela, a forma à qual o compositor procurou ali representar, e procura então, por sua própria arte, representar ele mesmo tal forma, sendo assim possível, inclusive, que a apresente dotada de uma beleza que não estaria presente na partitura. Com efeito, tratar-se-ia de compreender compositor e intérprete como categorias que se subsomem à mais ampla categoria de músico segundo Plotino (FRANCA E FERREIRA, 2010, p. 61), pelo que, então, num certo sentido, ambos podem ser vistos como iguais em seu múnus da busca pela beleza.

---

determinada ideia musical, e que visa obter um resultado contingente, para além de expectativas ideais ou preconcebidas quanto aos resultados. Poderia nesse sentido ser entendido como um tirocínio interpretativo, expresso, por exemplo, em situações nas quais um músico mais experiente, ao ver o aluno propor a realização de uma passagem de determinada forma, diz algo como “isso parece bom, mas na prática, na hora do palco, não vai funcionar...”.

<sup>165</sup> Goehr (GOEHR, 1989, p. 141) descreve uma diferenciação similar no princípio artístico da imitação, no século XVIII, como uma das condições que possibilitariam a posterior valorização da música instrumental.

<sup>166</sup> Embora Ferruccio Busoni tenha vivido entre os séculos XIX e XX, parece oportuno indicar que, como notaram Lydia Goehr e Nicholas Cook, este também sustentava um ponto de vista de igualdade ontológica entre as diferentes manifestações da obra.

Como indica Talon-Hugon (2014b, p. 30), esta diferença entre Plotino e Platão quanto às artes da *μίμησις* (*mimesis*) é notável, posto que foi importante para o enobrecimento, na hierarquia das artes, da pintura e da escultura, artes nas quais imediatamente pensamos ao falar sobre *μίμησις* (*mimesis*), imitação, representação. A beleza que o artista confere à matéria por meio das formas, como se lê Na *Enéada* V, livro VIII, capítulo I, é uma beleza que está contida no próprio artista, na medida em que este participa da arte; se a arte é capaz de produzir belos objetos, é somente porque estes são extensão daquela beleza que é a arte, a *τέχνη* (*téchne*), ela mesma, e que está contida no artista enquanto participe do inteligível, enquanto pensador. A arte para Plotino, portanto, e eu cito Talon-Hugon (2014b, p. 31), “não é um simples saber-fazer; ela possui um conteúdo espiritual”.

Que o intérprete seja capaz de representar as obras para si mesmo e imprimir as formas tal qual as intui sobre a matéria, fazendo aparecer nesta a beleza: estaria aí comprovação de sua condição de artista?

Recapitulemos para concluir: Entendida a partir do binômio matéria-forma como figura do binômio sensível-inteligível, a distinção entre o feio e o belo conforme a encontramos em Plotino dá a entender que a busca pelo belo pressupõe um abandono progressivo da realidade sensível. Essa visão afeta, naturalmente, as formas humanas de produzir o belo: as artes (*τέχναι*, *téchnai*) que passam a ser valoradas, tanto entre si quanto no interior de cada uma delas, em função de sua relação mais ou menos pura com a realidade inteligível. A música, considerada como uma das artes, está sujeita a este critério valorativo e, portanto, divide-se em seu interior, distinguindo uma relação progressiva ou predominantemente intelectual dos artistas com a música de uma outra, predominantemente sensível, concentrada na beleza material.

Na primeira parte desta reflexão, procurei demonstrar esta forma de conceber o belo e a relação com o sensível no texto plotiniano, sugerindo que Plotino faria parte de uma corrente do pensamento ocidental que valoriza uma relação intelectual com a música em detrimento de uma relação sensível, corrente esta que se estende desde a antiguidade até a contemporaneidade, e que, como um habitante tacitamente aceito de nossa relação com o fazer musical, situa o intérprete musical em posição relativamente inferior à do compositor ou teórico. É desnecessário dizer que a questão como um todo é complexa e multifacetada, e o que aqui se expôs foi apenas um componente da situação. Outros critérios valorativos, tais como a noção de originalidade ou a de autoria, mereceriam

crítica atenta no intuito de aclarar a teia conceitual que configura a interpretação musical como uma “arte menor”, conforme Ariano Suassuna (2018, p. 249–250) a apresenta em sua *Iniciação à estética*.

Na segunda parte do trabalho, procurei apontar para aquilo que, no pensamento de Plotino quanto às artes conforme este as descreve, poderia contribuir para um esforço de reimaginar a interpretação musical como fazer artístico. Neste trabalho, procurei argumentar que, precisamente, a interpretação musical como arte de apresentar obras musicais por meio da matéria sonora, vista segundo a hierarquia das artes plotinianas, ou é uma arte de produção de objetos sensíveis a partir de paradigmas intelectuais, imprimindo as formas inventadas pelo compositor na matéria sonora, ou bem é uma arte da reapresentação das obras a partir de sua imitação.

Ora, Plotino via as artes miméticas de uma forma que permitia a afirmação de sua dignidade ontológica, indo de encontro à proposição platoniana de que tais artes produziram apenas cópia da cópia: o artista da mímese, por meio do objeto que visa reproduzir, intuiria, diz Plotino, a Ideia por trás do objeto, e, por essa relação direta, produziria objetos sensíveis de igual estatuto ontológico àquele dos modelos, objetos que estariam a igual distância de um suposto original.

Não me parece descabido, portanto, sugerir que entender a interpretação musical como uma arte mimética segundo as entendia Plotino é afirmar a igualdade ontológica potencial das performances que ela produz em relação à partitura e outras manifestações de uma obra, e, por conseguinte, considerar o intérprete partícipe legítimo e criativamente ativo de um processo de apresentação e reapresentação das obras ao mundo.

Resta, enfim, lembrar que este trabalho se insere no quadro mais amplo de uma indagação sobre a figura simbólica do intérprete musical, sendo parte integrante de um esforço de maior fôlego sobre o tema. O aqui discutido deve ser tomado como uma reflexão prospectiva, que visa a melhor conhecer linhas de pensamento que, circundando as noções de intérprete e interpretação musical, trabalham para o estabelecimento de seu valor em relação a outras figuras e fazeres do mundo musical, em especial a do compositor. Desta forma, não se deve tomar por dado que os autores concordam com as declarações aqui produzidas, avaliadas e retrabalhadas. Afinal, como, sendo intérprete musical, concordar, por exemplo, com a posição de Plotino sobre a inferioridade incontestável do sensível em relação ao inteligível? Pessoalmente, quereríamos crer que é possível pensar o sensível e o inteligível sob a feição de Harmonia, fruto de Ares e Afrodite, equilíbrio tenso de elementos contrastantes tanto

em sua geração como em seu casamento com Cadmo, ela divina, ele um mortal. Seria bom pensar neste trabalho como um colóquio entre pensamentos, cujo tema descreve-se com uma cena: sentado com seu instrumento, à frente do espelho, um vulto indistinto, que no lugar do rosto apresenta um vazio, contempla, alternadamente, as partituras na estante à sua frente, seu instrumento, seu corpo – voltando-se para o conjunto da obra refletido no espelho, e mirando no vazio que ocupa o lugar de seu rosto, indaga-se: quem sou eu, intérprete musical?

### **III. Placere, docere, movere: sobre a interpretação musical**

*A produção artística não é uma atividade formal que se perfaz em concordância com especificações dadas.  
(HEGEL apud GOEHR, 1992, p. 161)*

Interpretar obras musicais é apresentá-las em som concreto a partir de uma concepção pessoal.<sup>167</sup> Como essa atividade está intimamente ligada com a concretude sonora, muita vez se considera que, se a concretude sonora não encerra completamente aquilo que é relevante para o interpretar, ao menos configura todo o resto que lhe é pertinente como acessório ou marginal. No limite, essa mesma suposição pode levar a crer, agora já internamente ao processo de realização sonora, que a interpretação é uma técnica: cumprindo-se um conjunto de prescrições que garante o resultado mais eficaz, perfaz-se o trabalho.<sup>168</sup> Em verdade, contudo, a interpretação é uma forma de arte, e, como quaisquer das artes depois do renascimento e do iluminismo, dificilmente poderia ser reduzida a uma técnica, muito embora não possa prescindir dela.<sup>169</sup> Façamos um experimento: tomemos emprestada

---

<sup>167</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>168</sup> Ver Carrier (1983, p. 209): “o performer é tanto personalidade criadora quanto executor da obra de outrem”.

<sup>169</sup> Ver, a respeito das mudanças no estatuto das artes e dos artistas nos referidos períodos, Talon-Hugon (2014b, 2015, 2016). Ver, sobre a ideia da interpretação musical não ser apenas uma técnica, Goehr (1992, p. 232), que, discutindo sobre a relação entre composição e performance com a emergência do conceito de obra musical, escreve que a performance nunca foi vista como questão de acertar as notas apenas, ainda que, constrita por uma noção demasiado forte de fidelidade à obra, ela padecesse inclusive para atingir esse adicional interpretativo que dela se requer.

uma formulação da retórica, tal como se fez no passado nas artes visuais: a interpretação deve *deleitar, instruir e comover*.<sup>170</sup>

Deleitar, pois o intérprete tem suas origens no regime das Belas Artes; a boa interpretação, nesse sentido, deve ser uma bela interpretação.<sup>171</sup> É sabido que o século XVIII europeu, conquanto tenha sido momento de surgimento de uma concepção fenomenal da beleza, exclusivista quanto aos outros valores da arte que não o estético, esteve dividido — tanto entre indivíduos quanto no cerne mesmo de cada personalidade — entre valores humanistas da arte e os novos valores, modernos e estetizantes, que começavam a ser postos em circulação. Também oscilava entre uma percepção da primazia de uma beleza formal, pura e absoluta, e a consideração de uma beleza relativa, ligada a imitação e conformidade ao representado, não descartando, portanto, para o belo artístico, a bela representação de um objeto horrível, como o atestam versos<sup>172</sup> de Boileau (TALON-HUGON, 2015, p. 53–61).

Assim, o belo artístico, no que concerne a cada peça, deve ser decidido pelo intérprete: é sua responsabilidade estética, cabendo-lhe nesse trabalho recorrer ao seu próprio juízo estético, ao seu gosto conforme o entendia o século XVIII. Tem ele, portanto, posta para si a tarefa de trabalhar sobre seu próprio gosto, confiando, como o fez o referido século, que gosto se discute sim, e que não apenas se discute como se refina. Recordemos então da proposta de Hume (2017, p. 106), de que o padrão do gosto teria que ver com um “bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, aprimorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação e livre de qualquer preconceito”, mas também, importante não esquecer, se auferir da reunião de gostos assim trabalhados, é dizer, não basta desenvolver o próprio gosto, mas é importante o intercâmbio. Cabe ademais sugerir que, ainda que “nada contribu[a] mais

---

<sup>170</sup> Em Cícero vai escrito *movere, docere, placere* (TALON-HUGON, 2015, p. 20) ou ainda *conciliare, docere, concitare* (*De oratore*, livro 2, XXIX). Há que notar-se que esses objetivos já foram pensados como objetivos para a música, sobretudo, e como não poderia ter sido diferente, entre aqueles que pensaram a música em relação com a retórica (FARNSWORTH, 1990; KIRKENDALE, 1980; SISMAN, 1994; VICKERS, 1984; WILSON; BUELOW; HOYT, 2001).

<sup>171</sup> Há, contudo, que se tomar *cum grano salis* a noção de que o comprometimento das Belas Artes com a beleza tenha implicado, de fato e desde um primeiro momento, uma ruptura total e completa com as dimensões do verdadeiro e do moral. Ver, sobre este último, por exemplo, a consideração de Goehr (1992, p. 144) de que “das belas artes, classificadas independentemente ou não, ainda se requeria desempenhar uma significância moral específica”. É certo, contudo, que conforme o século XVIII desemboca no XIX, a separação da beleza de suas antigas companheiras, a verdade e a moral, vai progressivamente se intensificando (GOEHR, 1992, p. 146). Essa intensificação, diga-se de passagem, é importante para a ulterior atribuição de um valor positivo à música puramente instrumental (GOEHR, 1989, p. 147).

<sup>172</sup> “*Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux / qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux*” (*Art poétique*, III, 1-4)

para aumentar e aprimorar esse talento do que a prática de uma arte e [a] análise e a concentração constantes de um determinado tipo de beleza” (HUME, 2017, p. 101), existe um fundo humanista quando se fala de beleza artística, e um intercâmbio entre as artes que as anima mutuamente, coisas pelas quais aqui arguimos que o cultivo do gosto deva ser feito de forma transversal e abrangente, para além de uma arte em particular. Não sem interesse, nesse sentido, é a opinião de Burke (2016, p. 43) segundo a qual o gosto melhora “exatamente na medida em que melhoramos nosso juízo por meio da ampliação de nossos conhecimentos, pela atenção constante ao nosso objeto e pelo exercício frequente”.<sup>173</sup>

Rapidamente, seguindo essas considerações, acabamos por confundir o deleitar com o instruir, se quisermos crer que se pode instruir o ouvinte a respeito do quão bela pode vir a ser determinada obra. Como veremos nos parágrafos seguintes, também a ideia de instruir acaba por apontar caminhos de volta ao deleitar. Nada de novo por aqui, pois, como sabemos, há muito se considera mérito artístico imiscuir o útil ao agradável, com isso deleitando o leitor ao mesmo tempo em que o advertimos.<sup>174</sup>

Instruir, entendido como dar a perceber a obra do compositor, é certamente a parte do trabalho interpretativo que mais foi posta em evidência em seu decurso histórico. É nesse âmbito que tanto se chamou atenção para o dever de fidelidade, para a responsabilidade do intérprete para com o compositor e para o privilégio que lhe é concedido de poder comunicar uma espécie de mensagem dos deuses, se assim nos quisermos lembrar das raízes etimológicas do termo intérprete. É certo, concedamos, que o intérprete tem que fazer as contas com a dimensão da fidelidade em seu trabalho. Mesmo que concebamos a música de concerto como uma arte em dois tempos,<sup>175</sup> cujas obras só são perfeitas (particípio passado, não adjetivo) em sua performance, a contemplação atenta, demorada e

---

<sup>173</sup> Para uma complementação da discussão sobre o gosto, o prazer estético, o prazer artístico e suas ambiguidades no século XVIII, ver Talon Hugon (2015, p. 73–86).

<sup>174</sup> Conforme dissera Horácio (*Carta aos Pisões*, 343–344),

<sup>175</sup> Ver, a esse respeito, a explicação de Nitrato Izzo (2007).

reiterada da partitura,<sup>176</sup> a entrega de si a essa investigação do objeto, um *studium*<sup>177</sup> à obra ou da obra, constitui parte ineludível do trabalho interpretativo.

Digamos um pouco mais sobre a interpretação inspirados numa visão da obra musical como arte a dois tempos: como nota Nitrato Izzo (2007) seguindo formulações de Henri Gourier, existe uma diferença de essência entre textos que são escritos para serem lidos diretamente, e textos que são construídos para serem representados. Conquanto possam ser lidos, sendo realizados mentalmente, tais textos *foram feitos para serem representados*. Pertenceriam, então, a uma categoria de arte — a saber, a das artes a dois tempos — que tem sua razão de ser na execução dos textos. A representação de obras desta espécie pode ser considerada, efetivamente, uma re-criação.

Assim, enquanto a interpretação (não-teatral) de um texto, quando produzida, é, ao menos em medida maior, algo separado do texto que interpreta, a interpretação musical é parte integrante da obra. Seguindo essa concepção, poderíamos dizer que há um duplo circuito na interpretação: ela realiza efetivamente a obra musical, apresentando-a em som concreto, mas constitui-se também como comentário sobre a *intenção da obra* (ECO, 2018). Assim, enquanto no caso, digamos, das obras literárias (não-teatrais), a obra plenamente realizada não pressupõe de partida uma conjectura sobre sua intenção, a “plena realização da obra” (MADEIRA, 2020) por um intérprete musical pressupõe sempre a postulação de uma conjectura sobre a intenção da obra que se interpreta.

A instrução que o intérprete fornece aos ouvintes deve então ser instrução a respeito do que considera ser a intenção da obra: “se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (ECO, 2018, p. 50–1). Como escreveu Adorno, a partitura é ao mesmo tempo enigma insolúvel e *princípio de sua solução* (SILVA, 2007, p. 327). Mas, atente-se bem, trata-se da intenção *da obra*, e não *do compositor*. Com efeito, uma vez lançada no mundo, a obra fala por si, e o autor, se quiser dar seu quinhão a respeito do que a obra diz, deve fazê-lo na condição de intérprete (ECO, 2018, p. 77–79, 86, 94). O diálogo do intérprete é

---

<sup>176</sup> Ocorre referir ao “aprender a ver” de Nietzsche (*Crepúsculo dos ídolos*, cap. VIII, parágrafo 6).

<sup>177</sup> Conforme arguiu López (2023, p. 143): “antes de ser capturado por uma mentalidade fortemente individualista e aquisitiva, o termo *studium* esteve associado à ideia de dedicação e cuidado. Estudar era, basicamente, dar-se atenta e cuidadosamente a algo”. O termo liga-se a noções como dedicação, zelo, cuidado, e, ainda, como se lê em Larrosa (LARROSA, 2023, p. 94–5), tem que ver com um enfoque no objeto, com uma atitude de estupefação, vagar e maravilhamento perante àquele objeto.

diretamente com a obra, sem uma instância que, de um lugar superior, possa garantir ou sancionar sua leitura.<sup>178</sup> É a responsabilidade intelectual do intérprete: ler a obra de forma criativa, artística, tudo isso, sim, mas, afinal, ler a obra. Procurar nela o que ela pode dizer. Fazer uma conjectura sobre o *leitor-modelo* que a obra lhe parece pressupor (ECO, 2018, p. 75), buscando reconhecer o significado contextual de seus elementos, entendendo-a como parte integrante de um tesouro cultural e social (ECO, 2018, p. 80–81). E sustentar essa conjectura com base no próprio saber, na própria autoridade enquanto intérprete, é dizer, assumir para si a responsabilidade interpretativa.

Se quisermos pensar que essa conjectura interpretativa do músico, na forma de uma apresentação da obra em som concreto, é a sua produção artística, podemos dizer com Diderot (2020, p. 10–11) que o artista intérprete seria capaz de criar para si, histórica ou imaginativamente, um modelo de representação da obra que, por ser ideal, necessariamente lhe ultrapassa, configurando-se a segunda parte de seu trabalho como a perseguição desse ideal, isto é, o trabalho para aproximar-se dele no fazer artístico. Em outras palavras, o intérprete cria para si um ideal de representação que funciona como um horizonte norteador do trabalho, trabalho que consistiria em aproximar-se desse ideal pelo exercício de aperfeiçoamento, e em manter-se próximo a ele pelo exercício da memória.

Ainda seguindo o autor, salta aos olhos o aventar da possibilidade de que *um ator*<sup>179</sup> possa *melhor conceber uma personagem do que o poeta que a criou*; Diderot (2020, p. 31) relata uma anedota em que Voltaire teria duvidado de sua própria autoria ao sentir-se arrebatado por uma interpretação de Claire de la Tude, dita Mademoiselle Clairon. Analisando tal episódio, propõe que o que ali acontecera fora que a atriz concebera um modelo ideal muito além daquele que o poeta pôde conceber enquanto redigia a peça. Lembrando um dito de Ésquino,<sup>180</sup> Diderot escreve que se o poeta concebera um animal terrível, a atriz havia dado a ouvir a besta mugindo.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Ver, para uma abordagem diferente, mas sinérgica, Leech-Wilkinson (2016).

<sup>179</sup> O paralelo entre o intérprete e o ator pode parecer ter sido muito rápida e facilmente introduzido. Diremos apenas que ele não é sem precedente, e que mesmo Rameau lançou mão da analogia a fim de discorrer sobre a expressividade do músico, conquanto num contexto em que essa expressividade tinha relação com o texto de uma música (GOEHR, 1992, p. 145).

<sup>180</sup> Um dos dez oradores Áticos da Grécia Antiga, viveu de 389 a 314 a.C.

<sup>181</sup> Esse argumento de Diderot faz pensar na concepção plotiniana de mimese (ver o ensaio pertinente nesta tese).

Mais à frente, escreve que há três modelos na natureza: o homem da natureza, o homem do poeta e o homem do ator [*acteur*], sendo cada um respectivamente maior que o outro: entenda-se bem, Diderot (2020, p. 53) *propõe que o maior modelo para um dado personagem é aquele concebido pelo ator que o interpreta*, o qual, montado sobre os ombros do poeta, realiza uma figura na qual, enfim, o próprio poeta se desconhece, deixando assim patente o potencial criativo do intérprete.

Instruir, então, sim; mas, como vimos, não sobre as intenções do autor, nem sobre a verdade essencial da obra, mas sim sobre uma verdade possível da obra, que é aquela entrevista pelo intérprete: não totalizante, não exaustiva, mas colaborativa para a existência efetiva da obra de arte, que é, afinal, a partitura em conjunto com a história de suas interpretações (sonoras e *textuais*, naturalmente).<sup>182</sup>

Também Kuehn (2010, p. 170–177), ao refletir sobre a questão da verdade na obra e da interpretação, sugere que a verdade da obra não está nem evidente nem contida na partitura. Tomando-a enquanto verdade da interpretação, enquanto verdade da obra expressa na interpretação, sugere que ela talvez não tenha tanto a ver com uma coerência externa, com uma adequação perfeita com a partitura, mas sim com uma coerência interna, que será sempre apenas em algum grau verdadeira, e que é tanto uma verdade da obra quanto uma verdade da interpretação, isto é, expressa um conhecimento subjetivo a respeito da obra.

Tomemos, para abandonarmos as reflexões sobre o instruir, o seguinte comentário de Diderot (2020, p. 16), à guisa de reticências:

Pensai um instante a respeito daquilo que no teatro se chama ser verdadeiro. Será mostrar as coisas como são na natureza? De modo algum. O verdadeiro nesse sentido não seria senão o comum. O que é, então, o verdadeiro da cena? É a conformidade das ações, dos discursos, da face, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e frequentemente exagerado pelo ator [*comédien*]. Eis o maravilhoso.

---

<sup>182</sup> Quanto à noção de representação, Izzo dirá, seguindo considerações de Gadamer, que a representação de uma obra pode ser vista como algo que contribui para o estatuto ontológico da obra, fazendo com que esta tenha o seu ser aumentado pelo conjunto de representações que a circundam, por meio do qual entramos em contato com a obra. Dessa perspectiva, a relação entre a obra e suas representações deve ser mesmo entendida como essencial; por meio da representação, o representado se torna "um ser que, mesmo tendo nascido do original, é tão diferente deste que se torna autônomo, realizando a si mesmo com o aumento-de-ser do processo de transmutação em obra". Nessa visão gadameriana de representação, o intérprete musical, ao confrontar-se com uma obra, vê-se face a "uma série de modelos interpretativos que já determinaram o sentido da interpretação. Essa tradição interpretativa [...] não se caracteriza como uma série de variáveis subjetivas, mas pertence à obra ela mesma" (NITRATO IZZO, 2007, parágrafo 2).

Por fim: comover. Finalidade em relação à qual o intérprete é muita vez mal retratado: pensemos nas críticas aos virtuosos que, como dissera um Schoenberg, usam da obra como pretexto para demonstrar a sua própria riqueza de emoções (KUEHN, 2012, p. 11).<sup>183</sup> Mas a interpretação não é apenas uma vitrine sonora para as verdades da obra, nem uma ocasião para o puro prazer estético.<sup>184</sup> Já Balzac escrevera: *la beauté sans expression est peut-être une imposture*.<sup>185</sup> A música é também ocasião para movimentação dos afetos, e ocasião peculiar em relação às outras manifestações artísticas; conquanto não figurativa nem propriamente representativa, permanece ligada a aspectos da voz que têm que ver com a expressão dos afetos (SLOBODA, 2000, p. 402).

Muito se disse ao longo dos séculos sobre a música como expressão das emoções (FUBINI, 2019, p. 32–40, 113–126), e poderíamos pensar que com Hanslick a questão foi deslocada para as margens do pensamento sobre a música instrumental, composta por "formas sonoras em movimento" (HANSLICK, 2015, p. 46). Mas qual não é nossa surpresa ao encontrar, sob a pena dele mesmo que consideramos uma das eminentes figuras do formalismo em música, um exuberante elogio ao papel das emoções na interpretação? Pois, com efeito, para Hanslick é na performance que há lugar para o emotivo, para o livre reino dos afetos em concerto com as formas musicais. No ato de realizar a obra musical em sons concretos, no ato de produzi-la de novo, de a *reproduzir*, ora, bem aí, diz Hanslick, é que se pode produzir *o transbordar imediato de um sentimento em sons*. É de capital importância compreender que Hanslick (2015, p. 72) só considera a obra composta como a obra musical acabada "para o conceito filosófico". Para além desse âmbito, compreende que a divisão entre composição e reprodução (*Komposition und Reproduktion*) é constitutiva da música de concerto, e que isso não deve ser negligenciado em nenhum caso em que possa ajudar a compreender e explicar o fenômeno musical. E, na sua opinião, isso pode ajudar a compreender onde a impressão subjetiva tem lugar em música:

Ao intérprete [*Spieler*] é permitido libertar-se imediatamente, por meio do seu instrumento, do sentimento que o domina, transmitindo à sua execução o arrebatamento impetuoso, o ardor anelante ou a força alvoroçada e a alegria do seu íntimo. Já a

<sup>183</sup> Ver também Goehr (1992, p. 233–4)

<sup>184</sup> Em que pese o fato de que o belo pode ser pensado, para além da complacência, como propriamente comovente (HAN, 2019, p. 28).

<sup>185</sup> "A beleza sem expressão é talvez uma impostura". Balzac, *La Comédie humaine: Scènes de la vie privée*, primeiro tomo, *Une double famille*.

interioridade corporal que, pelas pontas dos dedos, imprime o estremecimento íntimo à corda ou move o arco ou até que no canto se torna espontaneamente sonora possibilita em rigor *a efusão mais pessoal da disposição anímica* [*den persönlichsten Erguß der Stimmung*] na execução musical. Aqui, uma subjetividade torna-se de imediato operativa em sons, e não apenas tacitamente neles formadora. O compositor cria [*schaffen*] lentamente, com interrupções, o executante, num vôo incontível; o compositor, para a duração, o executante para o instante repleto.<sup>186</sup> A obra sonora forma-se, a execução [*Aufführung*] é objeto de vivência [*erleben*, também pode ser traduzido por experimentar]. *O momento da música que exterioriza o sentimento e que excita reside, pois, no acto da reprodução* [*Reproduktionsact*], que desencadeia a fâsca eléctrica de um mistério obscuro e a faz saltar para o coração dos ouvintes. (HANSLICK, 2015, p. 72, ênfases minhas)<sup>187</sup>

Poder-se-ia argumentar, contudo, que comover não é o mesmo que *comover-se*: seria então a terceira tarefa do intérprete questão de sentir emoções com a obra e expressá-las abertamente em sua interpretação? Ou seria conceber sua interpretação de forma tal que o ouvinte se comovesse a partir daquilo que vê e ouve? Certamente há margem para pensar as duas coisas como diferentes, e é o que faz Diderot, quando, no *Paradoxe sur le comédien*, pergunta-se se o ator realmente sente aquilo que expressa em sua atuação.

Ocorre aqui lembrar de Almeida (2011, p. 71), que observa que o domínio de atuação do intérprete musical não é o domínio dos sentimentos, mas sim o das sensações, assim definindo o campo no qual se encontraria a expressividade da interpretação:

A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo. Não implica obrigatoriamente remissões extrínsecas (ainda que não impeça que estas possam permear o complexo processo receptivo). É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical.

<sup>186</sup> Do texto *Transitoriedade*, de Freud (2020d, p. 223), podemos, a esse respeito, extrair o esboço de um elogio da interpretação pela valorização do transitório, do efêmero, do mortal, do inconstante. Freud descreverá a recusa contra a transitoriedade da beleza e da perfeição como uma tendência da nossa vida desejante, o desejo de negar a realidade inexorável da transitoriedade. A perda de objetos amados é sentida como dolorosa para o indivíduo, que se atém a eles mesmo depois de sua perda (luto). Ora, como escreve o autor mais adiante no mesmo texto, a alma recua instintivamente diante de tudo o que é doloroso, e, por isso, *a fruição de um objeto belo pode ser prejudicada por uma noção de transitoriedade ligada a ele*. Freud (2020d, p. 220–1), contudo, assumirá, em contraste com uma posição de Rilke, a posição de que a transitoriedade do belo, longe de depreciá-lo, faz crescer o seu valor, proferindo com isso um elogio de beleza efêmera, que poderíamos, afinal, estender à performance, na sua condição de um dos mais efêmeros objetos do mundo da arte. Também Gombrich (2022, p. 455), discorrendo sobre Antoine Watteau, aventa a possibilidade de que a beleza particular de suas obras fosse decorrente de “uma aguda consciência da transitoriedade da beleza”.

<sup>187</sup> Sobre os termos alemães para interpretação, performance ou reprodução musical, ver Kuehn (2012).

Podemos, contudo, perguntar se o domínio do sensível não pode justamente ser colocado a serviço da comoção, à maneira de uma brincadeira à qual alude Diderot: a criança que se veste de monstro para dar um susto nos amigos sabe como aterrorizar, e não o faz expressando estar aterrorizada ela mesma, mas sim apresentando uma situação sensível que ela considera comover em direção ao terror, enquanto a ela, a criança-monstro ela mesma, podem ocorrer inclusive os sentimentos contrários. Pois não a vemos ali, rindo-se dos amigos?<sup>188</sup>

Em sua reflexão, Diderot sugere que o ator deve ser "um espectador frio e tranquilo", com igual aptidão para interpretar todo e qualquer caráter ou papel com profundidade, mas sem "nenhuma sensibilidade". Ao invés de sentimentos, o que o ator põe em curso em sua atividade são formas de falar e agir cuidadosamente pensadas, e em parte definidas reflexivamente a partir dos sentimentos expressos pelo público, visando o máximo efeito dramático. Caso agisse segundo seus próprios sentimentos, argumenta o autor, ele não seria capaz de apresentar-se repetidas vezes num mesmo papel com a mesma potência dramática; enérgico na primeira encenação, ele seria frio e nada comovente na terceira, por conta do esgotamento dos nervos que tamanha comoção lhe teria provocado (DIDEROT, 2020, p. 9).

"Os grandes poetas", escreverá Diderot (2020, p. 12), "os grandes atores, e talvez em geral todos os imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de uma bela imaginação, de um grande juízo, de um tato fino, de um gosto deveras assertivo, são os seres *menos* sensíveis". Arrematará, após tomar coragem, numa formulação marcadamente intelectualizante sobre a arte: "A sensibilidade não é de modo algum a qualidade de um grande gênio. [...] não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo...". Dirá ainda que "a sensibilidade nunca existe sem fraqueza [*faiblesse*] de organização", dando a ver sua opinião de que a melhor interpretação é sempre a mais organizada.

Como alguém capaz de bem organizar gestos e falas, então, o ator é aquele cujo talento consiste não em sentir, mas em "oferecer de forma tão escrupulosa os signos exteriores do sentimento" que nós nos enganamos (DIDEROT, 2020, p. 13), tomando os signos pela coisa mesma. Assim, uma vez feito o trabalho de construção de uma determinada interpretação, o ator, para encená-la, deve

---

<sup>188</sup> Aqui caberia observar que Adorno falou da música como objetificação acústica de uma mímica facial, comentário sublinhado por Kuehn (2012, p. 14) ao chamar a atenção para a importância do gestual na constituição de uma performance musical plena.

apenas lançar mão do corpo, e não dos sentimentos. São os espectadores aqueles que se afetam pelo sentimento que, ilusoriamente, contemplam no ator. Daí que se pode dizer que "*Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son coeur*".<sup>189</sup>

Um tanto mais à frente, Diderot (2020, p. 24) dirá, insistindo que o ator não é aquele que sente, mas aquele que finge sentir: "Que é, então, um grande comediante? Um grande trocista [*persifleur*] trágico ou cômico, a quem o poeta dita o seu discurso". Em ainda outra formulação sobre o talento do ator [*comédien*], reitera a virtude da imitação dos sentimentos:

"Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação; o coração que nos supomos [*qu'on se suppose*] não é o coração que temos. Que é, então, o verdadeiro talento? Aquele de bem conhecer os sintomas externos da alma por empréstimo, de se dirigir à sensação daqueles que nos escutam, que nos vêem, e de os enganar pela imitação desses sintomas, por uma imitação que engrandeça tudo em suas cabeças e que se torne a regra de seu juízo; pois é impossível apreciar de outra forma aquilo que se passa dentro de nós. [...] Aquele, então, que conhece melhor e que realiza mais perfeitamente esses signos externos segundo o modelo ideal mais bem concebido é o maior ator [*comédien*]" (DIDEROT, 2020, p. 41).

Aquele que bem interpreta, aqui, não é aquele que melhor sente a obra, mas aquele que faz para si a melhor ideia de como ela pode ser mais fortemente sentida, e, sabendo bem imitar os signos que representam tais sentimentos, realiza-os com maior acuidade. Daí se poderia conjecturar por analogia que a interpretação musical comovente tem que ver com a coloração afetiva de uma obra, com um "fazer de conta que", com um dar vida, com uma injeção de emoções numa totalidade de formas musicais em movimento. Algo nas linhas daquilo que poderia dizer um Hanslick sobre a execução musical, feita a ressalva, no caso de uma leitura estrita a partir de Diderot, de que isso não implicaria que o músico ele mesmo estivesse sentindo essas coisas, mas sim que as estivesse *dando a sentir*.

Importa dizer, por fim, que não se trata de pôr ponto final à questão, tomando partido entre o intérprete de Hanslick, que processa as próprias emoções por meio da obra, e o ator de Diderot, mestre do semblante. Não há que cortar o nó górdio: não seria possível que o intérprete musical se relacionasse com a obra em dois tempos? Um primeiro no qual se emociona verdadeiramente, num *coup de foudre* para com a obra, e um segundo no qual, destilando esses sentimentos que viveu em primeira pessoa, extraíndo de sua verdadeira sensação linhas-guia para a composição de sua

---

<sup>189</sup> "As lágrimas do comediante descem de seu cérebro; aquelas do homem sensível sobem de seu coração".

manifestação externa, e misturando isso com aquilo que percebe nos outros enquanto reação à obra, construiu um modelo de representação que já não concerne ao sentir, mas ao fazer sentir? Não seria ainda possível que ele sentisse as emoções que visa provocar, mas de forma fraca, como tintas pálidas, por ter já percorrido tantas vezes o mesmo caminho? E ainda que pudesse, vez ou outra, sentir, mesmo, em sua plenitude, emoções durante a performance, fazendo inclusive disso uma potência, como argumenta o interlocutor imaginário de Diderot (2020, p. 52)?<sup>190</sup> Ocorre aqui lembrar do Íon platônico, que, com efeito, diz contagiar-se pelas cenas que rapsodiava (PLATÃO, 2022, 535c), mas *também* diz, falando do efeito que surtia no público, que “se os ponho a chorar, eu mesmo vou rir, recebendo dinheiro, mas se eles riem, eu mesmo vou chorar, perdendo dinheiro” (PLATÃO, 2022, 535e).<sup>191</sup>

Deleitar, instruir, comover. O essencial, neste percurso, foi a reflexão como um todo, que visou lançar luz sobre algumas das virtudes e complexidades de um fazer interpretativo enquanto forma de arte. Iniciamos esse ensaio apontando um risco: perceber a interpretação como mera técnica. É certo, técnica pode ser oposto a arte, numa chave semântica que opõe o artesão ao artista. Mas técnica também pode ser relacionada com teoria e com práxis. Passaremos então à seguinte reflexão: o que pode querer dizer pensar a interpretação não como uma técnica, mas como uma práxis?

#### IV. A interpretação pensada como práxis

Como dissemos no início do ensaio precedente, a interpretação corre sempre o risco de ser percebida como um fazer eminentemente técnico, no qual importa sobretudo a realização eficiente da tarefa em mãos. Essa visão é sinérgica com uma concepção da interpretação como atividade menor ou secundária no grande esquema das interações em torno da música; se o valor principal do fazer interpretativo é a competência técnica, é difícil imaginar o trabalho do intérprete para além de uma arte mecânica. Há lugar para a beleza, sim, mas apenas enquanto um excesso de habilidade. Mas a interpretação, apesar de depender — não por natureza, mas de forma contingente, devido ao seu desenvolvimento histórico — da proeza técnica de forma acentuada,<sup>192</sup> não se limita a essa dimensão.

<sup>190</sup> Parece haver suporte empírico para algumas das questões aqui levantadas sobre a comoção, embora sob o termo expressividade, em Sloboda (2000, p. 400-401).

<sup>191</sup> A tradução da citação direta é de Cláudio Oliveira.

<sup>192</sup> Ver, a esse respeito, Sloboda (2000).

Apresenta-se com frequência a imagem do músico tecnicamente impecável, mas artisticamente pobre, caricatura que aponta justamente para o fato de que a técnica é apenas um dos componentes da formação de um intérprete maduro, ou, se quisermos, de um intérprete artista. Ainda dentro da dimensão especificamente musical da formação dessa figura, há que reconhecer que algo jaz para além do eficiente. No que se segue, apoiar-nos-emos em uma reflexão de Regelski sobre a educação musical vista enquanto práxis para pensar a dimensão técnica da interpretação como parte integrante de uma atividade que a ultrapassa e a subjuga a outros valores além daqueles que a técnica propõe a si mesma.

Antes de passar ao autor, e considerando que, em oposição à *práxis*, a *téchne* fica ligada a uma noção de *poíesis* enquanto fabricação, consideremos com algum vagar os significados dos verbos ligados a esses substantivos deverbais.

Começemos esta reflexão com uma consulta ao dicionário.<sup>193</sup> *πρᾶξις* (*práxis*) é deverbal de *πράττω* (*práttō*), enquanto *ποίησις* (*poíesis*) é deverbal de *ποιέω* (*poiéō*). Encontramos como alguns sentidos do verbo *πράττω* (*práttō*) os seguintes:

1. “Atravessar, cruzar, percorrer”
2. “Ir até o fim”, donde:
  - a. “Concluir, levar a termo, executar, fazer”;
  - b. “Agir, trabalhar, se ocupar de, negociar”;
  - i. Daí se tiram as expressões *πράττειν ὑπέρ τινος*, *πράττειν πρὸς τινα*, *πράττειν ἔξ τινα*, “agir por alguém, trabalhar em seu favor”
  - c. “acabar, cumprir, realizar, levar a cabo”
3. (Na voz média) *πράττομαι*, “fazer por si, em seu próprio interesse”

Por outro lado, quanto ao verbo *ποιέω* (*poiéō*), encontramos os seguintes sentidos que me parecem dignos de nota:

1. “Fabricar, executar, confeccionar”;
2. “Criar, produzir”;
3. “Agir”, por oposição a *πάσχω*, “sofrer”
4. “Compor um poema”

---

<sup>193</sup> Nesta pesquisa, o dicionário de referência é o *Dictionnaire Grec-Français* de Anatole Bailly (2000).

Notemos ainda a diferença de duas expressões, uma para cada um dos verbos, formadas por sua associação ao advérbio εὖ (“bem”, grau positivo): εὖ πράττειν quer dizer “fazer bem aquilo que se tem a fazer”, mas também “obter sucesso” e “ser feliz”. Por outro lado, εὖ ποιεῖν quer dizer “fazer o bem”.

Em sua leitura da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles, Tabosa apresenta a distinção entre πράξις e ποιήσις da seguinte forma:

- πράξις (*práxis*) (que pode ser ligado ao verbo latino *ago, agere*) remete a um agir em que a atividade, o meio o fim constituem uma totalidade da qual nenhum elemento se desvia dos outros para ocupar uma posição exterior. Um dos exemplos é o dormir. Não há um produto que pode ser separado do agente e da ação eles mesmos.
  - O fim está aqui contido na atividade ela mesma: “a atividade é em si mesma seu próprio fim; *ela é uma ação*” (TABOSA, 2011, p. 50, ênfase nossa).
- Ποίησις (*poíesis*) (que pode ser ligado ao verbo latino *facio, facere*) remete a um produzir, atividade “comandada por um fim desejado, por relação à coisa que é um meio; [...]”. O que resulta desta atividade, “qualquer coisa a mais que [a totalidade atividade-meio-fim], que se obtém pelo uso do meio, torna-se um objeto independente e exterior”. Um exemplo é a atividade de tecer, na qual, por meio do tear, faz-se algo (tece-se) cujo objetivo (fim) é ainda outra coisa, qual seja, o tecido, que existe para além da atividade de tecer e lhe é exterior.
  - O fim aqui se distingue da atividade ela mesma: “a atividade não é em si mesma seu próprio fim, mas ela é uma atividade transitiva que deixa o fim subsistir sob a forma de um produto quando ela mesma cessa; *ela é uma produção*” (TABOSA, 2011, p. 50–51, ênfase nossa).

Como coloca a autora, de uma perspectiva aristotélica “agimos por agir e para bem agir, mas não produzimos por produzir; produzimos para obter um produto” (TABOSA, 2011, p. 51). Passemos agora ao autor a partir do qual poderemos refletir sobre a interpretação com base no jogo entre os conceitos de *téchne* (ligado ao de *poíesis*) e de *práxis*.

Regelski parte da consideração de que o conhecimento (*ἐπιστήμη*, *epistémē*) é produzido por meio da *διάνοια* (*diánoia*), isto é, do pensar como uma atividade inteligente.<sup>194</sup> Este conhecimento assim concebido subdivide-se em três tipos: a *θεωρία* (*theoría*), a *τέχνη*, (*téchne*) e a *πράξις* (*práxis*). Procede o autor a explicar e comentar cada um destes tipos:

Preocupa-se o conhecimento teórico, a *θεωρία* (*theoría*), com verdades puras e eternas a serem contempladas em si mesmas e por si mesmas. O verbo que lhe diz respeito, *θεορέω* (*theoréo*), remete à inspeção abstrata e metafísica, não preocupada com a percepção ou com assuntos mundanos. Seu objeto é aquilo que suscita o espanto em sua contemplação, *τὸ θαῦμα* (*tó tháuma*). Na voz média do verbo *θεορέω*, *θεάομαι* (*theáomai*), a ideia de contemplação ganha um sentido de “contemplar para si mesmo, contemplar em benefício de si mesmo”. Essa conjugação trava relações com o teatro (*τὸ θέατρον*, *tó théatron*), o qual pode ser compreendido como um lugar para a contemplação de questões teóricas. Com efeito, como coloca o autor, teorias estéticas das Belas Artes e das artes da performance ainda hoje reivindicam tal benefício metafísico para sua contemplação (REGELSKI, 1998, p. 23).

Em resumo, a teoria “implica um conhecimento especulativo estudado, organizado e contemplado por si mesmo, enquanto fonte tanto de esclarecimento quanto de espanto [*awe*]” (REGELSKI, 1998, p. 23). Tem que ver com o cultivo de uma atividade mental, e não com a produção de resultados ou objetos, e foi tradicionalmente ligada a noções como beleza e elegância (pensemos na elegância de uma fórmula matemática ou na beleza de uma argumentação). Contudo, apesar de sua origem contemplativa, a teoria “é uma fonte importante de princípios gerais ou norteadores para a produção de resultados práticos” (REGELSKI, 1998, p. 24).

Já a *téchne* diz respeito àquilo que é prático, a “ter os pés no chão”. Numa perspectiva aristotélica, a distinção entre o tipo propriamente contemplativo de conhecimento ao qual o termo *theoría* refere e o tipo mais pragmático de conhecimento ao qual os termos *téchne* e *práxis* referem diz mais respeito aos fins atribuídos a tais conhecimentos e aos processos pelos quais se chega a esses conhecimentos do que a qualquer diferença ontológica ou epistemológica dos conhecimentos eles mesmos. “Assim, em certos casos, o mesmo conhecimento pode assumir a forma de *práxis* em uma situação e a de *téchne* em outra” (REGELSKI, 1998, p. 25).

---

<sup>194</sup> Entenda-se *inteligente* aqui como particípio presente, e não como adjetivo (ver o latim *intelligens*, *intelligentis*).

A *téchne* relaciona-se com outro conceito que aqui discutimos, a *poiesis*, a produção, o fazer, na medida em que aquela é o “conhecimento necessário para ‘fazer’, ‘produzir’ ou ‘criar’ certos objetos ou outros resultados evidentes” (REGELSKI, 1998, p. 25). *téchne* se distingue de *práxis* e *theoría* em parte pelo fato de que diversos fazeres (*makings*) subsumidos à categoria de *poiesis* apresentam o seguinte conjunto de características:

- a) Envolvem a produção de artefatos e outros resultados concretos;
- b) O valor desses produtos é tomado por dado segundo a tradição e é aceito no senso comum como bom, necessário ou útil.
- c) Os resultados produzidos assumem formas presumivelmente padronizadas e tradicionalmente aceitas, e, portanto,
- d) Dependem de uma base de conhecimento também padronizada e tradicionalmente “praticada” (aplicada).

Dessa forma, na Grécia antiga, como diz o autor, “a *téchne* referia à habilidade manual, ao artesanato, ao trabalho produtivo que se fazia com as mãos — em suma, a ‘artisticidade’ (conhecimento) e ‘habilidade’ (*ars*), ou ‘talento’ (habilidade) para *produzir artefatos úteis*” (REGELSKI, 1998, p. 25, ênfase nossa). Nesse sentido, está implícito na concepção de *téchne* um saber da técnica e uma gama de *técnicas manuais*, cuja prática é adquirida por meio de um aprendizado “prático” pertinente a artesãos e técnicos.

Como então se pode depreender do exposto, um fazer apreendido sob a noção de *téchne* tem sua efetividade compreendida em função de seus resultados, sendo estes julgados em termos de necessidades, objetivos e resultados padronizados (ou fixos por outra razão qualquer) e tradicionais. Segundo Regelski,

pode haver algum interesse em encontrar novos meios mais eficazes e eficientes, mas os fins tendem a se manter padronizados e tradicionais [...] o conhecimento formulaico e a destreza manual envolvida na *téchne* tratam de atingir certos fins tácitos, tradicionais ou padronizados (REGELSKI, 1998, p. 25).

O valor do produto nesta forma de produção é passível de ser separado do processo de sua produção. O processo, do ponto de vista do usuário ou do feitor, tem pouca valia.

Salta aos olhos, pensando a interpretação musical, o que conclui o autor a partir do previamente exposto, a saber, que

a competência deste tipo é em grande medida impessoal, até mesmo intercambiável entre aqueles que a possuem. Quaisquer dois técnicos competentes [...] podem chegar ao mesmo resultado de forma igualmente eficaz e eficiente. Como resultado, ela não é individuante: não distingue o conhecimento próprio que se tenha, nem resultados pessoais, nem o estar-se-no-mundo da agência de outros. *O processo é conduzido para que “o trabalho seja feito”, não para criar um resultado individuado (criativo, único, pessoal) por meio de um processo individuante* (REGELSKI, 1998, p. 25–26, ênfase nossa).

É de se lembrar, nesse ponto, daquela já em outro momento citada referência de Schönberg ao intérprete como “mal necessário”, bem como às expressões que denotam controle e padronização que vimos em nossa análise de algumas definições do intérprete musical.

Por outro lado, pensar a interpretação por meio da noção de *téchne* permite revisitar aquela proposta de que há um saber prático sobre a interpretação que é passado na vivência do interpretar entre gerações, tanto no intercâmbio comunitário entre intérpretes velhos e jovens quanto na transmissão direta entre aluno e professor. Embora a *téchne* pressuponha sempre algum grau de conhecimento formal a ser assimilado pelo “artesão”, esse conhecimento não é suficiente por si só:

*A téchne* tipicamente requer também a experiência direta de um bom tanto de “mão na massa”, tentativa e erro, aprender fazendo. [...] A aquisição de tal aprendizado envolve tipicamente, portanto, *aprendizagem* [*apprenticeship*] — no mais das vezes *o aprendizado* [*learning*] *observacional que resulta da modelagem e outras instruções diretas de um mestre* (REGELSKI, 1998, p. 26).

Tratar-se-ia a *téchne*, então, de um conhecimento adquirido a partir de:

- Fontes formais;
- Fontes informais;
- Fontes observacionais;
- Princípios funcionais (teoria musical “aplicada”, por exemplo).

Quanto ao valor dos fins que estão postos para certa atividade, Regelski diz que se trata de considerações éticas, que, apesar de serem importantes para a *práxis*, estão excluídas do universo de discurso da *téchne*.

Outro ponto interessante que o autor indica é que a *téchne*, em seu processo de corrigir erros e melhorar resultados, incorpora diferentes tipos de retorno (*feedback*) no processo de reajuste de métodos e procedimentos: “essa oportunidade de desfazer um mau serviço ou resultado ruim não está

disponível em assuntos de *práxis* [...] e é uma condição definidora da diferença entre *poíesis* e *phrónesis*”<sup>195</sup> (REGELSKI, 1998, p. 27).

Levando de sua parte a reflexão para o campo da música, o autor propõe que, como o retorno (*feedback*) de ação — aquele que, a partir de parâmetros preestabelecidos, regula uma ação em curso — e o retorno (*feedback*) do aprendizado — aquele que, a partir dos resultados de uma ação em dado contexto, ajusta a ação com o fito de obter melhores resultados — são centrais ao fazer musical, o conhecimento “técnico” básico necessário a qualquer fazer musical é propriamente designado como *téchne*, como conhecimento técnico. É pela razão da proeminência da necessidade desses saberes essencialmente técnicos, diz o autor, que Aristóteles considerava as artes no domínio da *téchne*, e não da *práxis*.

Assim, quando nós músicos aludimos ao “treinamento” dos “rudimentos”, é a dimensão técnica do fazer musical que trazemos à tona. Esta dimensão é pré-condição para que se faça música, mas, embora indispensável, não é condição suficiente para se pensar numa *práxis* musical: “a posse da *téchne* não é suficiente e, portanto, músicos normalmente aceitam uma importante diferença entre ‘tocar’ um instrumento de forma competente (*téchne*) e ‘fazer música’ (*práxis*)” (REGELSKI, 1998, p. 27).

Da mesma forma, é possível falar de uma “beleza técnica” que em certa medida passa ao largo de uma beleza artística, isto é, uma beleza do artesanato, da eficácia com que se atinge o fim proposto, da sobra em habilidade que fica patente no cumprimento de certo objetivo (REGELSKI, 1998, p. 27–8). É, em geral, nesses termos que, ao menos no início de nossa formação enquanto instrumentistas, apreendemos o fazer interpretativo. Com efeito, em definições e, por vezes, em concursos e avaliações,<sup>196</sup> a interpretação é descrita como um fazer técnico com fins e resultados esperados claramente definidos de fora para dentro, de forma que ao incauto se lhe poderia parecer tratar-se de um artesanato, e não de uma atividade musical cristalizada na tradição das Belas Artes, e, portanto, artística, e não apenas artesanal.

---

<sup>195</sup> φρόνησις (*phrónesis*), “sabedoria prática, prudência”, de verbal de φρονέω (*phronéō*), “eu penso, pensar” que por sua vez vem de φρήν (*phrén*), “mente”.

<sup>196</sup> Veja-se, por exemplo, o texto de Luca Chiantore (2021) sobre o concurso Chopin 2021, onde, por meio de suas críticas, o autor evidencia como ali a interpretação foi percebida, acima de tudo, como *téchne*.

Vimos que a *téchne* é regida pela *poíesis*, bem entendido, por uma fabricação de produtos ou outros resultados evidentes. À *práxis*, por sua vez, rege um tipo de “fazer” indicado pela noção de *phrónesis*, é dizer, um tipo de conhecimento ético que visa produzir resultados ajuizados em função dos benefícios factualmente angariados para si e para os outros. Disso se depreende que “a *práxis* [...] preocupa-se principalmente com o conhecimento crítico e racional no que concerne tanto aos meios quanto aos fins necessários para fazer advir os ‘resultados corretos’ para *as pessoas*” (REGELSKI, 1998, p. 28, ênfase do autor). A *práxis* se mostra assim detentora de natureza inerentemente social.

Enquanto a *téchne* lida com o conhecimento técnico necessário para atingir fins preestabelecidos e de forma geral tomados como incontroversos, o conhecimento pressuposto na *práxis*, a *phrónesis*, refere-se a “uma capacidade para realizar os valores pertinentes à conduta humana racional — isto é, os ‘bens’ [*the goods*] corretos ou apropriados em ou para dada situação” (REGELSKI, 1998, p. 28). Além disso, a *práxis* envolve um discernimento ético que permita reconhecer o que seria o bem fazer em tais situações. Os juízos da *práxis*, portanto, são racionais e éticos, preocupados com o fazer advir de resultados “bons” ou “corretos” para os outros ou para si. Como variam as pessoas e as situações em que se ajuízam ações desta forma, os resultados “adequados” segundo a *práxis* não são fixos nem reproduzíveis; o que há de padrão nos seus resultados é a preeminência de um cuidado, de questões éticas pertinentes à *phrónesis*. Nisto se distingue também a *práxis* da *téchne* e da *poíesis*.

Nesse contexto, então, a educação musical vista como *práxis* se constrói a partir da determinação do que seriam “bons resultados” para o aprendizado num contexto específico: “tal determinação de estados ‘ideais’ [...] assume a forma do currículo que guia a ‘ação correta’ e que é utilizado para julgar os ‘resultados corretos’” (REGELSKI, 1998, p. 29). Tais ideais de ação e de resultado não devem, contudo, ser tomados como absolutos, mas sim como norteadores contingentes, caminhos para a ação que, como coloca o autor, “não têm uma realização única, perfeita ou final. Os ideais que dirigem a *práxis*, portanto, ideais de ação, são contingentes, construídos a partir de considerações racionais e éticas, e têm como direção o benefício tangível e concreto das pessoas envolvidas. Estes ideais definem aquilo que poderiam ser chamadas as causas finais da ação”.

Aqui devemos nos perguntar, portanto, ao considerar a interpretação musical e sua transmissão enquanto *práxis*, quais são as causas finais que podem ser postuladas, e em que termos

definir-se-iam tais causas em função do benefício que poderiam trazer aos envolvidos. Que pode ser, num contexto universitário, contemporâneo e latino-americano, formar um intérprete acadêmico<sup>197</sup> de música erudita? Que coloca o termo erudito, nesta condição, enquanto causas finais? Que pressupor-se-ia imposto na relação do aprendiz com o instrumento, para além da interpretação de obras, no sentido de formar esse sujeito?

Parece então necessário que a interpretação seja encarada como *práxis* para além daquilo que nela se subsume à *téchne*, isto é, que seja pensada, de dentro para fora, pelos próprios transmissores e herdeiros da tradição interpretativa e instrumental, quais são os fins que a cada comunidade envolvida neste esforço parecem ser mais adequados para o benefício das pessoas ao seu redor. Isto envolveria rever ideais de ação e questões como a excelência esperada, os meios de atuação propostos aos formandos, o sistema de valores que, uma vez transmitidos, operam como juízes abstratos do sucesso ou insucesso de uma carreira como instrumentista. Implicaria rever qual a diferença, no que concerne aos ideais de ação, entre a noção moderna de um instrumentista de conservatório e a noção contemporânea — vale notar, nascente, incoativa, incipiente — de um artista universitário.

Para Regelski (1998, p. 30), a prática envolvida no exercício da profissão (*professional practice*) é uma questão de *práxis*, e importa portanto numa definição local e contingente dos fins que, por sua vez, fazem com que a ação se modifique de modo a melhor satisfazê-los. Com isso, podemos propor que enxergar a interpretação como uma *práxis* artística suspende o fim fixo da formação de intérpretes transparentes na relação entre compositor e público, bem como suspende aquela gramática de reconhecimento exclusiva pautada por uma excelência técnica impugnável. Convida, com essa suspensão, o intérprete ele mesmo a se perguntar qual seria a finalidade de sua formação, e quais fins

---

<sup>197</sup> Este termo aparece aqui de súbito e careceria de pausada explicação. Voltarei a falar dele na conclusão da tese, mas aqui noto que o utilizo deliberadamente para indicar o seguinte: (1) que formar um intérprete na universidade não é a mesma coisa que formar um intérprete “profissional” ou no conservatório, visto que a formação universitária extrapola a profissionalização, e, de certa forma, é mais importante do que esta última no contexto de uma graduação e pós-graduação em artes; (2) que a entrada das artes na universidade na condição de campo de prática e estudos, para além de uma condição de objeto de estudo teórico e histórico, faz com que as faculdades de artes apareçam não apenas como uma con-fusão das instituições universitária e conservatorial, mas, talvez de forma mais importante, como uma con-fusão das instituições universitária e acadêmica, com todas as implicações que isso significa, sobretudo a de que os artistas são aí concebidos, precisamente, no sentido etimológico mais profundo desta palavra, ligado aos artistas e intelectuais do *Quattrocento* (isto é, da Renascença italiana), dentre os quais Marsílio Ficino, Leon Battista Alberti, e Leonardo da Vinci, e matizado por um incontornável viés humanista e intelectual do fazer artístico, cuja razão era o desejo de equiparação do estatuto da pintura e da escultura ao da poesia e das artes liberais.

trariam melhor benefício a si mesmo e àqueles ao seu redor, enfraquecendo o agonismo como medida absoluta de valor de um intérprete. Coloca o intérprete num lugar de constante redescobrimto de si enquanto intérprete, enquanto artista cujo material são as obras, e cuja ação a busca de um bem-dizer as obras, assim como um bem-dizer sobre as obras para o público e um bem-dizer para com o público no ritual de performance, sendo essa expressão adverbial, “bem dizer”, definida em função do próprio intérprete, das pessoas ao seu redor e da relação que aquele entretém com a tradição.

Como escreve o autor, “a *práxis* de um indivíduo é uma questão muito pessoal, individuante, auto-atualizante e até mesmo idiossincrática”. Vale ainda notar que a *práxis* pode permitir a um profissional atingir respeito e nomeada em uma comunidade *de uma forma que proeza técnica nenhuma seria capaz de fazer*. Com efeito, poder-se-ia conjecturar que, no caso do maior número de instrumentistas formados, esse é o sucesso que está disponível para conquista, o qual deve ser considerado em pé de igualdade com apresentações no Carnegie Hall *et cetera*, especialmente quando se leva o bem de uma comunidade *local* em consideração (REGELSKI, 1998, p. 30).

Poder-se-ia obter ademais que há, numa visão predominantemente praxial da interpretação musical, um ganho de sentido para o indivíduo, posto que, porque as características e condições da *práxis* promovem a percepção de uma individuação de si na relação com o exercício profissional, propicia-se uma percepção do ofício como a obra de uma vida própria ao invés de uma produção de resultados impessoais ou de uma conformidade alienante, trazendo para as mãos do indivíduo — em nosso caso, o intérprete — a tarefa de criação dos sentidos e valores que governam seu fazer e, por extensão, sua noção geral de uma vida bem vivida (REGELSKI, 1998, p. 30–31).

Podemos agora dizer, então, que, tomada como *práxis*, a interpretação compreenderia mais do que uma razão instrumental, isto é, conteria a *téchne* sem lhe ser coextensiva; não teria finalidades previsíveis em abstrato, mas assumiria formas idiossincráticas para cada intérprete em relação ao seu entorno, cabendo ao intérprete determinar os valores pelos quais apreciar os resultados de sua prática; e, no que concerne a uma “bela *práxis*”, em paralelo ao que antes se colocou sobre uma “bela *téchne*”, haveria a dizer de tal atribuição que aqui se refere não a uma eficiência geral de execução de atividades

em abstrato, mas à constatação idiosincrática, individuante e, não obstante, imediatamente perceptível, daquilo se poderia chamar “bons resultados” (REGELSKI, 1998, p. 31).<sup>198</sup>

Resumamos a *práxis* no que concerne à sua relação com as outras formas de conhecimento no seguinte quadro:

Quadro 4: Relação da *πρᾶξις* com as duas outras formas de conhecimento e especificação da condição relacional de seus objetivos

**πρᾶξις**

(*práxis*)

Bebe de uma *τέχνη* (*téchne*, competência técnica)

Bebe de uma *θεωρία* (*theoría*, compreensão abstrata)

Procura “bons resultados” *para os indivíduos ou grupos que são seus destinatários.*

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Regelski (1998).

Para Regelski, a visão estética sobre a música na Europa do século XVIII, relacionada que estava com as noções de belas artes, alta cultura e da faculdade do gosto, promulgava uma concepção universal e desinteressada do sentido em música, determinada a partir de esquemas racionais de compreensão dos sons que não levavam em consideração o benefício potencial para os envolvidos. A forma de apreensão da música prevalente colocava em segundo plano a relação sensorial imediata com os sons, aquela percepção que o autor chama de “pensamento-como-sensação” e que leva a uma experiência idiosincrática de apreciação, trazendo para o primeiro plano “o tipo de abstração reflexiva que ‘remove’ as nuances de sensação [*feeling-tone*] únicas e pessoais, deixando apenas uma abstração intelectualizada” (REGELSKI, 1998, p. 34).

Concordemos ou não com tal apreciação do paradigma estético das Belas Artes, pode-se indicar a semelhança<sup>199</sup> dessa sobre o dito paradigma e a opinião de Mefistófeles no *Fausto* de Goethe<sup>200</sup> sobre a busca do homem científico pela compreensão da vida:

<sup>198</sup> Que se não depreenda daí que se está a propor um comportamento solipsista para o intérprete; veja-se, no local citado, a definição que o autor apresenta sobre a relação do si mesmo com o seu contexto.

<sup>199</sup> Entenda-se que aqui procurei apesar justapor, e não estabelecer relações diretas.

<sup>200</sup> Na tradução em verso de Jenny Klabin Segall.

Quem visa descrever e entender o que é vivo

O espírito põe antes fugitivo

E em mãos fica com as partes: o fatal

É o vínculo que falta, o espiritual.<sup>201</sup>

Também é um problema, para o autor, que a racionalização da resposta sensível aos objetos confunda conhecimento e pensamento. Se por um lado é inegável a relação entre ambos, por outro vale distingui-los; com efeito, é o que faz Regelski, a partir de proposições de Hannah Arendt: enquanto o conhecimento diz respeito à compreensão da verdade, da realidade e de outras questões de compreensão intelectual do mundo por meio de formas abstratas e relativamente estáveis, pensar em si é uma busca por significados. A arte transformaria o sensível em objeto de pensamento, mas não em objeto de conhecimento. O pensamento, nessa sua concepção estética, seria um processo de voltar a mente para aquilo que nos aporta a percepção, atribuindo a essas impressões qualidades perceptivas; nesse sentido, pode-se então sentir e pensar sobre a forma como essas impressões nos afetam, mas isso não implica dizer que se possa conhecer, compreender ou contemplar esses afetos em sentido teórico (REGELSKI, 1998, p. 34).

Uma forma praxial de escuta, argumenta o autor, não deixa um produto que possa ser separado do processo ele mesmo, mas produz na própria ação de transformação de sensações em afetos de diferentes qualidades um deleite e um maravilhamento, sem com isso produzir uma compreensão (*understanding*) — “ela é, nesse sentido, inútil e poderia parecer ser apenas em benefício de si mesma, não fosse pelo fato de que o deleite e o sentido envolvidos são a causa formal pela qual se empreende o processo em primeiro lugar” (REGELSKI, 1998, p. 34).

Na proposta do autor de uma concepção praxial da música, não se espera da experiência do ouvinte que ela seja “pura”, preocupada apenas com o sentido intrínseco, nem “desinteressada”. Fica posto às claras o deleite e o bom proveito do tempo como finalidades da experiência. Remeto outra vez a Goethe, fazendo falar, em consonância com o exposto, o bufão, que, no prólogo no teatro, argumenta com seus colegas de profissão:

Do porvir, oxalá já nada ouvisse;

---

<sup>201</sup> (GOETHE, 2022, primeira parte, Studierzimmer (Quarto de estudos), versos 1936-1939, p. 86)

Se, com o porvir, também eu me embáisse,  
À gente de hoje quem daria algum recreio?  
É ao que ela aspira, e deve tê-lo,  
O dia de hoje e o seu urgente apelo,  
Vale também algo, ao que creio.<sup>202</sup>

Vale ainda notar o que diz Regelski sobre os termos *entertainment* e *amusement*; *entertain*, de mesma raiz que o português entreter e o francês *entretenir*, qual seja, o latim *intertenco*, *intertenere*, denota manter, sustentar, e “engajar a atenção [...] em um objeto”; *amusement*, ou *to amuse oneself*, de mesma raiz do reflexivo francês *s’amuser*, remete a uma ideia de olhar estarecidamente para, ponderar cuidadosamente sobre, gastar tempo; ambos, para Regelski, se equiparam em sentido, e podem ser pensados como parte integrante de uma atividade contemplativa plena, como alega o autor ter feito (em vocábulos correspondentes) Aristóteles; diz ainda aquele que só muito mais tarde, notadamente durante o romantismo dezenovista, tais noções foram relegadas à condição de passatempo. Numa visão praxial da música, “entretenimento, divertimento [*amusement*] e a inextricável ligação entre as dimensões intra e extramusicais [...] encontram-se desimpedidos para reassumir seus significados positivos originais e tornar-se causa formal pela qual qualquer tipo de ação musical é empreendida” (REGELSKI, 1998, p. 37).

No que concerne a uma concepção praxial do fazer musical, é importante notar que, embora a *téchne* tenha sido colocada em lugar secundário ou subsumido à *práxis*, isso não quer dizer que a primeira tenha deixado de ser, em alguma medida, condição necessária para a segunda: “muitos dos saberes musicais componentes que contribuem para as condições praxiais do ser músico e do ser artista [*musicianship and artistry*] são primeiramente dominados enquanto *téchne* para que possam servir à *phrónesis* da *práxis*” (REGELSKI, 1998, p. 38). O importante é compreender que, como escreve o autor, “o conhecimento técnico só se torna holístico quando posto em *práxis* em combinação com outros conhecimentos desenvolvidos diretamente através da *práxis*” (REGELSKI, 1998, p. 38). O autor divide o gênero de conhecimentos técnicos em duas espécies:

---

<sup>202</sup> (GOETHE, 2022, Primeira parte, Vorspiel auf dem theater (Prólogo no teatro), versos 75-80, p. 20)

Quadro 5: Subdivisão dos conhecimentos técnicos

τέχνη

(*téchne*)

Habilidades psicomotoras: destreza digital (“dedos ágeis e responsivos”) e outros tipos de mestria cinestésica e psico-acústica

Conhecimento técnico: rudimentos da teoria musical, contexto histórico e outros tipos de “treinamento” cognitivo ou formal — “praticados” enquanto habilidades cognitivas.

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Regelski (1998).

Assim, o que se procura não fazer numa perspectiva praxial do ensino de música é transmitir o saber técnico como um fim em si mesmo; ao contrário, deve sê-lo como um meio para uma *práxis*. Isso pois, caso contrário, o conhecimento técnico é como que desperdiçado, pois a atividade do sujeito permanece aquém de uma experiência de “fazer música”. Voltamos, assim, à premissa exposta anteriormente: “A *téchne*, portanto, é uma condição necessária, mas de modo algum suficiente, para uma *práxis* bem-sucedida” (REGELSKI, 1998, p. 39). Atente-se, nesse sentido, ao chamado que o autor faz para que se coloque em perspectiva as exigências de excelência técnica que, muita vez, tomamos para nós em abstrato e com a mais acentuada intensidade: “a *téchne* é sempre ditada pelos requisitos de uma *práxis* em particular, e esses requisitos musicais variam consideravelmente de acordo com as necessidades humanas de cada situação” (REGELSKI, 1998, p. 39).

É certo, como coloca o autor, que no caso da música de concerto é legítimo esperar algum grau de excelência técnica, expectativa que, portanto, compõe o grupo de necessidades humanas que orienta a *práxis* do músico em tal situação. Mas poder-se-ia obter que, levando em conta que as necessidades que dada *práxis* visa atender envolvem também aquelas dos agentes, assim como aquelas de seus destinatários reais, e não ideais, mesmo no que concerne à música de concerto a expectativa de excelência técnica deve ser posta em perspectiva; afinal, se, do lado dos agentes ou dos destinatários, a expectativa de uma exigência técnica idealizada agir de forma tal que se revele como empecilho para fazer ou apreciar música, assumindo que estes sejam os objetivos derradeiros da experiência, ela deveria ser destituída de um estatuto absoluto e redimensionada em função do contexto real, de modo a, por assim dizer, desobstruir o caminho para a fruição de uma experiência possível: “Música,

considerada como *práxis*, é pela e para a vida e o uso, e não por causa de si mesma” (REGELSKI, 1998, p. 40).<sup>203</sup>

Outro ângulo pelo qual poderíamos redimensionar a excelência técnica no âmbito da música de concerto é o de uma reavaliação da experiência de assistir e realizar concertos em si; como comenta o autor por meio de uma analogia gastronômica, assim como há quem aprecie comer sobretudo pelo sabor da comida, embora um jantar satisfaça também outras necessidades sociais e fisiológicas, há quem aprecie concertos apenas ou acima de tudo pelo “sabor musical”; contudo, mesmo de uma perspectiva estética, a partilha da arte envolve outros fatores que apontam para uma multitude de componentes da experiência de apreciação e partilha musical; assim, um concertista que se preocupar de compor um concerto tendo em mente a experiência como um todo, em seus componentes sociais, comunicativos e estéticos, situará a excelência técnica da interpretação lado a lado com a inventividade da interpretação, a seleção particular do repertório conforme suas preferências, a redação esmerada de notas de programa e o aproveitamento da situação social, da reunião de pessoas em torno do ritual do concerto. O quão bem se toca em relação a um “nível mundial” passa então de uma posição de preeminência na experiência como um todo para uma posição de equivalência com outras preocupações em prol da produção de um “bom concerto” no sentido praxial do termo.

Em um mundo no qual, a qualquer instante, em qualquer lugar, qualquer indivíduo tem ao alcance dos dedos performances do maior nível de excelência técnica de virtualmente todo o repertório, como não perceber o benefício potencial de uma reconcepção da experiência de concerto nos termos *supra* descritos?

Vem ao meu auxílio a colocação do autor de que uma concepção praxial do ensino de música deve dar ao aprendiz meios de exercer seu próprio discernimento ao optar por um dentre diferentes

---

<sup>203</sup> Ocorre aqui lembrar de Nietzsche (2017, p. 62–63): “*L’art pour l’art* — A luta contra a finalidade é sempre luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. *L’art pour l’art* significa: “Ao Diabo com a moral!”. — Mas mesmo essa hostilidade revela a força dominante do preconceito. Havendo-se excluído da arte o fim da pregação moral e do aperfeiçoamento humano, não se segue daí que ela seja sem finalidade, sem sentido, sem objetivo; em suma, *l’art pour l’art* — um verme que morde a própria cauda. “Melhor nenhuma finalidade do que uma finalidade moral!” — assim fala a mera paixão. Já um psicólogo pergunta: o que faz toda arte? Não louva? Não glorifica? Não escolhe? Não enfatiza? Com tudo isso ela fortalece ou enfraquece determinadas valorações... Isto é uma coisa acessória? Casual? Algo de que o instinto do artista não participa absolutamente? Ou não é antes o pressuposto para que o artista possa...? Seu mais profundo instinto visa a arte, não visa antes o sentido da arte, a vida? Um desiderato [desejo] de vida? — A arte é o grande estimulante para a vida: como poderíamos entendê-la como sendo sem finalidade, sem objetivo, como *l’art pour l’art*?”.

fazer e gostos musicais; tal discernimento, bem como o desenvolvimento das habilidades que permitiriam exercer aquilo pelo que preferir certo indivíduo, compõem assim um querer e um poder engendrar experiências musicais significativas ou “boas” segundo o próprio sujeito, que têm como base a pressuposição de que uma forma tal de lidar com a música é central e definidora da ideia de uma vida bem vivida (REGELSKI, 1998, p. 44).

Ainda sobre a concepção da interpretação como uma *práxis*, e distinguindo *práxis* de *poiesis*, cabe observar alguns pontos a partir do livro *Ruídos*, de Jacques Attali. Dentre as quatro redes de difusão da música que Attali descreve, me parece que o intérprete musical como delineado neste trabalho pertence etiológicamente à da representação e participa também da rede da repetição; poderia, em certa medida, embora esta seja conjectura não evidente na descrição do autor, ser pensado ainda na rede da composição, no sentido de que se pode interpretar música para si mesmo, para sua própria fruição, para desfrute autônomo do corpo (ATTALI, 1995, p. 52–3).

Mas voltemos às duas primeiras redes e consideremos as definições propostas pelo autor. A rede que emerge com a representação

é um espetáculo ao qual se assiste em locais específicos: salas de concerto, campos fechados do simulacro do ritual, enclausuramento necessário para a percepção de direitos de entrada.

O valor da música é aí valor de uso como espetáculo. Ela simula e substitui assim o valor sacrificial da rede antecedente [a rede do ritual sacrificial]. Os intérpretes e os atores são produtores de um tipo especial, remunerados em dinheiro pelos espectadores (ATTALI, 1995, p. 51).

A rede sucessora, que surge no final do século XIX com as tecnologias de gravação, promove, segundo o autor, uma relação solitária do espectador com a música, na qual cada indivíduo interage isoladamente com um objeto material: “a rede já não é aqui uma forma de sociabilidade, ocasião de encontro e comunicação dos espectadores” (ATTALI, 1995, p. 52); entra em vigor uma espécie de industrialização das relações sociais por meio de sua reprodução seriada. Vale notar, a propósito, o paralelo que traça o autor entre a reprodução seriada da palavra escrita e a gravação, no sentido de que, tendo sido ambos concebidos como formas de reforço de um fazer, acabaram com efeito o enfraquecendo, ou ao menos efetuando uma transformação no estatuto dos conteúdos deste fazer. Assim, se “os princípios da reprodução impressa mataram a autoridade da palavra anterior, manuscrita, única, autêntica, inaugural” (ATTALI, 1995, p. 36), é de se pensar que, com a gravação, também sofre golpes o fazer interpretativo naquele lugar que lhe era natural, bem entendido, o da

performance, da presença no tempo e no espaço — no *hic et nunc* (“aqui e agora”) — da partilha de um instante irrepitível entre músico e ouvintes. Precisamente, ao refinar a distinção entre reprodução e repetição em função do sistema mercantil, Attali (1995, p. 64) escreve que “é representação aquilo que surge de um ato único; é repetição aquilo que se organiza em série”. O concerto está para a primeira assim como o disco está para a segunda, no tocante à transformação de uma partitura em som propriamente dito, isto é, enquanto processos de performance de uma obra.

Cabe também aqui apontar a seguinte distinção: tomando a reprodução musical<sup>204</sup> como uma ação, o concerto ou qualquer outra forma de “fazer” música nos moldes de representação pode ser entendido como uma *práxis*, quer dizer, uma atividade que contém em si mesma o seu fim e que não produz nada externo ao agir ele mesmo. O disco, por outro lado, a gravação em vídeo ou qualquer outro tipo de registro transforma o agir interpretativo, posto que lhe propõe outro fim, externo a si mesmo, aproximando a interpretação da composição no sentido de que se torna uma *poíesis*, um fazer ou produzir que deixa um objeto externo a si, permanente, imanente. O ouvinte, na rede da repetição, em sua experiência com a música, já não vê nem ouve mais o fazer interpretativo de mesmo, senão simulacros deste. Em sua experiência, quem produz o som efêmero e imaterial propriamente dito é uma máquina.<sup>205</sup>

A gravação de obras pode, contudo, ser pensada como uma nova forma de arte, e não apenas como uma gravação de uma performance, tal qual o cinema não é pensado como uma gravação de uma peça (CARRIER, 1983, p. 210). De fato, nas gravações em que há edição de passagens e várias tomadas para que se chegue a um resultado perfeito num processo de colagem, está ausente (embora se possa tentar simulá-lo) o elemento do risco, o qual, para o autor, é um elemento constitutivo da performance.

---

<sup>204</sup> Compreende-se aqui a noção de reprodução musical presente em Adorno, conforme discutida por Kuehn (2010, 2012) assim como por Penteadó e Videira (2021).

<sup>205</sup> Sobre a compreensão dos termos *práxis* e *poíesis* conforme aqui expostas, ver Tabosa (2011, p. 50–51). Comentário interessante a esse respeito é o de Valerio Nitrato Izzo (2007): O autor começa desambiguando “interpretação musical” em interpretações textuais, cujo resultado é um texto sobre a obra, e interpretações performativas, cujo resultado é a performance da obra. Daí prossegue para dizer que enquanto no caso de interpretações textuais o produto e o processo são claramente distintos, nas interpretações práticas de obras musicais, o processo e o resultado são, com efeito, uma e a mesma coisa.

A título de clareza, entenda-se bem que não é objeto deste trabalho uma categorização estreita dos diferentes momentos históricos de interpretação<sup>206</sup> nem se pretende afirmar que, com o surgimento do fonograma, práticas representativas deixaram de existir no campo da interpretação. Aqui se pensa como Attali (1995, p. 70) quando este coloca que "A música [...] registra uma simultaneidade de ordens em conflito, de onde nasce uma estrutura fluida, nunca resolvida, nunca pura". Contudo, não parece descabido sugerir que o estatuto da reprodução musical certamente sofreu mudanças, como poder-se-ia dizer, para retomar a comparação do autor, do caso da escrita à mão. Ocorre também lembrar, na relação entre a performance e o fonograma, da questão da perda da aura conforme discutida por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Na medida em que se compreenda a aura como aparição única de uma coisa distante, poder-se-ia arriscar a proposta de que somente ao vivo, em presença simultânea de público e músicos, a interpretação musical põe em jogo na cena a obra musical enquanto dotada de aura (PENTEADO; VIDEIRA, 2021, p. 240).

## **V. O intérprete musical e a técnica de arte andradiana: reflexões sobre uma proposição de Mário de Andrade**

Partindo de uma reflexão quanto ao papel do artesanato na arte, apresentamos um esquema concebido por Mário de Andrade para a técnica de arte, remetendo algumas questões centrais desse esquema à interpretação musical concebida enquanto forma de arte. Segue-se um exame de cada uma das três partes da técnica de arte em relação com a interpretação musical, depois do que nos voltaremos para uma análise do papel da limitação de conceitos estéticos e do desenvolvimento de uma consciência de artista na formação de um artista, intérprete musical incluso. Finalmente, postulamos a possibilidade de aprender-construir uma técnica individual e uma consciência de artista, considerando a universidade como local propício para tal. Objetiva-se, com essa reapresentação do esquema andradiano pelo prisma da interpretação musical, refletir sobre a interpretação musical enquanto forma de arte e sobre o intérprete musical enquanto artista, em busca de uma redefinição do papel dessa figura no meio da música clássica, sobretudo no que concerne às suas potências e deveres.

---

<sup>206</sup> Veja-se, a esse respeito, o verbete *Authenticity* do volume *Musicology: Key concepts*.

### ***Introdução: a técnica do artista***

Como diz Mário de Andrade,<sup>207</sup> a arte naquilo que ela tem de técnica de manipulação de suas matérias assemelha-se, ao ponto da confusão, ao artesanato. Daí se poder dizer que fugir do artesanato será sempre prejudicial para a obra de arte. É certo, por detrás do artista há sempre o artesão: o artesanato é mesmo imprescindível para que exista um artista verdadeiro, ou, melhor dizendo: “artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, êle não é artista bom”. Com efeito, assumir a alcunha de artista reenvia, em parte, à materialidade do fazer: “si um artista é verdadeiramente um artista, é dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, êle chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte” (ANDRADE, 1975, p. 11).

Mas a questão para nós é se, no caso do intérprete, há artista, por assim dizer, na frente do artesão. Seguindo a distinção entre o ensinável e o não ensinável em arte da qual parte Mário de Andrade, seria o caso de perguntar: existe em interpretação porções não ensináveis, algo que não se atinge por meio da perícia artesanal?

Talvez a primeira colocação nessa direção seja a de que o artesanato não é coextensivo com a técnica em arte: ele é, da técnica de arte, aquela parte que se pode ensinar. “Há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que êle é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação” (ANDRADE, 1975, p. 13). A essa parte da técnica de arte o autor chama de *técnica individual*.

Haveria, então, uma parte do desenvolvimento do intérprete que caberia somente a ele desenvolver, uma espécie de resposta pessoal para a questão que as obras lhe colocam, para sua visão de música e arte em geral e mesmo para sua visão de sociedade.<sup>208</sup> Essa resposta pessoal, contudo, não

---

<sup>207</sup> Em seu texto *O artista e o artesão*, Mário de Andrade se dirigia a artistas visuais. A reflexão que conduzimos aqui é parte da elaboração de uma tese que visa refletir sobre o intérprete musical enquanto um artista de pleno direito, e que para isso tem lançado mão de uma ampla investigação sobre os estatutos da arte e dos artistas ao longo dos séculos, bebendo da reflexão histórica e filosófica para construir argumentos próprios e propositivos ou heurísticos sobre o intérprete musical. Parte dessa empresa envolveu conceber o intérprete como um artista mimético, apesar da música, ao longo dos séculos e sobretudo desde o crescimento da eminência da música instrumental, ter sido separada das artes miméticas. Em publicação prévia, escrevemos com mais vagar sobre esse paralelo (BRANDÃO; BARBEITAS, 2022).

<sup>208</sup> Ver Leech-Wilkinson (2012, parágrafo 1.5).

tem que ver com algo essencialmente infável e misterioso, mas é um processo de composição a partir de experiências vividas, que se expressa de forma material.

Podemos aqui pensar, paradoxalmente, com Gombrich (2022, p. 164–165), quando este compara o músico atual ao artista (artesão) visual medieval em uma crítica da noção de que um artista deve ser original. O autor mostra duas ilustrações de São Mateus escrevendo o evangelho (Figura 2), feitas em cópias manuscritas deste que datam do início do século IX e que, conquanto muito provavelmente tenham tomado como base um mesmo modelo, apresentam *interpretações* marcadamente diferentes de uma mesma coisa. O tamborete, a escrivaninha, as sandálias de Mateus, a pena e o tinteiro, o céu e as plantas, o tecido e seu caimento sobre o corpo que encobre, tudo está lá, em ambos os quadros. Mas a solução encontrada para a representação desses elementos por cada um dos ilustradores difere radicalmente.<sup>209</sup>

Figura 2: Representações de São Mateus nos *Evangelhos da coroação de Viena* (esquerda) e no *Evangelário de Ebo* (direita).



Fonte: ESQUERDA — *Evangelhos da Coroação de Viena*, c. 800-810 (Viena, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. XIII 18). DIREITA — *Evangelário de Ebo de Reims*, c. 816-35 (Bibliothèque Municipale, Épernay).

<sup>209</sup> Viria em auxílio desse argumento a noção de que o componente expressivo em música não diz respeito à conformidade a um certo ideal expressivo, mas varia amplamente entre performers maduros, tanto na comparação das performances deles entre si, quanto na comparação com uma média percebida no que concerne a determinada obra (SLOBODA, 2000, p. 400).

Para Andrade, a técnica do artista pode ser dividida em três partes: em primeiro lugar, o *artesanato*, os processos de movimentar o material, a parte pedagógica da arte, é dizer, a que pode ser ensinada. Em segundo lugar, a *virtuosidade*: “o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte — enfim, o conhecimento da técnica tradicional” (ANDRADE, 1975, p. 14). Esta parte também pode ser ensinada. Por fim, em terceiro lugar, está a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. É, diz Andrade, imprescindível e inensinável. O próprio autor reconhece, contudo, que a sua imprescindibilidade pode ser posta em questão, lembrando para isso da arte egípcia e da arte grega pré-clássica, nas quais a subjetividade tinha pouca ingerência. A essa parte da técnica poder-se-ia chamar *técnica individual* (ANDRADE, 1975, p. 17). Enunciadas as partes, vejamos o que podemos desenvolver sobre o intérprete musical em função de cada uma delas.

### ***Sobre o artesanato***

Sobre a primeira parte da técnica, colocaria inicialmente duas questões: a primeira é a de que, como coloca Sloboda (2000), o aprendizado da performance de obras na música clássica exige condições muito específicas para ser bem-sucedido, o que por vezes leva o senso comum a atribuir-lhe um teor místico ou misterioso, expresso pela noção de talento ou dom. Em suas pesquisas, o autor procura argumentar que em verdade a raridade de intérpretes musicais habilidosos está estritamente ligada à baixa probabilidade de que todos os fatores necessários para sua formação ocorram concomitantemente, e, por outro lado, a especificidades da tradição conservatorial clássica, que distanciam de forma acentuada a compreensão intuitiva do repertório de uma capacidade de executá-lo de forma competente.

A segunda questão é a de que, como depreende Zorzal (2015) de sua metanálise de estudos sobre prática musical, convergindo com as considerações de Sloboda, o tempo médio para que se atinja um nível de mestria instrumental é de quinze anos de estudo, o que provoca reflexões sobre o papel do percurso universitário na jornada de formação do instrumentista. Voltaremos a esse ponto.

É interessante chamar atenção para o fato de que, com os anos, a crítica sobre os estudos que indicavam que a prática deliberada era o que produzia os músicos excelentes veio a concluir que, em verdade, embora a prática formal de música seja a que contribui mais significativamente para o desenvolvimento do “artesanato musical”, os músicos de mais alto nível também estão mais engajados em um práticas informais, que contribuem para a formação de uma expressividade musical e da

própria personalidade do músico. Há que evitar, portanto, a crença de que somente a prática deliberada contribui para o progresso do artista musical, embora, em termos do artesanato conforme o designa Andrade, ela seja sim uma atividade central e incontornável.

Importa ainda notar que os fatores relevantes no tocante a essa prática não são apenas quantitativos, mas que a forma como se organiza esse estudo, a fim de incorporar questões da ordem do bom discurso musical para além da boa realização técnica, é fator igualmente importante (ZORZAL, 2015, p. 87–89). Pensando nisso em função da terminologia proposta por Andrade, pois que aqui estamos a falar do artesanato, ocorre lembrar de Brunello, quando este escreve que "o bom artesão entra no mundo da arte quando interpreta o objeto, se *dedica*<sup>210</sup> aos materiais, ao projeto de seu trabalho; não quando o produz com o único desígnio de executá-lo à perfeição" (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 29, ênfase nossa).

Aqui queremos tomar um instante para matizar a importância do artesanato perfeito: em se reconhecendo a interpretação como forma de arte, e em se aderindo ao esquema tripartite de Andrade, podemos dizer que a apreciação artística da obra de um intérprete ultrapassa uma aferição da excelência do artesanato segundo um conjunto de prescrições para a boa técnica. Ocorre pensar com Hume, quando este aventa que as obras podem possuir diferentes tipos de beleza, e que, em algumas, certas belezas são capazes de superar a censura, "proporcionando ao espírito uma satisfação maior do que o desagrado resultante de seus defeitos" (HUME, 2017, p. 96).<sup>211</sup> Será também o caso

---

<sup>210</sup> Verbo de origem latina, compõe-se do préverbo *de-*, indicando aqui acabamento ou intensidade, e do verbo *dico*, "eu dedico, consagro (a uma divindade)". *Dedico*, "Eu consagro aos deuses em termos solenes, eu dedico, eu consagro; eu ofereço, eu dedico", tem, portanto, um sentido similar ao *dico*, mas intensificado. A referência aos deuses pode fazer imediatamente pensar na analogia entre o compositor e os deuses, mas é também possível pensar, para além de uma perspectiva teísta, em uma espécie de panteísmo, de crença da presença do sagrado no objeto ele mesmo, independentemente de sua causa eficiente. Pressuporia, então, um consagrar-se à obra em sua materialidade, naquilo que ela é, um dedicar-se à contemplação e reflexão sobre a *intentio operis*, a intenção da obra, e não, de forma alguma, à intenção do seu autor.

<sup>211</sup> É certo, Hume em *Do padrão do gosto* está a discutir o gosto do ponto de vista da crítica de arte, não do artista; mas poderíamos obter que o gosto do próprio artista participa sem dúvida da sua relação com o material de seu trabalho, e que, assim, a reflexão sobre o gosto também pode ser entendida de um ponto de vista poético além do crítico. E o que é mais: ao reconhecer que a apreciação de uma obra pode se dar sob diferentes modos, admite variações, o artista pode se distanciar da sensação de que colocará sua obra em confronto com apenas uma forma de crítica, aquela que preza sobretudo e exclusivamente pela perfeição do *artesanato*. Nesse sentido, vale também citar outra passagem do autor, quando discute a questão da variação do gosto: "O sublime agrada mais a uma pessoa, a ternura a outra, a ironia a uma terceira. Uma é extremamente sensível às falhas, e estuda com atenção a correção das obras, e outra é mais vivamente sensível às belezas, sendo capaz de perdoar 20 absurdos ou defeitos em troca de uma só passagem inspirada ou poética" (HUME, 2017, p. 108).

de lembrar de Horácio: *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis, quas aut incuria fudit aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?*<sup>212</sup>

De qualquer forma, da revisão de literatura que Zorzal conduz, depreendemos que, em termos de desenvolvimento motor, o instrumentista leva algo como quinze anos de prática para atingir a consolidação de uma técnica madura. Temos assim uma estimativa do tempo de trabalho para a consolidação do *artesanato* do intérprete musical. O que ela nos leva a pensar em função da formação universitária do jovem instrumentista?<sup>213</sup> De imediato, percebe-se a impossibilidade da formação completa de um artesão, e, por conseguinte, a importância da aquisição de um saber que é aquele que diz respeito a uma formação de si mesmo (ZORZAL, 2015, p. 94–98). Também se pode lembrar que muitos dos fatores que influenciam na qualidade de uma performance não dependem da mestria técnica, mas de outras questões como a relação com o público, o comportamento durante a performance, a expressividade corporal e, inclusive, a segunda parte da técnica de arte andradiana, a virtuosidade.

Além disso, considerando que, como sugere Sloboda (2000, p. 400), o número de performers excelentes na tradição da música clássica é raro porque as condições domésticas para a formação desses sujeitos também o são, poderíamos depreender que é importante que essas condições sejam discutidas com os alunos, isto é, que sejam trazidas à consciência, preparando os aspirantes para a longa jornada e contra-atacando expectativas pouco realistas e suas conseqüentes frustrações.

Alguém poderia argumentar que ninguém espera de verdade que uma graduação dê conta de formar um artesão nesse sentido. Afinal, como lembra Reis (2020, p. 11), parte do que significa dizer que os bacharelados seguem um modelo conservatorial tem a ver com a expectativa institucional de receber alunos que já tenham passado por "um extenso investimento educacional anterior ao ingresso no curso", sobre o qual caberia à graduação uma elaboração e refinamento; em outras palavras, uma das conseqüências do legado conservatorial no ensino superior de instrumento é que espera-se que os

<sup>212</sup> *Epístola aos Pisões*, vv. 351-3. Na tradução de Guilherme Gontijo Flores: "Quando muitas coisas brilham no canto, não sinto mal algum em poucas máculas pelo descuido ou por desatenção humana. Qual o problema?" (HORÁCIO, 2020).

<sup>213</sup> Que fique claro, aqui estamos em um exercício de reflexão sobre a formação universitária em função de peculiaridades da formação do intérprete musical, entendendo-o dentro da tripartição proposta por Mário de Andrade para a técnica do artista. Não é o caso de propor alterações concretas no currículo; isso foge ao escopo do presente ensaio. O que aqui se procura é formular certas questões de forma a, em primeiro lugar, permitir ao indivíduo refletir sobre sua própria formação.

alunos já tenham adquirido previamente um corpo de conhecimentos específicos, por vezes rigorosamente predeterminados no que diz respeito ao repertório. A questão se complexifica, contudo, quando levamos em conta o fato de que políticas de democratização e interiorização do ensino superior reconfiguraram o rol de alunos ingressantes, introduzindo no cenário de graduação em música “um novo perfil de alunos [que] se apresenta, ao que tudo indica, distanciado das expectativas das instituições em termos de competências técnico-musicais e familiaridade com a cultura legítima” (REIS, 2020, p. 11).

Interessa, contudo, para a presente reflexão, não uma enumeração daquilo que pode ser ensinado em tempo hábil no âmbito da técnica de arte ao longo de um percurso universitário, mas aproveitar o argumento de que não é possível dar conta da formação completa de um artesão como ensejo para apresentar o que Mário de Andrade cria ser o propósito da formação universitária do artista.<sup>214</sup> Aguardemos, no entanto, um pouco mais antes de discuti-lo. Passemos à segunda parte da técnica de arte, a *virtuosidade*.

### ***Sobre a virtuosidade***

O aprendizado da segunda parte da técnica de arte, como vimos acima, também pode ser ensinada, no sentido de que se pode conhecer as realizações do passado e assimilá-las por meio da imitação. Seu aprendizado não é, contudo, de todo imprescindível; além disso traz consigo, sempre segundo Andrade, o risco de um “passadismo”, isto é, de se ficar preso na reprodução de técnicas antigas, bem como o risco de um virtuosismo acrítico e narcísico, no qual comprazer-nos-íamos em agradar ao público sem assumir nenhuma espécie de compromisso estético mais profundo. Esses riscos só poderiam ser evitados por uma “verdadeira organização moral de Artista” (ANDRADE, 1975, p. 15). Como dissemos há pouco, tornaremos a isto mais adiante.

Na interpretação musical, evidentemente esse *virtuosismo* de Andrade está expresso nas ditas escolas e estilos de interpretação. Embora o conhecimento das escolas de interpretação seja importante para o intérprete em formação, elas, com efeito, não esgotam o trabalho interpretativo maduro. Para Brunello, crucial para o intérprete é a realização *atual* das obras de outrora, coisa que, no limite, não se poderia aprender apenas com o domínio das escolas interpretativas: “Se as ‘escolas’ com sua tradição

---

<sup>214</sup> Estejamos conscientes, no entanto, da distância que nos separa do autor. Este propunha suas teses em uma aula inaugural para os cursos de filosofia e história da arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938.

fossem as únicas depositárias dos segredos da arte do interpretar, tudo se tornaria petrificado em arquétipos, seguiríamos ordens, mas acima de tudo perderíamos de vista o objetivo da interpretação: anular a distância, tornar a obra viva e atual” (BRUNELLO; ZAGREBELSKY, 2016, p. 21).

Talvez seja oportuno nos debruçarmos brevemente sobre uma visão mais geral dos estilos de interpretação (coisa que não será feita no tocante às escolas de interpretação por demais intimamente ligadas aos instrumentos em particular). Stenzl e Zedlacher apontam como traço característico do meio interpretativo hodierno a convivência, lado a lado, de diferentes estilos interpretativos; observam ademais que as fronteiras entre as culturas nacionais de interpretação desapareceram desde 1950.<sup>215</sup> A fim de clarificar o que querem sinalizar ao falar de diferença entre abordagens interpretativas, os autores distinguem entre três das que julgam ser as mais importantes na história da interpretação da música instrumental em territórios germanófonos, passíveis de reconhecimento desde a metade do século XIX. Passá-las-emos brevemente em revista no que se segue.

A primeira delas, dita interpretação *espressivo* e também "tipicamente alemã", é associada a nomes como Wagner, Liszt, Felix Weingartner, Hans Pfitzner, Mahler, Furtwängler e outros. Tem como característica distintiva o dito rubato de frase, isto é, a manipulação do andamento com o intuito de bem articular as frases e de melhor realizar o contraste entre o material principal e o secundário. Essa prática foi percebida pela crítica tanto como algo que confere à música uma vivaz liberdade quanto como algo que deforma a música que realiza. Os autores localizam os primeiros escritos que versam sobre esse estilo na segunda metade do século XIX.<sup>216</sup>

A segunda abordagem interpretativa, ligada às obras e aos escritos de Stravinsky, bem como aos regentes Otto Klemperer, Hermann Scherchen e Ernest Ansermet, é compreendida em relação com a música de década de 20 do século XX, sobretudo com o movimento dito neoclassicista, é intitulada interpretação *neo-objetiva*. Opõe-se à abordagem anterior na sua concepção de um tempo que deve ser rigorosamente mantido, e encontra justificativa para isso nas explorações métricas de um Stravinsky, que deveriam ser explicitadas por meio da execução direta do escrito, sem inflexões interpretativas do andamento. Note-se como esta abordagem tende, ao fim e ao cabo, para uma

---

<sup>215</sup> (STENZL; ZEDLACHER, 1995)

<sup>216</sup> (STENZL; ZEDLACHER, 1995, p. 688–689)

concepção restritiva do papel do intérprete na realização de uma obra. É nesse enquadramento que Stravinsky há de apresentar uma noção pejorativa da interpretação enquanto deformação, opondo-a à noção de uma execução sóbria do texto enquanto tal. Os autores desta abordagem consideraram por vezes a abordagem anteriormente citada como datada e incompatível com a música que lhes era contemporânea. Para os autores, que, vale lembrar, escreviam 1995, esta era a abordagem interpretativa ainda prevalente nas salas de concerto do mundo todo, sendo aplicada inclusive nas obras compostas pelos autores da interpretação *espressivo*.<sup>217</sup>

A terceira abordagem tratada pelos autores é a dita *restauradora* ou *historicizante*, que, rompendo com o passado mais imediato, procura retornar às práticas interpretativas do próprio período em que as obras (barocas, renascentistas ou medievais) foram compostas, tanto no que diz respeito à forma de realizar a notação quanto no tocante aos instrumentos com que se o faz. Embora seja evidentemente distinta de abordagem neo-objetiva, tal qual esta, acaba por se situar em oposição à interpretação *espressivo* no que toca às ditas liberdades tomadas pelos seus autores.<sup>218</sup>

Tornando à questão dos riscos na relação com as escolas interpretativas, notemos que Almeida (2011), de sua parte, chama atenção para os perigos da pretensão de “convergir todas as possibilidades interpretativas de uma obra para um único ponto considerado legítimo”, enfatizando os problemas de tal abordagem no campo das “interpretações de época”, e argumentando que “o mais valioso produto de uma *performance* não é a reconstrução fiel de uma época, mas sim o fomento de um diálogo e de uma fricção entre épocas”. Poderíamos dizer que o autor partilha da mesma apreensão de Andrade quanto ao risco do passadismo, quando escreve que

na mesma medida em que a notação pode tornar-se instável, a própria performance pode apresentar fortes tendências a se fixar nos casos em que a interpretação musical assume o papel de um segundo texto, cristalizando-se e tornando-se altamente predeterminada por informações extrapartitura de caráter quase legislativo. São exemplos os exageros das chamadas tradições ou escolas interpretativas, as quais apregoam maneiras supostamente corretas de se interpretar este ou aquele compositor, e buscam a restrição – e não a potencialização – das multiplicidades de interpretação, tendo como efeito questionável a fixação de verdadeiros maneirismos interpretativos (ALMEIDA, 2011, p. 70).

---

<sup>217</sup> (STENZL; ZEDLACHER, 1995, p. 689–690)

<sup>218</sup> (STENZL; ZEDLACHER, 1995, p. 692)

Já Volioti apresenta uma concepção de cadeias de transmissão de uma tradição — tais quais as escolas de performance ou os estilos a elas associados — que chama atenção para o papel ativo que os indivíduos têm na relação com essas tradições, convidando-nos a uma relação consciente com essa parte da “técnica de artista” em que o risco do passadismo fica como que suspenso por conta dessa tomada de consciência. A autora argumenta que uma tradição não significa somente o material cultural que nela se transmite, mas todo um conjunto distinto de padrões de atividade, que não são meras formas de agir, mas que são dotados de significados para seus participantes, e, nesse sentido, são de certa forma expressão de um sistema de crenças:

o núcleo da atividade que define uma tradição só pode surgir da participação de indivíduos e de sua decisão de participar em uma certa forma de relação histórica envolvendo uma rede de pessoas — como, por exemplo, na transmissão de um estilo ou de um repertório através de linhagens pedagógicas e escolas de performance (VOLIOTI, 2010, p. 90).

A continuidade dessas tradições é indissociável de sua transformação, que só pode ser efetuada pelos agentes sociais que dela participam. Aproximar-se de uma escola, aprender um estilo, portanto, pode, para além de uma imitação, ser também um processo de o transformar mediante sua assimilação. Aqueles que transitam no seu interior podem sentir o conjunto de crenças e práticas que ali vigoram como inspiradoras ou cerceadoras, e agir segundo tais percepções de modo a transformar as possibilidades oferecidas:

essa posição teórica, concernente ao papel do indivíduo em relação à operação da tradição, permite-nos considerar como a reprodução do estilo de performance dentro de uma tradição torna-se potencialmente a sua transformação através do engajamento ativo dos agentes — os performers (VOLIOTI, 2010, p. 90).

Inspirados pela leitura de Stenzl e Zedlacher (1995, p. 697), podemos reiterar que a tomada de consciência de historicidade da interpretação musical pode ser uma força histórica efetiva: conhecendo a história e as diferentes maneiras de interpretar as obras que se apresentam no seu decorrer, o intérprete pode passar a ter à sua disposição diferentes máscaras interpretativas, trocando entre elas conforme melhor convir a um dado contexto estético.

Em Bowen (1996), encontramos uma analogia entre os estilos de interpretação e as línguas que é do maior interesse para a presente discussão. Argumentando que, enquanto intérpretes, sempre fazemos escolhas, mesmo nas obras cuja prática de performance é mais fixa, dirá que qualquer partitura é passível de um número indefinido de interpretações (entendidas como realização sonora). Nem todas as opções estão sempre disponíveis, contudo, ou, em outra formulação, as opções podem

ser indefinidas, mas não são infinitas: pois somos condicionados pelo estilo de performance no qual fomos formados, e muitas vezes seguimos suas convenções sem nos darmos conta disso.

Temos a impressão, diz o autor, que é como se falássemos uma língua sem sotaque nenhum, com uma pronúncia neutra, percebendo como carregada de sotaque a fala dos outros. Acontece que muito do que tomamos como neutro em nossas performances, seja o tratamento do *rubato*, as convenções de dinâmica ou outros esquemas padrão, são, em verdade, tão convencionais quanto tudo aquilo que, para nós, aparenta desviar da norma. E é isso mesmo que aprendemos quando nos damos ao trabalho de conhecer outros estilos e escolas de performance, de maneira análoga ao que nos acontece quando aprendemos uma segunda língua: de repente, nos tornamos outra vez conscientes de toda uma terminologia que já não habitava na superfície da nossa memória, locução adverbial, perfeito do subjuntivo, oração coordenada contrafactual, e, de repente, passamos a enxergar nossa própria língua de um jeito diferente: percebemos nela as operações sintáticas, notamos as expressões que, ao pé da letra, sem levar em conta o seu uso pragmático, soam esquisitas ou sem sentido; tentamos bem produzir o erre uvular do francês, e de repente descobrimos com maior detalhe como é mesmo que produzimos o nosso, retroflexo ou fricativo alveolar. Um dia, entediados no engarrafamento, experimentamos produzir um no lugar do outro, e vamos provando as palavras velhas com sabores novos...

Exercitar-se na parte da técnica que Andrade chamou de *virtuosismo*, portanto, faz correr não só o risco de um passadismo, mas o risco, dessa vez positivo, de descobrir que a técnica própria ou hodierna não tem razão natural de ser, mas é composta por um conjunto de convenções que o artista pode, caso lhe pareça artisticamente interessante, querer desafiar, modificar, experimentar deixá-las para ver o que daí pode surgir.<sup>219</sup> Informação tremendamente útil ao performer, para dizer com Bowen. Com efeito, o autor encoraja o estudo das escolas e estilos do passado não apenas no interesse de realizar uma performance corretamente segundo seus pressupostos — o referido passadismo andradiano — mas porque “o conhecimento de mais formas de expressão tornará mais fácil oferecer

---

<sup>219</sup> Já próximo ao final de seu artigo, Bowen (1996, p. 34) faz, contudo, um aviso: é preciso ter em mente que o domínio de uma língua vai além do sotaque correto, e, de maneira análoga, a aprendizagem de um estilo diferente de performance não deve ser levada de forma superficial: o intérprete deve procurar imergir no estilo e aprender suas nuances expressivas, indo até as razões de ser destas. Caso contrário, corre o risco de fazer algo como tentar encenar um personagem de Federico Garcia Lorca tendo estudado apenas três meses de espanhol: há de perder toda a nuance prosódica, o humor, o duplo-sentido...

performances novas e verdadeiramente autênticas”. Razão cujo interesse para a comunidade musical acadêmica, e, por que não, também para a comunidade geral, é a seguinte: “performances são *uma* das maneiras pelas quais aprendemos coisas novas sobre peças velhas” (BOWEN, 1996, p. 33, ênfase nossa). Caberia, por fim, chamar atenção para um último uso da analogia entre os estilos de interpretação e as línguas estrangeiras feito por Bowen: argumentando que o propósito de bem aprender uma língua é usá-la por conta própria e eventualmente desenvolver um sotaque próprio nela, lança a seguinte conjectura para o intérprete: “aprender novos idiomas deveria eventualmente permitir não apenas usar idiomas, *mas criar outros novos*” (BOWEN, 1996, p. 35, ênfase nossa).

Risco de passadismo, então, sim, mas também chance de abertura para o futuro; e uma abertura tanto melhor, ou ao menos tanto mais sinérgica com a noção de interpretação musical, quanto não se ligue diretamente a uma noção de criação de coisas novas ou *ex nihilo*, mas à de um livre jogo de recombinação do saber acumulado pela tradição. Podemos aqui rememorar o pintor acadêmico Joshua Reynolds (2005), que em seus *Seven Discourses on Art* dizia que boa parte de nossas vidas devem ser empregadas na coleta de materiais para o exercício do gênio, pois a invenção não é senão uma combinação das imagens que colhemos e guardamos na memória.

### ***Sobre a técnica individual***

Em *O Artista e o Artesão*, Mário de Andrade justapõe duas locuções: ideal de beleza (falando de como o nariz grego se tornara ideal de realização para artistas posteriores) e beleza ideal (falando sobre como a sensação de beleza que as estátuas egípcias e gregas nos dão tem que ver tanto com aspectos materiais quanto com necessidades espirituais). O autor sugere que a queda da beleza ideal está ligada ao fortalecimento do individualismo e à mudança para um ideal de beleza plástica:<sup>220</sup>

A beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o individualismo se acentua. Nem se pode decidir com clareza si, nas artes plásticas pelo menos, o individualismo é uma consequência da materialização da beleza, ou si esta é uma consequência daquele, de tal forma ambos se deduzem um do outro (ANDRADE, 1975, p. 22).

A esse processo que estaria particularmente em curso desde o Renascimento até os dias de hoje, de experimentação sobre a beleza plástica e, no revés da folha, sobre a expressão individual, Mário

<sup>220</sup> Do grego *πλαστικός* (*plastikós*) “que serve para modelar, próprio à modelagem; que concerne à arte de modelar”, adjetivo de verbal de *πλάσσω* (*plássō*), “modelar, moldar”.

de Andrade (ANDRADE, 1975, p. 23) dá o nome de materialização da pesquisa artística. Não custa sublinhar que o autor entendia o trabalho do artista sobre a matéria como pesquisa artística.<sup>221</sup>

O trabalho do intérprete musical, nesse enquadramento de artista “moderno”, seria então procurar *moldar* ou *formar*<sup>222</sup> uma beleza em *sua realização* da obra em som, não traduzir uma beleza ideal da obra. Essa sua pesquisa teria que ver ademais com uma sua individuação enquanto intérprete. Poderíamos propor, como já ficou delineado na discussão sobre a virtuosidade, que, além da queda da beleza ideal das obras, é preciso que se traga abaixo o ideal de beleza que constrange a interpretação a um tocar *correto* (ou verdadeiro?) e *perfeito*, para que haja margem para um tocar *inquisitivo*.

A virada renascentista da arte acabou por atribuir grande importância à técnica individual. Esse processo, para Mário de Andrade, teria chegado ao seu cúmulo na arte que lhe era contemporânea:

E si sempre existiram e são psicologicamente fatais as minúsculas diferenciações da fatura, essa procura técnica de resolver o seu problema pessoal diante da obra de arte, se acresceu contemporaneamente de mais essa outra igualmente imperiosa fatalidade que é o espírito do tempo (ANDRADE, 1975, p. 24).

E pouco mais à frente: “Não temos que aprofundar nem levar mais longe o problema, para reconhecer a necessidade imprescindível de uma técnica pessoal. O espírito do tempo a exigirá de quantos se queiram artistas criadores legítimos” (ANDRADE, 1975, p. 25).

Poderíamos então pensar que, se o intérprete se quer artista de seu tempo, por conta do imperativo do desenvolvimento de uma técnica pessoal, ele necessariamente tem que se diferenciar de seus pares na interpretação e, no limite, até mesmo do próprio compositor na forma de imaginar a obra. Observe-se, em face disto, que, como se depreende dos escritos de Leech-Wilkinson (2012, 2016) e mesmo de uma resenha de Luca Chiantore (2021) sobre uma recente edição do concurso Chopin, esse não foi o caso durante boa parte do século XX e, talvez, até de hoje no tocante a um certo estrato dos intérpretes: tende-se a uma homogeneização norteadas por noções de propriedade e competência, que faz a interpretação parecer, de fato, um trabalho de tradução cuja autoridade

---

<sup>221</sup> Perspectiva divergente daquela que vem sendo discutida sobre pesquisa artística atualmente, em geral sob a palavra-chave em inglês, *artistic research*. Esta tende a entender que o trabalho tradicional do artista com seus meios não satisfaz os requisitos de uma pesquisa artística. A respeito desta discussão mais atual, ver Borgdorff (2012), Assis (2018b), López-Cano e Cristóbal (2020) e as publicações da revista *ARJ — Art Research Journal*.

<sup>222</sup> Para traduzir o grego *πλάσσω* (*plássō*), “eu moldo, formo, modelo; eu imagino, forjo, finjo, simulo”, de onde vem o termo “plástico”.

provém das escolas interpretativas e da pressuposta intenção do compositor. Ao desvio dessa norma se reserva a falta de reconhecimento.<sup>223</sup> O intérprete, então, em geral, tende não à beleza plástica e à individualização, mas a uma beleza ideal, como os mestres do Egito Antigo, sacrificando o aporte individual em prol da correta expressão de uma beleza prescritiva, de uma suposta representação real do objeto que é a composição.

Isso não necessariamente é de todo negativo — a beleza da arte egípcia ou da cerâmica dos gregos não perde seu efeito sobre nós —, e nem deixa de ser ocasião para a reflexão, lembrando inclusive o comentário de Gombrich mencionado acima; o intérprete pode ser visto como uma figura de contraste no cenário artístico contemporâneo, signo de valores artísticos para além da originalidade e da individualização das realizações artísticas, figura representante do elogio do recombinar ao invés do criar, ou ainda de um fazer comum em tempos em que o fazer diferente impera soberano.<sup>224</sup>

Um abandono desse paradigma e uma busca por soluções individuais, contudo, não implica exatamente o contrário de uma abordagem tradicional:

A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto da relação entre um espírito e o material. E si, psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desbridadas liberdades, a matéria por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lapis, o som, a palavra, o gesto, a tela, o pincel, o camartelo, a voz, etc., etc., tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito. A ‘técnica’, no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura (ANDRADE, 1975, p. 25).

Que se poderia entender por essa busca individual na interpretação? Em seu esforço de esquadrihar a criatividade no fazer interpretativo, Leech-Wilkinson destaca em primeiro lugar aquela criatividade que se encontra nas pequenas variações que o intérprete pode empregar em sua prática cotidiana, de acordo, digamos, com as regras de jogo vigentes. E, sobre o quanto seria aí permitido variar, comenta que no início do século XX os intérpretes distinguiam-se radicalmente, coisa que veio atenuar-se na segunda metade do século, mas que hoje parece voltar a ganhar força, com os intérpretes contemporâneos diferindo entre si em grau mais acentuado do que foi costumeiro

---

<sup>223</sup> Ver Leech-Wilkinson (2012, parágrafos 3.11-12).

<sup>224</sup> Carrier (1983, p. 209) também concebeu, em determinada reflexão, o performer como um artista cujo foco não é revelar novas coisas, senão aquilo que já existe.

nas últimas décadas. Contudo, essa criatividade parece não ser percebida por não-especialistas, que frequentariam assim os concertos sabendo mais ou menos exatamente aquilo que ouviriam (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 332).<sup>225</sup> Uma outra face dessa criatividade na interpretação seria aquilo que o autor chama de inovação; enquanto aquela primeira consistia em variações dentro das normas estabelecidas para a interpretação, esta consiste na mudança das normas elas mesmas, algo que “claramente não é permitido na prática aprovada” (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 332). Em se considerando fortuito o momento, argumenta o autor, porque não romper com um certo decoro que impede que a inovação seja deliberada e admitida, pois penaliza aquele que assim se comporta, e fazer do suposto vício uma virtude, buscando criar novas formas de se relacionar com as obras? É o que aconteceu com o movimento da performance historicamente informada, embora nesse caso o erro, segundo Leech-Wilkinson, tenha sido promover uma experimentação deliberada ao patamar normativo, fazendo ressurgir o problema da constrição do intérprete outra vez. (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 333) Evidentemente, há que não simplificar a questão: “claramente nosso senso do que é musical não pode residir fora da musicalidade que nos constrói, pois temos que crer para performar de forma persuasiva. Estilos de performance têm que ser encarnados [*embodied*], e isso leva tempo” (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 333). Mas isso não impede que experimentemos constantemente com as obras, infringindo por vezes propositalmente regras implícitas da interpretação (executando, por exemplo, o contrário do que indicações de dinâmica e andamento sugerem na partitura, ou adicionando acentos de forma contraintuitiva), e avaliando o resultado, testando, como diz o autor, nossa capacidade de nos exprimirmos musicalmente tendo tomado caminhos alternativos a uma leitura literal da partitura. Aqui podemos referir às considerações que fizemos — e em antecipação àquelas que virão nas cartas e fragmentos da seção seguinte — sobre o gosto como ferramenta à disposição do intérprete, como instância legitimadora de decisões interpretativas, e vemos então como o cultivo amplo e comprometido do gosto pode servir não só para o sucesso de uma experimentação, mas também para uma ligação entre o sujeito e a comunidade, evitando que essa experimentação desemboque numa aventura solipsista. Pois o cultivo do gosto não

---

<sup>225</sup> Isso parece ir de encontro com o que David Davies (2011, p. 24) expõe em sua argumentação sobre o paradigma clássico, na qual toma como evidência do papel criativo do intérprete o fato de que o ouvinte vá ao concerto ao invés de ouvir uma gravação em casa; estaria aí implícito o desejo do ouvinte de ser surpreendido em algum grau pela performance das obras.

é nunca uma experiência que nos envia inteira e unicamente para dentro de nós mesmos, mas é sempre um processo duplo, de descobrir e desenvolver a própria sensibilidade por meio de uma exploração do mundo, é um enriquecer do nosso juízo estético pela internalização progressiva do mundo em sua multiplicidade, mediante operações de comparação e de contemplação.

Podemos enfim arriscar um complemento à formulação de Mário de Andrade: a técnica individual não se ensina e reproduzir é imitação, muito bem, mas ela *pode ser aprendida ou construída* pelo próprio aprendiz — em verdade, é só assim que ela poderá advir — mediante (1) o estudo e reflexão sobre as tradições interpretativas a fim de deslocar de um lugar de normatividade o estilo no qual o aprendiz se formou; isso inclui a reprodução, *na condição de estudo*, da técnica individual de outros artistas; (2) o jogo heurístico livre com estilos e o rompimento deliberado de convenções vigentes em busca de novas soluções interpretativas; (3) o desenvolvimento de uma consciência de artista que dê norte a e autorize a tomada de decisões do intérprete durante sua pesquisa artística (no sentido andradiano do termo). Esse desenvolvimento seria decorrente do trabalho acadêmico envolvendo a dita limitação dos conceitos estéticos. Passaremos agora para uma tentativa de compreensão do que isso pode significar.

### ***Sobre o artista na universidade***

Andrade era crítico a respeito daquilo que considerava o caoticismo em arte no seu tempo, considerando que este tinha que ver com a falta de uma atitude mais filosófica da parte dos artistas; contra isso, parecia pensar que a universidade poderia vir a servir como remédio. Falava da aquisição de uma séria consciência artística, bem entendido, pela compreensão crítica de conceitos estéticos e da história da arte, conquanto não no intuito de fixá-los nem de entender o assunto sob os moldes de um sistema acabado, coisa que, para ele, seria deletéria em se tratando da formação de artistas (ANDRADE, 1975, p. 26).

O trabalho acadêmico do artista teria como objetivos a limitação (mas não fixação) dos conceitos estéticos e a aquisição de uma consciência artística (ANDRADE, 1975, p. 26). Esse trabalho deveria ser feito de forma relativamente frouxa, sem a pretensão de apresentar ou postular dogmaticamente um sistema orgânico com aspiração à logicidade: “estamos aqui entre pessoas que se destinam a artistas, e não cabe ao artista, a meu vêr, pelo menos é perigosíssima, a fixação de um sistema filosófico da arte, que lhe iria limitar a um dogmatismo científico a liberdade

incontestavelmente mais trágica da arte” (ANDRADE, 1975, p. 26). Para Andrade, em suma, a concepção de estéticas perfeitamente orgânicas cabe ao filósofo, mas de forma alguma deve ser tarefa de artista, nem devem os sistemas já concebidos servir-lhe de cabresto. (ANDRADE, 1975, p. 27) Como diz o autor, “em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre”. (ANDRADE, 1975, p. 28) Aqui parece que fica implícita uma noção de que a insatisfação — mas talvez também uma relativa indefinição — é condição de possibilidade da arte viva, irrequieta. Em consonância com o que discutimos acima sobre a interpretação como uma janela para o presente ou para o futuro, ou ainda como ponte entre o tempo atual e o tempo das obras, lemos em Andrade (1975, p. 27), numa citação de Maurice Blondel<sup>226</sup>, que “muito antes que ser subjugada por abstrações, a atividade artística deve contribuir para que nos libertemos delas, pois é justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser”. Tem-se a impressão de que se nos está a dizer, então, que ao artista, como talvez o quis dizer o Sócrates platônico a Íon, não cabe *saber*, mas sim *intuir* o que seja arte.

Refletindo sobre a declaração, feita por um conhecido, de que certas esculturas tinham espírito, Mário de Andrade, defendendo uma noção de que os artistas devem procurar uma concepção intuitiva e não demasiado exata dos conceitos estéticos, reflete assim:

O que queria dizer exatamente essa palavra “espírito”, bastante comum em crítica de arte e na terminologia dos artistas? [...] qual o conceito perfeitamente nítido desta palavra? Significaria “vida interior”? Certamente não significaria sómente isso, nem inteiramente isso. Significaria uma nobreza rítmica de linhas que, abandonando a chatice realística, como que espiritualizava as formas, deixando-as flutuantes entre a verdade e o nosso pressuposto de perfeição? Também não era sómente isso, nem isso inteiramente. É preferível ficar na entressombra fecunda, que é só onde podem nascer as assombrações. A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, sinão a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser (ANDRADE, 1975, p. 29).

A limitação dos conceitos, por outro lado, é, segundo Andrade, não só necessária, mas imprescindível para que se seja, em suas palavras, “artista verdadeiro”, sobretudo quando, pois que para ele o individualismo enquanto valor ia na mais alta conta, o artista se vê como que sujeito às suas próprias liberdades (ANDRADE, 1975, p. 29). O que essa limitação de conceitos tem a oferecer ao

---

<sup>226</sup> Maurice Blondel (1861 – 1949), filósofo cristão francês.

artista é o desenvolvimento de uma atitude estética diante da arte e de vida (ANDRADE, 1975, p. 30).

De capital interesse na justificativa de um trabalho tal para o artista é que Andrade (1975, p. 30) parece sugerir que o desenvolvimento dessa atitude teria como corolário o retorno ao trabalho artesanal que subjaz à arte. Considerando a vida de artistas do passado, chama atenção para o que percebia como “uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato” (ANDRADE, 1975, p. 31). Aqui vemos outra vez a atividade artística designada ela mesma como pesquisa. Em face dessas reflexões, e em crítica de artistas contemporâneos a si, Andrade distingue vontade estética, enquanto essa humildade e disposição para o trabalho artesanal, de uma vaidade de ser artista, considerando a primeira uma atitude artística, e a segunda uma atitude sentimental (ANDRADE, 1975, p. 32).

A consciência artística, então, deve surtir um efeito moralizante sobre aquele que a adquire (ANDRADE, 1975, p. 27), donde poderíamos supor que se trata aqui de um trabalho sobre o ideal de Eu do sujeito,<sup>227</sup> se assim pudermos exprimi-lo. No mínimo, chama-nos para a responsabilidade com as condições de existência desse ideal de Eu, para que o tomemos com nossas próprias mãos durante o nosso percurso universitário, e o conformemos segundo princípios não mais tácitos e implícitos, mas em função do aprofundamento de uma concepção artística, conscientes do efeito moral que isso há de produzir sobre nós mesmos. Algo assim como a construção do artista que queremos ser. Mas para querer ser, é preciso conhecer. Seria então o de Mário de Andrade um apelo para que, para além do ensino de uma arte em particular e das disciplinas diretamente ligadas a ela, seja colocado à disposição do jovem artista um leque de noções e concepções estéticas, para que, tendo sido ensinado a dita limitação dos conceitos sobre arte, ele possa aprender ou construir uma consciência de artista. Pois embora Andrade não o tenha dito, aqui arriscamos dizê-lo: enquanto coisa íntima e verdadeira, capaz de balizar internamente a relação do artista com sua matéria e com o

---

<sup>227</sup> Essa noção freudiana, é usada aqui conforme compreendida em Brandão e Barbeitas (2023b). Para uma leitura na fonte, ver, de Sigmund Freud, os textos *O Eu e o Id*, *Psicologia das massas e análise do Eu* e, talvez em primeiro lugar em face da presente discussão, *Mal-estar na cultura* e a discussão ali presente sobre o supereu da cultura. Também pode ser pertinente a discussão que Freud empreende a respeito da passagem dos indivíduos de adversários da cultura para portadores da cultura em *O Futuro de uma Ilusão* (FREUD, 2020a, p. 420–2), no sentido de que a aquisição de uma consciência de artista poderia ser entendida como uma operação deste tipo.

mundo, esta também não se ensina e reproduzir é imitação; deve ser fabricada em cada um, por cada um.

### ***Peroração***

Em um primeiro momento, reconhecemos a importância do artesanato para a formação de um artista; tomando-a como a parte da técnica de arte que se pode ensinar, indagamos quais seriam as partes não ensináveis de uma arte da interpretação, ao que antecipamos uma primeira resposta: a *técnica individual*. Expusemos em seguida o esquema tripartite da técnica de arte conforme proposta por Mário de Andrade, e passamos ao desenvolvimento de reflexões sobre a técnica do intérprete musical em função de cada uma das partes.

Sobre o artesanato, salientamos que as condições suficientes para preparação de um intérprete maduro são muito específicas e o tempo necessário assaz longo, tornando pouco realistas expectativas quanto à conclusão desse processo ao longo de um percurso universitário. Fizemos um apelo para que o jovem estudante não se deixe levar por elas, e tomamos esse quadro como oportuno para aludir ao que Andrade pensava sobre a formação universitária dos artistas, prenunciando a seção final do texto.

Em seguida entendemos a questão das escolas e estilos de performance como correspondentes à parte da técnica de arte que Andrade chamou de virtuosidade, e procuramos colocar em questão aquilo a que Andrade chamou de risco de passadismo. Argumentamos por esse campo da técnica como importante fonte de estudos que não necessariamente precisa resultar no engessamento do estudante, podendo até mesmo servir-lhe como matéria-prima para novas descobertas, concluindo a sessão com um elogio ao novo que advém de uma reconsideração do antigo.

Quanto à técnica individual, aproveitamos a reflexão de Andrade sobre a materialização da pesquisa artística para convocar o intérprete a construir uma beleza própria em sua relação com a obra em detrimento da busca pela realização de uma beleza ideal preexistente, mas também procuramos refletir sobre o que haveria de positivo numa visão do intérprete musical que, por assim dizer, prescindisse de uma técnica individual. Em seguida, apresentamos um argumento de Leech-Wilkinson como uma espécie de esquema a partir do qual o intérprete poderia buscar construir uma técnica individual, e argumentamos que se a técnica individual não pode ser ensinada, ela pode ser aprendida ou construída por cada intérprete a partir da recombinação heurística de outras partes da técnica de

arte e da assunção de determinada postura, é dizer, do desenvolvimento daquilo que Andrade chamou consciência de artista.

A última seção tratou enfim de expor o que Andrade entendia que o artista deveria procurar em sua formação universitária, bem entendido, a construção de uma consciência artística mediante a limitação de conceitos estéticos.

Embora se tenha dito que a técnica individual não possa ser ensinada, e nós o tenhamos dito da assim chamada consciência de artista, aqui arguimos que o intérprete deve aprender-construir ele mesmo essas duas componentes do ser artista, sendo o ambiente universitário local propício para aquisição de conhecimentos necessários para isso.

## VI. O intérprete é um artista? Duas cartas e alguns fragmentos enviados a um primeiranista

### *Primeira carta: O intérprete é um artista?*

Caro colega,

Gostaria em primeiro lugar de lhe agradecer por ter deixado sua carta em meu escaninho. Você sabe, desde que entreguei minha tese venho procurando motivos para escrever, e as suas perguntas caíram como uma luva sobre essa vontade, porque, pelo menos pelos quatro últimos anos, estive pensando nas questões que lhe atormentam. Vou começar tentando responder a essa sensação que você tem de que se dedicar à interpretação, ao invés de à composição ou à improvisação, faria de você menos artista. Ao longo do meu doutorado, procurei mostrar que o intérprete, ainda que possa ser pensado como uma forma particular de músico, não é em nenhuma medida menor músico do que o compositor. De fato, para que o compositor possa mesmo ser percebido como esse grande criador cheio de ideias musicais brilhantes, a interpretação é imprescindível, e isso por diferentes razões. A questão que nos aflige, se você me permitir admitir que ela por muito tempo também me acometeu, é uma questão valorativa que se disputa pelo discurso. Mas, como já falei muito sobre esse problema do intérprete como músico em minha tese (que você recebe no envelope anexo), gostaria primeiro de tratar da questão segundo a formulação que você empregou, e que inclui essa palavra secular: artista. Vou tentar lhe mostrar qual foi a resposta que encontrei para essa questão, resposta que permitiu, para dizer com ares psicanalíticos, endereçar a questão por meio de deslocamentos, os quais, enfim, vieram a permitir inclusive respondê-la diretamente. Essa resposta que eu disse ter encontrado tem a ver com a etimologia: chamei a palavra artista de secular, e não de milenar, e é aí que reside toda a questão. A noção de arte como a conhecemos depende da invenção particular de certas categorias nos séculos dezoito e dezenove, invenções que por sua vez têm a ver com a invenção prévia da palavra artista. Essa palavra, então, de onde vem? Até onde pude investigar, ela remonta a Dante,<sup>228</sup> que a teria

---

<sup>228</sup> Na *Divina Comédia*, a palavra é empregada — veja que sugestivo — exclusivamente no *Paraíso*. Veja os cantos XIII, v. 76-8; XVI, v. 49-51 (aqui, ao que parece, com o significado latino de artesão); XVIII, v. 49-51 (referindo-se a um cantor!); e, finalmente, XXX, v. 33.

utilizado por primeiro, no século quatorze, em italiano, não havendo termo correspondente em latim. O termo mais próximo, *artifex*, *artificis*, se traduz melhor, dada a especificidade que viria a adquirir o termo artista, por “artesão”. Veja se você já começa a suspeitar aonde quero chegar: quando representa para si essas duas palavras lado a lado, artista e artesão, o que é que acontece em sua mente? Mediante quais representações você as distingue? Agora vá ao dicionário e compare as definições de artista, artesão e artífice. O que sobressai como diferença?

Pouco tempo depois de Dante, Boccaccio, no *Decameron*, retrata, na quinta novela da sexta jornada, Forese da Rabatta e Giotto (Angiolotto) di Bondone conversando lado a lado, *tête-a-tête*, de igual para igual. Um artista liberal, pertencente à categoria dos homens esclarecidos, dos espíritos críticos, caminhando junto e conversando com um pintor, que até então era tido como um artesão, entenda-se bem, um obreiro, um trabalhador, e não um homem esclarecido. E Forese da Rabata não só conversa com ele, mas põe-se a ouvi-lo, admira-se de sua conversa, e, ao final, o reconhece como pintor ótimo, a ele que, por sua vez, desdenha chistosamente do eminente jurista. Assim vamos vendo que aos artistas, notadamente pintores, escultores e arquitetos, o *Quattrocento* italiano vai pouco a pouco conferindo um estatuto superior ao de um “mero artesão”: intelectualizado, notório, e, como você pôde ver ao conferir as passagens do *Paraíso* de Dante, por vezes bem próximo do divino.

Em outras palavras, vamos vendo que a diferença entre o artista e o artesão tem que ver com um conjunto de conhecimentos e práticas que extrapolam o saber-fazer, que o complementam, no sentido de o imbuir de um caráter intelectual e de conectá-lo com o campo mais amplo do saber e das ciências, assim como com o tesouro de representações culturais da humanidade (pensando, por exemplo, no papel da assimilação das tradições greco-romanas e judaico-cristãs, bem como, posteriormente, da literatura universal). Por esse conjunto de traços, liga-se à noção de artista a uma concepção de formação do sujeito mais próxima àquela das artes liberais, e, portanto, afeita a uma certa noção de cultivo do espírito.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Veja os comentários de Carole Talon-Hugon (2014b) sobre o surgimento da noção de artista na renascença. Há também outras vias para o ligar o músico às artes liberais como paradigma, uma das quais é a sua ligação com a retórica. Goehr (1992, p. 130) sugere que a música na antiguidade, caracterizada por sua capacidade de surtir efeitos morais nos homens, tinha como disciplinas irmãs não as artes plásticas, mas *as artes liberais* da gramática, da retórica e da dialética. Para a autora, esse caráter moral e o conseqüente parentesco com as artes liberais permaneceu vivo na mente de pensadores sobre música até, pelo menos, o século XVIII.

Embora muita água já tenha corrido desde então, e momentos como a modernidade na pintura (pense em Manet e nos seus *Aspargos*) tenham em muito posto em questão e retrabalhado a noção de artista conforme postulada pelos italianos do *Quattrocento* e pelos acadêmicos dos séculos XVII e XVIII, eu gostaria de lhe oferecer como resposta justamente essa antiga e originária ideia do que é ser artista, para que você a atualize tornando-a sua, conforme o seu entendimento do que pode vir a ser esse trabalho intelectual que acompanha o saber-fazer.

“O intérprete musical é um artista?”, você me pergunta. Bem, inspirado pelo que escrevi acima, tendo a lhe responder o seguinte: aquilo que legitima o intérprete enquanto artista não se encontra dentro do saber-fazer ele mesmo, e, portanto, não se trata de saber compor ou não, nem de ser uma espécie de artista “menor” — tenho a impressão de que você acabou comprando essa ideia do Ariano Suassuna, exposta no seu *Iniciação à Estética*. Estarei correto? — em comparação ao verdadeiro poeta que seria o compositor. Também não se trata de atingir níveis de virtuosismo técnico e interpretativo altíssimos;<sup>230</sup> o que legitima o intérprete enquanto artista é o assumir de uma posição espiritualizada e intelectual na relação com a arte e com a tradição, pautada por um percurso de formação que extrapole o saber-fazer e envolva certos conhecimentos científicos, uma propensão ao estudo de línguas e um letramento geral na história das artes e dos temas que lhe serviram de fonte, temas estes oriundos das mitologias, da literatura, da história e do debate artístico e científico em geral...

Você sabe, em minhas leituras encontrei inclusive um discurso sobre a formação do músico enquanto artista que se aproxima muito do que o que se pôde dizer na renascença sobre o surgimento dessa nova categoria. Em 1800, o austríaco Anton Stadler (1753 – 1812) publicou uma proposta sobre a formação do músico a pedido do conde Georg Festetics, na qual se preconizava uma formação ampla, para além da especialização do músico em questão. Estavam, é claro, envolvidas noções de teoria, composição, performance, baixo cifrado, instrumentos secundários (ao instrumento tido como principal) e canto. Mas, além desse estudo concernente à técnica musical, enfatiza-se a importância de uma educação geral, pelo que se nota ecos de uma concepção humanista de formação

---

<sup>230</sup> O virtuosismo técnico e interpretativo, contudo, não são desprezíveis no reconhecimento de um artista. O argumento aqui é de que isso não é condição suficiente para sua caracterização. Sobre a questão do virtuosismo, ver Howard (1997), que argumenta pelo virtuosismo como uma característica apenas socialmente reconhecível, é dizer, mais do que tornar-se um virtuose, alguém é *reconhecido como tal* por uma comunidade específica.

de um artista: “[Stadler] observou que qualquer pessoa que deseje entender a música deve saber o grosso de conhecimentos gerais [*worldly knowledge*], matemática, poesia, elocução, arte e diversas línguas”.<sup>231</sup> O autor do *Musick Plan* chega mesmo a dizer que sem essa formação geral de pendor humanista, e sem a literatura, não se pode vir a ser um grande músico, mas apenas uma coisa inacabada, um músico pelas metades.<sup>232</sup>

Ora, são mesmo essas últimas recomendações que fazem lembrar o processo de consolidação da noção de artista, pois, em seu *De Pictura* (1436) — um dos primeiros ensaios teóricos sobre as artes da visão escritos por um artista — Leon Battista Alberti (1404 – 1472), importante arquiteto no seio desse movimento para o qual venho lhe chamando a atenção, defende uma formação marcadamente similar para o pintor, como vemos no seguinte comentário de Carole Talon-Hugon:

Lê-se na obra de Alberti que o pintor deve ser instruído *não somente nas receitas práticas de sua arte*, mas também nas artes liberais. Um grande pintor deve saber geometria, anatomia, história, retórica e, de uma maneira geral, as humanidades. Ele deve manifestar aptidões intelectuais, e não apenas manuais, bem como frequentar ciclos de eruditos [*savants*] (2014b, p. 86–87 ênfase nossa).

Enfim, veja você então o que proponho: o intérprete se legitimaria *enquanto artista* quando decide ocupar essa posição, abraçando tanto a tradição moderna que, em geral, foi aquela que lhe pariu, quanto a tradição humanista que também compunha o pano de fundo ideológico no qual se consolidou a figura do intérprete musical.<sup>233</sup> Em outras palavras, o que solucionaria, numa resposta tal, o dilema do intérprete enquanto artista não seria o fato de ele se tornar “melhor músico” ou “mais músico”, mas sim um assumir e tomar responsabilidade por uma posição simbólica de artista conforme sua proveniência renascentista, para além da interpretação musical enquanto saber-fazer, enquanto arte no sentido latino do termo, isto é, enquanto ofício.

Agora, é claro, ser bom intérprete, isso tem que ver com fazer boa música. Mas, tendo bem separado a questão de ser artista da questão de ser músico, podemos ir um passo adiante e postular que ser um bom intérprete musical é uma forma muito particular de ser um bom músico, forma essa que é indispensável para a plena existência das obras musicais enquanto coisas vivas e pulsantes, e que

---

<sup>231</sup> Ver Lawson (2002, p. 10).

<sup>232</sup> Ver Poulin (1990, p. 219).

<sup>233</sup> Sobre a coexistência, no século XVIII, de perspectivas humanista e moderna ou “formalista” para a arte, ver Talon-Hugon (2015, p. 56–59)

nesse sentido o bom intérprete está em pé de igualdade com o bom compositor no panteão dos bons músicos. Mas sobre isso já falei bastante na tese, e sugiro que você procure lá os argumentos que apresentei em defesa dessa postulação.

Fique à vontade para me escrever com outras perguntas, ou caso discorde de minha explicação ou a julgue insatisfatória.

Com um abraço e votos de que encontre a segurança de se afirmar como artista,

L.

***Segunda carta: O que importa dizer que o intérprete surgiu no tempo das Belas Artes?***

Caro colega,

Obrigado por me fazer mais perguntas depois da última carta! Parece que você tem razão: ao longo do texto, passei sempre a toque de caixa sobre a questão das Belas Artes, do que eu queria dizer quando ligava o intérprete a essa categoria. Vou tentar te escrever um pouco mais sobre isso. O período que aqui designei como aquele da consolidação da figura do intérprete musical, a passagem do XVIII para o XIX, é um período importante para as artes e que teve, como condição, mudanças no pensamento sobre arte nos três séculos progressivos. A renascença, como já comentamos, deu origem a uma certa ideia de artista, intelectual e criador.

Caberá ademais notar, em se reconhecendo a interpretação musical como forma de arte representativa por definição — é claro, isso pode ser discutido, mas poderíamos dizer que construímos uma representação das obras que interpretamos —, que a renascença é também momento de um retorno e revisão de ideias da Antiguidade quanto à representação, sobretudo aquela da mímese enquanto algo mais do que simples imitação, isto é, do artista como aquele que produz reproduções *embelezadoras* de seus objetos. Como diria o filósofo italiano Marsílio Ficino (1433 – 1499) sobre as artes visuais em sua imitação da natureza, o artista é alguém que imita a natureza em seus próprios princípios criativos: não a natureza “naturada”, mas a natureza “naturante”. Não seria descabido lembrar que *natura*, forma que também se atesta em português, é, em latim, participio futuro de

*nascor*, “nacer”, significando “aquilo que está prestes a nascer”. Trata-se, portanto, de um artista que representa objetos em seu potencial de vir a ser, e não tal como o são.

Nos séculos que se seguem ao renascimento, configuram-se objetivos comuns para um conjunto de fazeres — *docere, movere, placere*, “instruir, comover, agradar”, oriundos, como você sabe pela leitura do capítulo sobre o intérprete, da retórica clássica, com cada domínio declinando esses objetivos à sua maneira — objetivos estes que permitiriam, eventualmente, pelo agrupamento desses fazeres segundo o que se percebia que tinham de comum, a cunhagem da categoria de Belas Artes.

Só que para que essa categoria surja definitivamente, ainda será preciso anunciar também uma ruptura com esses objetivos. A gente deve lembrar que é no século XVII que se dá, como desdobramento da querela entre os antigos e os modernos, a separação entre arte e ciência. Como escreve a esteta francesa Talon-Hugon (2015, p. 36), “pela primeira vez na história da Europa, arte e ciência constituem rubricas mentais distintas”, divisão que terá um “papel decisivo na constituição, no século XVIII, da ideia moderna de belas artes”. Tem início, assim, um movimento de separação entre a beleza e a verdade, que culminaria, no século XVIII, na postulação da beleza como valor central do conjunto de fazeres designados pela categoria de Belas Artes, valor este que em pouco tempo se tornaria exclusivo, em detrimento do bom e do verdadeiro: o *placere* faz sair de cena o *docere*. Estamos falando de um século em que a beleza artística ganha cada vez mais um contorno sensível, perceptivo, estetizante, perdendo conotações metafísicas outrora caras à reflexão sobre o belo.

Todos esses processos são, contudo, paulatinos e concomitantes com a subsistência de ideais humanistas sobre arte, para os quais o *placere* e o *docere* podem, ou mesmo devem, conviver harmoniosamente. Assim, como coloca Talon-Hugon, o século XVIII é um século “dividido entre uma concepção humanista da arte, herdada do passado, e inovações teóricas que a poderiam colocar em xeque” (TALON-HUGON, 2015, p. 59).

Você vê, então, que voltando ao clima estético daquele momento, a gente pode perguntar questões sobre o intérprete a partir da ambiguidade de valores que encontramos ali. Na tese, lembrei bastante dessa tendência para uma exclusividade do belo enquanto finalidade da arte, numa tentativa de desvencilhar o intérprete de uma relação paralisante com a dita verdade das obras. Mas também chamei atenção para a tendência humanista que preferia continuar pensando a relação das artes com as duas outras finalidades do orador, o comover e o instruir, pois por aí também podemos fazer

perguntas interessantes sobre a interpretação. Muitas das principais ideias que expus na tese, por exemplo, podem ser vistas como diferentes respostas para a pergunta “o que poderia implicar uma concepção humanista da interpretação musical e da formação de intérpretes?” Outras perguntas que não encarei, mas que poderiam ser interessantes: Se a arte, como disse Kant (TALON-HUGON, 2015, p. 56–7), não trata só do belo, mas também do artístico, no qual há lugar para o moral e o intelectual, qual o lugar de preocupações tais no fazer de um artista-intérprete? Qual é o lugar para a questão da função da arte na reflexão sobre a interpretação musical?

Para pensar um pouco mais sobre isso, você pode ler o volume que tanto citei da professora Talon-Hugon (2015), sobre a história da arte no classicismo e no iluminismo. Ainda não há, infelizmente, tradução em português. Será preciso procurar a edição francesa...

Não posso me alongar muito mais sobre esse assunto pois não refleti muito sobre ela na tese. Contudo, como você me pediu que falasse um pouco mais, envio anexos alguns fragmentos cuja relação com os textos da tese, como você verá, são evidentes. Eles são, em certa medida, alguns germes do pensamento que apresentei nos ensaios propositivos sobre o intérprete musical. Espero que lhe possam ser úteis!

Cordialmente,

L.

\* \* \*

SOBRE O INTÉRPRETE NÃO DEMONSTRAR ESFORÇO — Certamente cada um pode encontrar por si, em sua experiência de formação enquanto intérprete da música erudita, momentos nos quais teve de treinar ou se lhe foi sugerido treinar a expressão facial e corporal de forma a demonstrar maior leveza no gesto e no semblante, a não transparecer tanto esforço. De onde isso? É certo, por um lado, que, enquanto possível produto de tensão desnecessária, dada movimentação apresenta por si só razão suficiente para ser perscrutada. Haveria, contudo, algo mais? Seria possível apontar formas de pensar sobre arte que condicionam nossa forma de lidar com “caretas de performance”, este traço que, apesar de tão criticado, é ubiquamente observável?

Ocorre pensar em algo que disse Kant sobre as obras de arte e a aparência de espontaneidade. Ao analisar a questão das normas em arte em relação com a noção de gênio — da qual valeu-se Kant

para explicar como poderiam haver regras para a produção de uma beleza que só poderia vir a ser no interior da subjetividade — Suassuna escreve que “a criação da obra de arte é feita segundo regras, mas deve aparentar que não, deve surgir como se fosse uma criação absolutamente natural e espontânea” (SUASSUNA, 2018, p. 169). Como escreve o próprio Kant (*Crítica da faculdade do juízo*, parágrafo 45) conforme citado pelo autor, “a natureza é bela quando tem o aspecto de uma obra de arte. A arte, por sua vez, não pode ser chamada bela senão quando, deixando-nos conscientes de que é Arte, oferece-nos, entretanto, o aspecto de Natureza”.<sup>234</sup> O artista, então, apesar de só produzir a obra devido ao acordo com certas regras, deve dar conta de dissimular essa relação ulteriormente, de fazer transparecer certa espontaneidade, como continua Kant: “que esse acordo não seja adquirido penosamente, que ele não deixe suspeitar que o artista tinha a regra sob os seus olhos e as faculdades da alma entravadas por ela”. Assim o intérprete, poderíamos dizer, tendo dominado a técnica de forma magistral e regrada, tem de fazer parecer que tudo lhe vem à mão sem custo nem penar.

Vale notar, contudo, que há outra forma de ver a performance musical; precisamente por sua inerente dificuldade no que concerne ao repertório da música de concerto, a aparência de dificuldade pode ser vista como dotada de um valor, digamos, ético: comprazemo-nos ou talvez simpatizamos com o intérprete quando o vemos atravessar dificuldades na performance de uma obra, a tal ponto que o fato de uma performance seja reconhecidamente difícil possa não ser suficiente: por vezes, espera-se mesmo que ela *apareça* como difícil (CARRIER, 1983, p. 204).<sup>235</sup> Nesse sentido, tocar as peças de memória, costume tardio que até o final do século XIX ainda podia ser percebido como estranho e desnecessário, pode ser visto como uma forma de colocar em evidência dificuldade das performances (CARRIER, 1983, p. 209).

---

<sup>234</sup> Ver também, sobre esse ideal da arte expressa como natureza, Goehr (1992, p. 160 e ss.). Essa noção está intimamente ligada ao desenvolvimento romântico das Belas Artes, à sua elevação ao estatuto de atividade que dá acesso ao transcendente e ao fato de que ela seja marcada por uma ambiguidade, no sentido de que faz aparecer o material como espiritual, o finito marcado pela infinitude e outras expressões que, a princípio, poderiam parecer oxímoros. Nesse imaginário, a concepção de natureza é transformada para incluir o humano, ou este chega mesmo a substituir aquela (enquanto objeto das artes), e o objetivo de se aproximar ou de representar a natureza, ao invés de desaparecer, é reincorporado na forma de uma esperada aparência de naturalidade das produções artísticas. Como escreve Goehr (1992, p. 161), “da prescrição de naturalidade decorria, ademais, que uma obra das Belas Artes [*a work of fine art*] tinha de esconder suas origens humanas ou seu momento de criação”.

<sup>235</sup> Sobre a valorização da dificuldade técnica que entra em voga no romantismo, de certa forma em detrimento de uma noção de virtuosidade, mas também, por outro lado, consumindo-a e transformando-a, ver Moysan (2014, p. 249).

O acima dito lembra de uma meditação de Lessing (1873). No quarto capítulo do *Laocoonte*, em crítica à reprimenda de Cícero a Sófocles por ter retratado Filoctetes como um homem que sofria e demonstrava isso abertamente, argumenta que o lugar para a arte da não demonstração de sentimentos ou de dor física é a *arena do gladiador*, não o palco dramático. Poder-se-ia pensar esse argumento em contraposição àquele que diz que o artista deve sempre demonstrar elegância e leveza ao apresentar sua arte, escondendo a regra e o esforço por trás de um verniz de graça. É precisamente na obra de arte que há lugar para a demonstração dos sentimentos e do sofrimento humano. Qualquer aparência de arte (no sentido dessa dissimulação dos sentimentos à qual nos referimos) e comensura no ator dramático, diz Lessing, reprime o sofrimento. Tomando para nós esse argumento: se numa performance é possível ver a dificuldade pela qual o intérprete passa no esforço de materializar sua concepção da obra, o que há de mal?

Essas duas posições diferentes a respeito da ocultação ou não da regra, que parecem retratar, cada uma de forma distinta, o que seria o antinatural, fazem pensar nos comentários de Goehr a respeito da ambivalência romântica face à noção de artificialidade nas Belas Artes: por um lado, a artificialidade, vista positivamente, era justamente aquilo que marcava o distanciamento radical das Belas Artes da vida quotidiana e mundana. Por outro, a artificialidade, pensada em relação à sociedade iluminista do século XVIII, era percebida pejorativamente como falta de naturalidade e espontaneidade (GOEHR, 1992, p. 166). Poder-se-ia assim pensar, numa acepção negativa de artificialidade, que ao esconder completamente a regra e tocar obras desafiadoras como se fossem coisa absolutamente natural, o intérprete estaria sendo, de certa forma, falso. Numa acepção positiva de artificialidade, ao contrário, poder-se-ia argumentar que quando o intérprete performa as obras de forma sôfrega, como quem carrega um objeto pesado ou se concentra demais para perfazer qualquer outra ação difícil, ele falha em demonstrar certo ar de naturalidade sobrenatural que seria, justamente, aquilo que apartaria a performance da dimensão mundana da existência.

\*\*\*

DE UM BELO DESAPROPRIADO E SUA RELAÇÃO COM A OBRA MUSICAL DO PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE — ao final de seu livro *o mal limpo*, após investigar de diferentes maneiras a relação entre poluição e propriedade, Serres (2011, p. 93) levanta a hipótese de que uma maneira de provocar

no indivíduo contemporâneo a percepção da beleza do mundo (incluindo aí as obras de arte)<sup>236</sup> seria “tirar da frente os dejetos da apropriação”. O autor menciona a concepção kantiana do Belo como desinteressado para apresentar uma proposta do Belo como “desapropriado, livre de imundícies”, argumentando que “nada esconde tão bem as coisas quanto os dejetos da propriedade. Quando os retiro, desvelo a beleza do mundo” (SERRES, 2011, p. 93-4).

Sabendo que o próprio autor descreve como um dos modos de apropriação-poluição das coisas a inscrição de uma rubrica, a demarcação, podemos levantar a hipótese de que, em certas condições de performance, a exacerbada valoração da noção de autoria, considerada como uma extensão da noção de apropriação, pode esconder o que ali haveria de Belo. Considerado como proprietário de uma obra, o compositor (evidentemente não estamos falando, na grande maioria dos casos, de algo feito pela própria pessoa do compositor, mas sim pela posição simbólica que lhe é atribuída por discursos que têm a noção de autoria em alto valor) sujeita o intérprete a um conjunto de condições que sinalizam, perante a comunidade musical, que este respeita a propriedade daquele; por vezes, contudo, este conjunto de condições, transformados em expectativas por parte do ouvinte, impedem que ele aprecie a performance pelo que ela é, bem entendido, aquilo que o intérprete quis e pôde fazer daquela obra, o que ele tinha a falar sobre ela, por assim dizer; propriedade assim se manifesta como poluição: as noções de autoria e de fidelidade na interpretação se interpõem entre a performance e o ouvinte como uma fuligem ou um ruído que interfere não só na apreciação da performance pelo ouvinte, mas na própria aferição do performer a respeito de seu trabalho: como pano de fundo para a performance, a noção de propriedade e de fidelidade ao proprietário impõe uma relação de obediência ao performer.

Serres, quando pondera sobre a fidelidade da mulher e obediência das crianças como virtudes derivadas da propriedade, diz que, se assim for de fato, então que mulheres e crianças contrariem estas virtudes com coragem. Aqui o que proponho não é uma interpretação obrigatoriamente desviante, mas que, com o mesmo ânimo corajoso, o performer se sinta no direito de fazer, guardadas certas proporções, o que quiser em sua interpretação, que seja corajosamente soberano em seu processo

---

<sup>236</sup> À medida em que as obras vão sendo reconhecidas como entidades individuais, produto e expressão dos compositores, vai surgindo a noção de um direito à propriedade dos compositores (GOEHR, 1992, p. 218). Até o final do século XVIII, os direitos de propriedade estavam com as editoras; foi em 1793 que, na França, novas leis de direitos autorais conferiram aos compositores (retirando-o das editoras) o direito sobre suas próprias obras.

criativo, recusando-se a aceitar que a estes sejam impostas restrições além daquelas que ele mesmo impõe — pois que a interpretação seja livre não quer dizer que ela seja irrestrita, mas sim que as restrições foram determinadas internamente.

### **III. Do Gosto**

A noção de gosto como uma espécie de sexto sentido foi cara ao século XVIII, tendo sido discutida por muitos, dentre os quais Hume em seu *Do padrão do gosto*, publicado em 1757. Pela faculdade do gosto procurava-se indicar uma espécie de sexto sentido por meio do qual apreenderíamos a beleza enquanto propriedade sensorial, sentido este que poderia, e, com efeito, para os pensadores do XVIII, deveria ser, como diz Hume, “aprimorado pela prática e aperfeiçoado pela comparação” (HUME, 2017, p. 106). No dicionário Harvard de música (APEL, 1974), reconhece-se que o intérprete tenha um gosto, por conta do qual inclusive imprime sua marca pessoal em uma interpretação. Contudo, esse gosto é mantido sob uma espécie de policiamento — diria Lucia d’Errico (2018) que o compositor ou a partitura “ficam de olho” nele — que condiciona sua autoridade, impondo limites que, uma vez transpostos, indicam deficiência do gosto, ou, até mesmo, falha ética do intérprete musical. Desobedecendo indicações de expressão e agógica na partitura, o intérprete incorre automaticamente no erro.

Contudo, como já observou Louis Allix (2013) em artigo no qual discute sobre a noção da autenticidade na interpretação, por que deveríamos tomar como dado que, em matéria de interpretação, a autoridade continua sendo o compositor, e não o intérprete? Por que deveríamos supor que o gosto do intérprete em matéria de interpretação é como que uma faculdade perceptiva subdesenvolvida em relação ao gosto do compositor, e que, não importando quão aprimorado pela prática e aperfeiçoado pela comparação, aquele será sempre submisso a este nos juízos estéticos? Será mesmo tão difícil assim imaginar que um intérprete refinado possa imaginar a execução de uma passagem qualquer de forma tão ou mais bela quanto o compositor? E se, como vimos, o objetivo da interpretação, enquanto *Bela Arte*, for a produção de beleza e não do verdadeiro, e o juízo informado do intérprete lhe asseverar a beleza de sua interpretação, que mal haveria em que se distasse em alguma medida da “verdade da notação?”

Michel Onfray, em um de suas aulas sobre Schopenhauer na *Université Populaire de Caen*, numa reflexão em que defendia que a beleza tem sua razão de ser na consciência de um certo número

de elementos contextuais à obra que se admira, advogou pela importância de um trabalho de formação do gosto para que se possa apreciar a beleza das obras de arte. Se quisermos com efeito sustentar que um intérprete pode, lado a lado com a adesão um pacto implícito que pressupõe um grau mínimo de fidelidade com a obra, tomar a sua faculdade do gosto como instância legitimadora da autoridade da sua interpretação, então podemos aqui sugerir, no interesse da proposta, que essa formação do gosto não se restrinja ao sem dúvida imprescindível âmbito da música, mas que seja construída com diversos materiais, por diversas vias de acesso a um refinamento (pensar no sentido físico-químico) ou educação do juízo de gosto. Que se possa refletir sobre conceitos importantes para a formação do gosto em arte, como a história das artes e os movimentos estéticos em sua relação com o pensamento das épocas.

Vejamos: se um certo indivíduo tem dificuldades para compreender a legitimidade de um estilo em música, pode ser que ao estudar manifestações análogas ou cronologicamente relacionadas, digamos, na pintura, ele compreenda a relação entre o pensamento e sua expressão material de outra forma, e passe a apreciar a música à qual antes era pouco sensível. Assim também, poderíamos pensar algo parecido para um estudo da história das ideias ligadas às artes no período pertinente. Resta declarar que pressupomos aqui que esse refinamento do gosto e maior sensibilidade para com os objetos estéticos levam a um incremento da qualidade estética da reprodução musical (KUEHN, 2012). É dizer: ou no que concerne à interpretação, no bem entender e bem enunciar da obra musical em todas as suas peculiaridades, dando destaque coerente e embelezador aos movimentos particulares das formas em cada passagem, ou no que concerne à performance, na forma de estar presente com o corpo, nos gestos que enfatizam e matizam os elementos musicais que compõem a expressão mimética do gesto musical. Isso, é claro, sem falar na composição do ambiente de concerto, nas falas, nas notas de programa, que compõem a experiência estética do concerto e certamente contribuem para sua fruição.

\* \* \*

UMA POSSÍVEL DISPOSIÇÃO DO INTÉRPRETE, ENQUANTO ARTISTA, PARA COM AS OBRAS, E A CONSEQUENTE LIBERTAÇÃO DE UMA OBEDIÊNCIA ESTRITA AO PRESCRITO PELO COMPOSITOR — Ao discorrer sobre o modo de conhecimento estético, Schopenhauer escreve que “disposição interna e

preponderância do conhecimento sobre o querer podem introduzir-nos nesse estado em qualquer ambiente”. Fornece como exemplo o caso dos pintores neerlandeses e suas retratações de natureza morta, a partir das quais constatar-se-ia a presença do “calmo e sereno estado de espírito do artista livre da Vontade, que era necessário para intuir objetivamente tão insignificantes coisas, considerá-las tão atenciosamente e depois repetir essa intuição de maneira tão límpida” (SCHOPENHAUER, 2017, p. 208).

Para o autor, o efeito resultante dessa representação, é dizer, que se obtenha um resultado aprazível de um objeto tido como insignificante, deve-se à força interna de uma mente artística; essa força, essa disposição mental dita puramente objetiva, seria também favorecida e fomentada exteriormente pela intuição de objetos que predispõem a ela, objetos que convidam à contemplação e, até mesmo, diz Schopenhauer em relação à bela natureza, se nos impõem.

Gostaria de propor uma compreensão do intérprete musical segundo esse ponto de vista: colocando-se em uma disposição contemplativa, este como que suspenderia a si mesmo no processo de reapresentação de um objeto intuído, mediante consideração atenta de determinada partitura e, para além de si mesmo, procuraria apresentá-la como ela se lhe aparece. Apesar de, na superfície, este raciocínio se assimilar àquele que impõe ao intérprete uma apresentação da obra “como ela é”, em verdade trata-se de coisas completamente distintas, pois, naquele primeiro, o intérprete procuraria apresentar ao público o objeto como ele *se lhe aparece*, e não como ele é, aplicando então sobre essa intuição o máximo de atenção e esmero com vistas a atribuir-lhe a melhor conformidade a fins que puder segundo suas habilidades e faculdades de percepção, intuição e gosto.

Diremos então que é preciso, como intérprete musical, zelar não só pela correta apreensão e realização tecnicamente competente de uma obra musical, mas permanecer atento aos próprios sentidos e conduzir, por meio desta atenção, uma investigação, a partir de si mesmo, sobre as possibilidades interpretativas para suscitar respostas prazerosas. Pois assim, se tomarmos como premissa que parte da beleza de um objeto reside na resposta prazerosa que este evoca na pessoa que o contempla, podemos vislumbrar um caminho pelo qual se afirma o potencial artístico do intérprete: se, por um lado, a beleza reside em certas propriedades formais que já estão contidas na obra ela mesma, propriedades às quais o intérprete deve certamente se esforçar para expressar com clareza, por outro lado a beleza se constata pela produção de sensações prazerosas naquela pessoa que contempla

o objeto; ora bem, se o intérprete tomar a si mesmo como observador da interpretação que produz, ele pode, tendo cumprido a incumbência de apresentar com clareza as propriedades formais da obra, manipular a obra em busca de uma superprodução de beleza na performance, atento sempre aos seus próprios sentidos e ao prazer maior que, comparativamente, certa forma de tocar dada obra ou passagem suscita em relação a uma outra forma.

Com efeito, McMahon (2001, p. 236) sugere que a experiência da beleza poderia advir de uma situação na qual o processo de percepção fosse levado a sair de um modo de apreensão direta de objetos para um modo de percepção como solução para um problema ou tensões de resolução de tensões, problema ou tensões que seriam a construção de uma forma coerente a partir daquilo que é percebido.

O intérprete assim apresenta não somente a obra como o compositor a concebeu, mas a obra conforme mais bela lhe apareceu a partir do critério do prazer produzido por seus sentidos ao ouvir-se a interpretá-la. Atente-se que a partir daí é possível também afirmar que não faz sentido zelar por uma apresentação da obra como suficientemente bela em si mesma, ou colocar-se como objetivo maior a apresentação clara das propriedades formais de uma obra, pois é bem possível que um objeto (uma performance) contenha os princípios identificados como aqueles da beleza, mas ainda assim não evoque uma resposta prazerosa no sujeito. Defender, portanto, que é melhor tocar as notas certas sem expressão do que tocar não tão bem embora tendo buscado apresentar a obra da forma como, para o intérprete, ela pareceu ao evocar resposta mais prazerosa é defender que é melhor que um objeto seja perfeitamente dotado dos princípios formais ligados à beleza, ainda que não evoque prazer nenhum, do que seja um objeto imperfeito em princípio mas frente ao qual se responde sentindo algum prazer.

A opção deste que vos escreve é certamente pelo segundo tipo de objeto. Se me for concedido expressar-me poeticamente, prefere-se uma imperfeição formal quente a uma perfeição formal fria, embora, sem dúvida, o horizonte de interpretação musical seja a perfeição formal quente. É como já dissera Pseudo-Longino em *Do Sublime* (περὶ ὑψους), capítulo XXXIII, parágrafo primeiro: “Não vale a pena submeter a um exame geral exatamente este ponto: se, em poesia e prosa, devemos preferir uma grandeza com alguns defeitos, ou uma mediocridade correta, em tudo sã e impecável?” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2014, p. 102).

Caberia, por fim, colocar que não há propriedades de um objeto que se apresentem como condições suficientes para a beleza (MCMAHON, 2001, p. 229), nem podem as características de um objeto belo serem generalizadas para que se dê conta de todos os casos de beleza. Donde se depreende que não há propriedades gerais (em absoluto ou em relação a uma obra em particular) que possam ser postuladas como condição suficiente para a bela interpretação.

#### 4. Orfeu e Perséfone: notas sobre performance musical e sofrimento psíquico

Eurídice: perdida antes mesmo de uma consumação, pois que quando Himeneu chega, ela é morta (1-10).<sup>237</sup> Orfeu chora por ela na superfície, procura domar sua dor pela razão; reflete, argumenta consigo. Depois, não conseguindo não tentar, mergulha nas profundezas do Tártaro (intuição, sentimento; olhos fechados, experimentação, tentativa-e-erro) em busca daquela que desejava, mas que permaneceria para sempre fora de seu alcance. Ao falar com os deuses do mundo posto sob a terra, pretere a si mesmo: diz que se não lhes permitirem levar Eurídice para a superfície, ele já não terá nenhuma vontade de voltar. *Que os deuses gozem da morte de ambos; se não se pode ter aquilo que mais se deseja, inútil viver!* Curiosamente, enquanto ele canta suplicando por seu resgate, enquanto ele não a tem, mas a procura por meio da lira e de seu canto, é aí que todos se põem a ouvi-lo, é aí que Sísifo para de empurrar, Caronte para de remar, os abutres param de comer o fígado de Lício (40-44), e os imperadores do submundo são convencidos a lhe outorgar o pedido. Mas... escapa-lhe a ironia? Mesmo no mundo espectral do inferno, onde as almas (e as ideias?) já não estariam mais sujeitas à corrupção, *Eurídice manca* (49). Não satisfeito com tê-la conseguido, ele quer *confirmar* a presença dela, ele quer *garantir* que ela não tenha desmaiado; volta-se para vê-la, para *saber* se está conseguindo realizar o seu mais ideal desejo, e, bem ali, bem por isso, ele a perde, a ela, que, tentando agarrar-se a algo de concreto, *não se prende a nada além da inconsistência do ar* (59). De volta à superfície, *refugia-se nas alturas*. Quando canta e toca para lamentar o fato de não a ter consigo, de novo e talvez sem dar-se conta, ele encanta a tudo e a todos. Não percebe? Incapaz de aceitar o que lhe é possível, fecha os olhos para o mundo material, fecha os olhos para os outros — que sofrem com isso — e pensa só naquilo que esteve de partida perdido. Terá tido medo de descobrir com outra, mais uma vez, a intangibilidade do ideal? Ou terá vindo a odiar aquilo que tanto amou?

---

<sup>237</sup> Toda a numeração entre parênteses refere-se a versos do livro X das *Metamorfoses* de Ovídio.

Figura 3: John William Waterhouse (1849 – 1917) — *Ninfas encontrando a cabeça de Orfeu* (1900), óleo sobre tela.



Fonte: Coleção privada ([Wikimedia.org](https://www.wikimedia.org))

## I. À guisa de preâmbulo

Inspirado por Andreas Dorschel e seu trabalho em torno do resgate de formas literárias na elaboração de textos acadêmicos,<sup>238</sup> a reflexão aqui proposta se inicia com um diálogo fictício no qual um grupo de amigos – estudantes de música, bacharéis e bacharelados em instrumento – versa livremente sobre alguns dos assuntos que serão tratados em detalhe na sequência. Entre outras coisas,

---

<sup>238</sup> Veja-se, por exemplo, o diálogo composto pelo autor sobre a expressão “tocar música” (DORSCHEL, 2018).

espera-se, com essa exploração inicial, que os diferentes posicionamentos e as proposições avançadas pelas personagens venham a servir como elemento de relativização da posição assumida no texto quanto aos temas discutidos.



Num corredor cinzento do segundo andar do departamento de música, sentado entre dois vasos de plantas de largas folhas verde-escuras, um jovem de cabelo comprido lê um livro de capa laranja. Um pouco à direita, encostado na parede, repousa seu violão. Aguardam a aula de instrumento, que começará dali a meia hora. De lá vêm duas colegas da escola; Helena, oboísta, e Larissa, violinista, que veste uma órtese no pulso esquerdo.

HELENA: — Ei, filho de Orfeu!

JOÃO: — Salve, filha de Marsias; oi, Larissa! Tudo bem com vocês?

LARISSA: — Beleza, e aí? — Responde a violinista enquanto a outra se ri.

J.: — Tudo bem! Machucou, foi? — Aponta para a órtese.

L.: Foi, passei do limite... no final do semestre passado, minha professora disse que eu estava indo bem, que devia começar a me preparar para concursos e tudo o mais, aí fiquei super animada, estudei loucamente nas férias, e deu nisso... mas já estou quase boa, última sessão de fisioterapia amanhã, daí me livro desse trem fedido! — Riem-se todos.

J.: — Sei como é, no meu segundo semestre passei por uma situação parecida, fiquei com uma coisa nas costas que nunca mais passou, de ficar assim agarrado no violão... mas fazendo exercícios e corrigindo a postura ficou suportável... tem dias em que nem me lembro do incômodo.

H.: — Eu nunca tive nada sério, de ter que ir ao médico ou algo assim, mas estou sempre de olho... a gente no oboé tem essa coisa do dedão da mão direita, o peso do instrumento é sustentado ali,<sup>239</sup> aí sempre que eu sinto a mão muito fatigada, alguma sensação esquisita, ou quando percebo que estou forçando demais o corpo para acertar uma passagem, eu largar logo o instrumento, vou dar uma volta, alongar... às vezes dou até uns dias de descanso. Eu sou da opinião de que não vale a pena se machucar querendo tocar bem, sabe? Gosto de ir com calma, respeitando o corpo... às vezes, pensando nas musas das artes muito marcadas pelo virtuosismo — como é o caso da nossa — eu as imagino como

---

<sup>239</sup> Ver Diehl (2016, *passim*)

altivas imperatrizes vampiras, sempre a demandar pelo nosso sangue... e a gente no afã de “tocar bonito” vai dando, vai dando... até não conseguir dar mais! Então, prefiro ir devagar e sempre; guardo meu sangue e dou só a vontade de tocar, na medida em que for possível no momento... Mas e aí, esse recital de final de curso? Vai ser nesse semestre, né? Já está nos preparativos?

J.: — Pois é, vai ser daqui a dois meses! Ontem marquei a data na secretaria. Baita frio na barriga! Ando estudando que nem um maluco, mas sinto que está difícil deixar a coisa assim, bonita, sabe? Do jeito que eu imagino...

H.: — Cuidado, isso é um perigo, viu? Tem tudo a ver com o que eu falava das musas-vampiras! Às vezes, quando estou nessa, na iminência de um recital, tento separar na cabeça aquilo que é imaginação sobre como a música pode soar — essa imaginação criativa que orienta o estudo cotidiano, sabe, que ajuda a sintonizar o corpo com o espírito, a mirar no belo — enfim, separar essa imaginação aí daquela outra imaginação que é a que nos coloca um ideal de como ser no palco, que nos faz imaginar, na calada da noite, aquela performance espetacular, mítica, os aplausos eufóricos, o sorriso do professor... essa aí é um perigo! Acho inclusive que ela tem muito pouco a ver com aquela primeira imaginação musical, entende?

L.: — Eu acho também, amiga! Tu aí a falar e eu a lembrar de uma passagem do *Náufrago*, do Thomas Bernhard... vocês já leram? — Indicam que sim com um aceno — Então, tem essa passagem sobre um recital de piano a quatro mãos que o narrador vai dar com o amigo, o Wertheimer, em que este último estraga tudo porque está tão fixado na ideia de brilhar na performance, de ‘quebrar tudo’, como se diz, que não consegue tocar junto, o recital vai por água abaixo...<sup>240</sup> Se a gente considerar que mesmo quando toca sozinha ainda está tocando consigo mesma, é de se pensar que, numa dessas, de querer “que o concerto seja um sucesso”, a gente também possa colocar a si mesma numa fria, né? Botando o andamento lá em cima, exagerando nos gestos ou até mesmo se perdendo nessa parte que nos vigia enquanto tocamos, procurando antecipar os juízos que “O Público” poderia emitir de nossa interpretação...

H.: — Pois é, menina! Lembro que na graduação isso acontecia muito comigo... eu montava toda uma imagem de como “uma aluna séria e comprometida com o curso” deveria tocar, e na hora de pôr o bico nas palhetas isso vinha me assombrar! Fico pensando às vezes se esse desejo de “se sair bem no

---

<sup>240</sup> Ver Bernhard (2006, p. 79).

palco” não tem a ver com como a gente capta o mundo da música num primeiro momento... essa coisa do grande artista, da performance memorável, do fascínio do público... me pergunto se a gente não acaba internalizando essa forma espetacularizada de lidar com a experiência da performance e depois toma essas coisas como símbolos de sucesso na relação com a música ela mesma, sabe? Percebem como tem um salto entre uma coisa e outra? Fica tudo misturado, nossa vontade de ser músico e a de ser visto como músico...

L.: — Difícil, né? Por mais que essa passagem do *Náufrago* tenha me marcado, muitas vezes é só eu subir no palco que esses “sonhos secretos” vêm com força total e lá estou eu, intoxicada com a ideia de o concerto ser um sucesso... Mas, vez e outra, até penso que isso me ajuda um pouco, sabia? A entrar num estado de performance assim, tipo quando a gente encara um desafio, de propósito... Mas também acontece de eu cair naquela de querer brilhar e tocar num andamento mais rápido do que posso, ou então me perder nessas ideias e me desconcentrar da música, aí, quando vejo, esqueci passagens, ou estou com a mão tremendo... Uma vez eu conversava com um amigo sobre como, por querermos ser os nossos ideais, ao invés de mantê-los no horizonte como norte e contentarmos-nos com ser aquilo que somos no momento, a gente acaba sabotando a potência do presente; isso, né: se machuca, vai embora do palco quando erra uma passagem, aquela coisa... e ele disse que sempre interpretou o mito de Marsias<sup>241</sup> assim: a punição que Apolo lhe aplica quando o derrota seria a marca do fracasso provocado pela tentativa de, sendo mortal, tocar como um deus, dizia esse amigo; querendo tocar divinamente, acabou perdendo a chance de tocar como mortal, como normal...

J.: — Perdeu até o couro, e o ideal nem aí pra ele! Que nem naquele quadro que ilustra o mito, do José de Ribera...<sup>242</sup>

H.: — Interessante! Eu acho curioso ainda que, nas duas versões que conheço do mito, Apolo, que é o ideal do ser músico nessa nossa interpretação, propõe tarefas que com efeito são impossíveis para o músico real: numa versão, depois do primeiro duelo, Apolo propõe um novo duelo onde deveriam tocar e cantar, e na outra, propõe tocar com os instrumentos de ponta-cabeça — o que evidentemente não só era impossível, mas também uma covardia com meu ancestral musical!

J.: — Eu costumo chegar na *uni* uma meia hora antes da minha aula de violão — diz o rapaz — e tenho

---

<sup>241</sup> Ver Ovídio (Metamorfoses VI, 382-400) para uma retratação da punição recebida de Apolo por Marsias.

<sup>242</sup> Ver Figura 4 ao final do diálogo.

usado esse tempo para ler esse livro aqui, da Laura Cohen Rabelo, chamado *Caruncho...* estou quase terminando. Essa conversa me lembrou de um trecho no qual uma violoncelista virtuose está dizendo a um amigo pianista de sua relação com o mundo da música, e fala uma coisa que acho que vai na direção dessa confusão. Espera, eu anotei a página aqui, rapidinho — consulta um índice feito a lápis na última folha e põe-se a compulsar o livro — página duzentos e quarenta e três... aqui! Olha só o que ela diz, meio falando, meio narrando o que aconteceu: “Minha devoção à música fez com que eu quisesse me provar cada vez mais: concertos, discos, prêmios, nada seria o suficiente, e você percebeu isso. ‘Você quer aparecer?’, você me perguntou certa vez. É claro que eu quero aparecer, eu disse, quero provar meu valor. Você enfiou a mão no poço e me puxou pelos cabelos de dentro da loucura”. Daí umas linhas adiante ela diz isso aqui: “Toquei o concerto” — de violoncelo, é claro — “de Dvořák treze vezes em um ano. Um concerto que não gosto muito de tocar, há coisas que eu gosto mais, mas as pessoas queriam ver meu virtuosismo e eu dava a elas meu virtuosismo. Como se a música fosse um campeonato de futebol”.<sup>243</sup>

H.: — Como se fosse um campeonato de futebol, é isso! Como se a gente se deixasse ter uma overdose de agonismo na nossa relação com a música, ou uma “agonite”. Sabe o que é curioso? A palavra grega que se refere à competição ou ao ato de competir em abstrato é a mesma palavra que em outros contextos é usada para referir à angústia: *agonia*.<sup>244</sup> Isso do campeonato me fez lembrar de uma coisa que o Glenn Gould disse sobre os concursos e as plateias quando resolveu se recolher em casa e só gravar suas interpretações... ele disse que a música não é tauromaquia, ou algo assim... acho que essa citação está n’*O Combate entre Cronos e Orfeu*, do Nattiez, tem um ensaio sobre o Glenn Gould lá.<sup>245</sup>

L.: — Vez e outra fico tão absorta na ideia de tocar bem e provar que toco bem, que a rotina chega a ficar dolorida, sabe? — Interrompe a fala por um segundo, pois que apontam os amigos para a órtese que veste — É, mas não só a dor física, pensava mais numa dor psíquica, se é que dá pra falar assim; é abrir a estante e pegar o instrumento que sinto um cansaço esquisito, cada frase tocada vem ornada com uma enxurrada de reprimendas... acaba que quando a preocupação de tocar bem está por

<sup>243</sup> Ver Rabelo (2022, p. 243)

<sup>244</sup> ἡ ἀγωνία, τῆς ἀγωνίας, *agōnía*: “luta em jogos; luta, em geral; (fig.) agitação da alma, inquietude, ansiedade, angústia” (BAILLY, 2000). No *Greek-English Lexicon*, de Joseph Thayer, lê-se que o uso figurado é feito a partir de Demóstenes (384 – 322 a.C.).

<sup>245</sup> Encontra-se tal comentário no terceiro parágrafo da seção “*As técnicas de negação do tempo em Gould*” (NATTIEZ, 2005, p. 104).

demais presente em meus pensamentos, o que sofre é o próprio tocar, entende? Foge aquele prazer de estudar que, paradoxalmente, é o que me faz passar às vezes um dia inteiro em cima de uma passagem, brincando com ela, seduzindo a beleza até que ela venha pousar nos meus dedos...<sup>246</sup>

J.: — Às vezes a gente diz que não basta só tocar, referindo-se à necessidade de entender a música, conhecer sua história, estilo, estrutura... e acho que é isso mesmo, né? Acho que até envolvendo mais coisas, história da arte, um pouco de filosofia, um contato com as outras artes... No *Caruncho*, da Laura, as personagens contam uma anedota em que Mahler brigou com Schönberg porque seus alunos não liam Dostoiévski.<sup>247</sup> Não sei se isso aconteceu de verdade, mas alguma verdade na anedota em si, acho que tem! Talvez a gente possa parafrasear: ler Clarice Lispector é mais importante do que tocar semicolcheias a 140 bpm! — Riem-se todos — De fato, fiquei meio triste ao concordar internamente com uma outra personagem da Laura, do *Canção sem palavras*, uma violonista chamada Maria Teresa, quando ela, como desculpa por não saber como se dizia o nome de certo curso universitário em português, responde mais ou menos assim: “Eu estudei música. Sou uma alienada, só sei tocar violão”.<sup>248</sup> Mas, por outro lado, quanto a isso que a Helena estava falando, quero dizer, em outro sentido da expressão “só tocar”, não pautado na distinção entre tocar e fazer outras coisas importantes para a formação, mas entre “só tocar” e “esperar tocar bem”, muitas vezes se trata, sim, de “só tocar”, não acham? Afinal de contas, é o que está ao nosso alcance efetivamente na hora da performance, né?

H.: — É, se a gente concordar com os gregos, a esperança é um dos males da caixa de Pandora...<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Laura Cohen Rabelo, embora em outro contexto, ilustra o tipo de sofrimento que Helena procura descrever: “[...] quando ela sobe no palco sozinha e faz o seu recital de formatura, as pessoas aplaudem e elogiam, mas só ela sabe do esforço descomunal que depende para fazer com que o recital seja minimamente bom. Ela não consegue acreditar no que dizem os professores, nas lágrimas da sua mãe, no peito inflado de orgulho do pai, o amor dos amigos, ela não consegue acreditar no discurso de professor, que diz que foi lindo ver a Matê amadurecendo e tocando cada vez mais bonito [...]. Continua estudando obsessivamente, estudando com energia por seis, oito ou dez horas num mesmo dia e sente que nada disso rende como rendia antes. O corpo se esquece. A rotina torna-se menos agradável pela ansiedade que ela não consegue evitar. Grava o que toca, ouve e se sente muito mal. Não é isso. Não é aquilo. Está incorreto. Ela precisa se forçar a passar horas com aquele objeto tão conhecido nas mãos, preocupada com o bom som que ela tinha e que parece estar sendo esquecido. Fica ansiosa se não toca violão, mas não sente todo o desejo de tocá-lo. O som surge medroso, resignado, fraco, plano, sem gosto, um som que é tudo que ela despreza, tudo que ela evita, tudo que ela nunca foi. [...] A falha a irrita a ponto de fazer com que ela abandone o estudo por semanas [...]” (RABELO, 2017, p. 78–79).

<sup>247</sup> Ver Rabelo (2022, p. 171)

<sup>248</sup> Paráfrase de Rabelo (2017, p. 252).

<sup>249</sup> Ver Hesíodo, *Trabalhos e dias*, v. 90-99.

J.: — Num outro momento desse *Canção sem palavras*, quando a Maria Teresa está angustiada para saber se vai passar no mestrado ou não, se é boa o suficiente ou não, um professor diz pra ela ir com calma, que o tempo cronológico é diferente do tempo da arte.<sup>250</sup> Acho que é disso que ando me esquecendo nesses tempos, absorto na coisa do recital de formatura... de ir com calma e deixar a musa vir a seu tempo, né?

H.: — Interessante você ter usado essa ideia da musa, eu tenho pensado mesmo que a gente podia tentar sair um pouco da noção moderna de gênio e olhar para aquela noção dos antigos de inspiração, como um parente distante e distinto dessa noção moderna; um gênio que vem nos visitar, e não um que mora em nós... como nos *Hinos Homéricos*, em que se pede vênua das musas para começar a cantar...

L.: — Pois é! O difícil é conseguir se desprender de todo um sistema de valores tão bem ornado e tão internalizado, né? Como disse Sancho Pança a D. Quixote, “olhe que do dizer ao fazer vai a sua distância”... — Riem-se todos, um pouco de nervoso

J.: — Acho que aí está uma das vantagens de não “só tocar”, né? Conhecer um pouco o universo de discurso que nos engendrou e no qual somos candidatos a uma posição... até mesmo para dele se desvencilhar quando for o caso!

L.: — Olha, pode ser, mas, naquilo que nos é possível, quero dizer, não na hora de subir no palco, mas durante o dia-a-dia, durante o trabalho cotidiano, pra tocar bem a gente tem que dar tanto de si, tantas horas estudando o instrumento para que a coisa saia legal, que é difícil encontrar tempo para perseguir ainda um outro conjunto de saberes... Haja disposição e condições de possibilidade, viu?

H.: — É por isso que eu, de minha parte, desisti de tentar me provar nessa lógica aristocrática da performance. Faço o que posso sem ficar me matando, sem esquecer de onde vim, quando comecei e as condições de possibilidade que tive; dou o que tenho e deixo o pódio para os favoritos da natureza!

J.: — Pode ser que a gente confunda a superfície da coisa com o seu cerne, né? Quando mergulha nessa visão técnico-agonística do que faz... No comecinho do *Caruncho* tem essa frase maravilhosa de uma intérprete, ela diz que, se estava buscando preciosismo técnico, aquilo era só “a superfície de outra coisa: uma forma de tocar bonito, o mais subjetivo dos desejos no coração do intérprete”.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Ver Rabelo (2017, p. 80)

<sup>251</sup> Ver Rabelo (2022, p. 36)

H.: — Legal que ela diz que o preciosismo técnico é *uma* forma de tocar bonito. Quer dizer, talvez existam outras!

L.: — Fico pensando no Hanslick e na imanência do belo musical... talvez ele dissesse que é a única forma de tocar bonito, né?

H.: — Ah bom, mas aí a gente teria que parar de tocar música de programa, de apreciar a ópera pelo seu texto... o que seria de obras como *Platero y Yo* do Eduardo Sainz de la Maza, ou do *Carnaval dos Animais* do Saint-Saens? Eu prefiro pensar que a imanência do belo musical é apenas parcial, ou então participa da beleza da performance junto com outras formas de compor uma bela experiência...

L.: — Vamos devagar com isso aí, em? Lembra que o Hanslick estava pensando sobre o que é o belo *exclusivamente* musical, e que tinha ressalvas quanto à música programática porque sentia que o compositor se propunha uma tarefa atravessada, que era a de tentar expressar muito imprecisamente com a música coisas outras que não a pura invenção musical... não é que não reconhecesse a beleza das obras de Berlioz, ele mesmo o diz, lá em *Do belo musical!*<sup>252</sup> Mas acho que entendo o que você está querendo dizer. Mesmo assim, seria preciso lembrar que Hanslick estava falando do conteúdo das obras, do ponto de vista da composição! Na hora de tocar, é outra coisa... Ele até fala isso no livro!

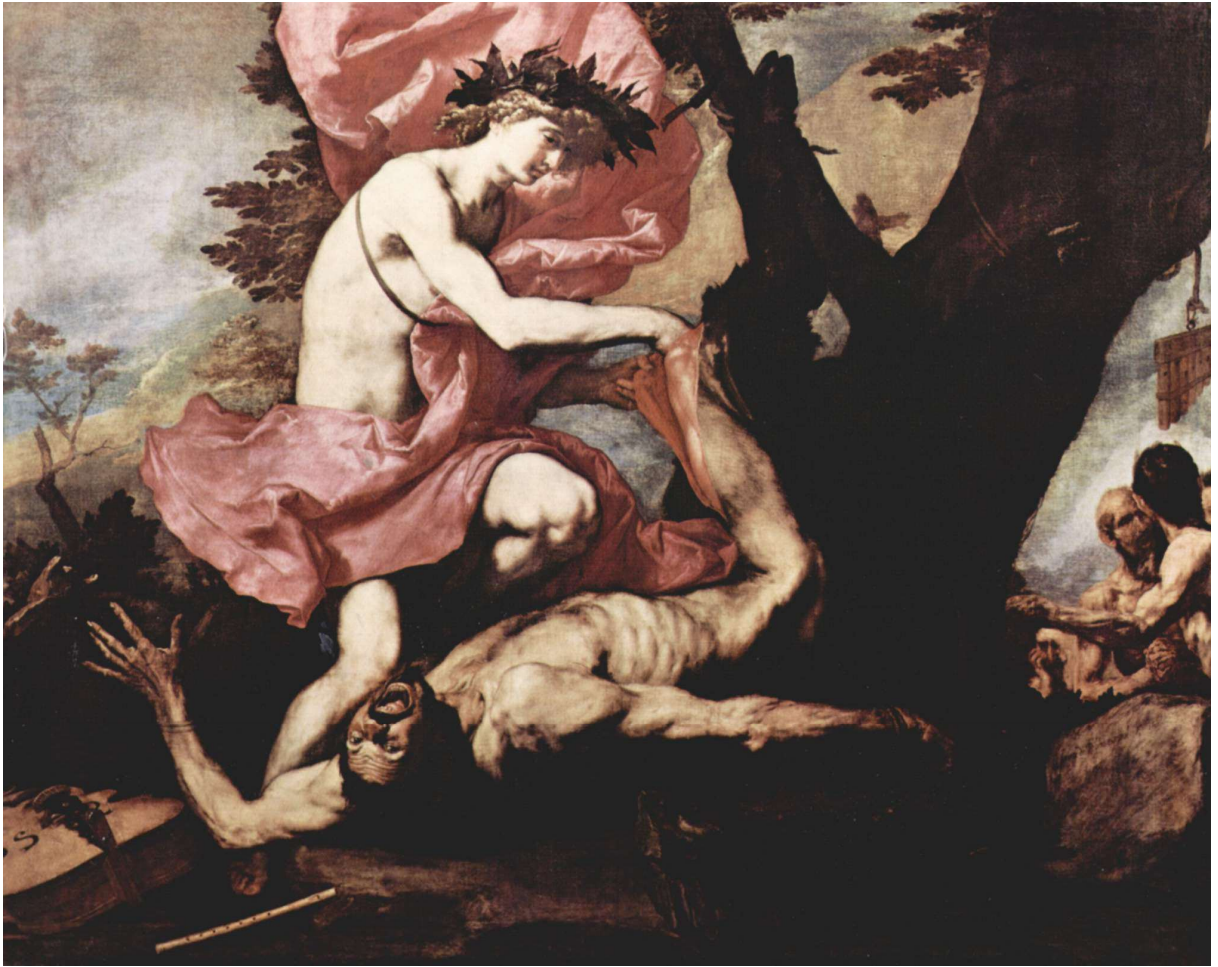
J.: — Hora da minha aula, pessoal. A gente vai se falando! Vamos ver se a gente desenrola aquilo de fazer uns arranjos pra tocarmos juntos. Até depois!

AS MENINAS: — Até! Manda mensagem praquela cafezinho!



<sup>252</sup> Ver Hanslick (2015, p. 48–9, 54). Cabe também observar com Goehr que o par de termos *absoluta* e *programática* para se referir à música composta foi um elemento importante para a virada em torno do conceito de obra musical. O primeiro foi cunhado por Wagner, o segundo por Liszt (GOEHR, 1992, p. 212). Esses termos eram pensados, em parte, mas *não apenas*, numa relação com os termos musical e extramusical. Pois também se pode considerar que o mais importante não era essa relação de oposição, mas o objetivo comum da música absoluta e da programática, que era a apresentação da música como *ao mesmo tempo puramente musical e religiosa ou espiritualmente significativa*. As duas noções, portanto, aparecem não tanto como par opositor senão como conceitos que competiam entre si por uma forma de atingir esse objetivo (GOEHR, 1992, p. 213). É importante ter em mente que a atribuição, no século XIX, de um conteúdo programático a uma obra não a torna impura, visto que mesmo a música programática seria dotada de significado musical puro (GOEHR, 1992, p. 213). Justamente por causa do apelo à transcendência do conteúdo musical, as obras poderiam cumprir papéis musicais e políticos simultaneamente, fossem elas música absoluta ou programática (GOEHR, 1992, p. 214).

Figura 4: *Apolo y Marsias* (1637), óleo sobre tela do espanhol José de Ribera (1591-1652)



Fonte: Museu real de belas artes da Bélgica ([Wikimedia.org](https://www.wikimedia.org))

## II. Introdução

Pretendemos, com este texto, levantar hipóteses sobre a performance musical<sup>253</sup> calcadas na metapsicologia<sup>254</sup> de Sigmund Freud (1856-1939).<sup>255</sup> *Grosso modo*, o objeto dessas hipóteses poderia ser designado pela noção de sofrimento psíquico na performance musical, ou seja, o conjunto de fatores que, ao longo da formação e das atividades dos performers da música de concerto ocidental, instituem em sua subjetividade exigências e práticas que podemos considerar prejudiciais, por impedirem ou comprometerem a fruição sublimatória (termo que será melhor discutido adiante) desses sujeitos no exercício de seu ofício — fruição que, diga-se de passagem, é aquilo que provavelmente atrai em primeiro lugar as pessoas para o estudo formal da música.<sup>256</sup>

Uma primeira hipótese parte de um campo de investigação cujo objeto de estudo vem sendo

---

<sup>253</sup> Embora o termo performance tenha sido considerado o mais adequado para a presente discussão, cabe salientar, tendo em vista a distinção entre performance e interpretação proposta por Alexandre Zamith Almeida (2011), que quando nos referimos à performance e ao performer, estamos tratando, neste texto, de questões que dizem respeito, em primeiro lugar (quando não unicamente), à figura do intérprete. Assim, as questões aqui apresentadas dizem respeito ao intérprete musical da música de concerto — bem entendido, aquele que interpreta obras musicais (sejam suas ou de outrem) no sentido próprio, ou, como diria Goehr (1989), em uso paradigmático do termo. Por que então optar pelo termo performance? Porque as questões aqui abordadas dizem respeito à interpretação em ato, ou seja, surgem no processo de realização de uma interpretação (na preparação e na apresentação), mesmo que surjam por conta de sua concepção intelectual ou imaginativa.

<sup>254</sup> Em Roudinesco e Plon (1998, p. 511), lê-se que o termo alemão *Metapsychologie* foi empregado por Sigmund Freud pela primeira vez em 1896, “para qualificar o conjunto de sua concepção teórica e distingui-la da psicologia clássica. A abordagem metapsicológica consiste na elaboração de modelos teóricos que não estão diretamente ligados a uma experiência prática ou a uma observação clínica; ela se define pela consideração simultânea dos pontos de vista dinâmico, tópico e econômico”. Segundo os autores, a metapsicologia de Freud é marcada por seu desejo de pensar por meio do conhecimento filosófico as questões que lhe pareciam candentes, a saber, “a articulação dos processos psíquicos com os fundamentos biológicos”.

Ao discutir a metapsicologia freudiana, Fulgêncio (2003, p. 140) nota que metapsicologias (não apenas a de Freud) são formulações teóricas cujo valor não é empírico, isto é, não pode ser comprovado pela via da experiência; “seu valor é apenas heurístico, ou seja, é um princípio de intelecção que tem validade pelo que torna possível compreender sobre os fenômenos e suas relações, e não em si mesmo”. Segundo o autor, “Freud considerava que só a descrição dos fatos não é suficiente para explicar como ocorrem os fenômenos psíquicos” (FULGÊNCIO, 2003, p. 137); a metapsicologia cumpriria o papel de completar as lacunas presentes na construção teórica de base empírica a respeito do funcionamento psíquico.

<sup>255</sup> É bem conhecida a distância que o próprio Freud estabeleceu entre a música e si mesmo em um de seus ditos, bem como a escassez de textos do autor sobre o assunto. Foi, contudo, em suas formulações que procuramos subsídios para discutir as questões que tomamos como objeto neste texto, pois consideramos que, apesar de surgirem no campo da música, tais questões têm um fundo psíquico que pode ser discutido a partir de Freud e, de certa forma, apesar dele mesmo.

<sup>256</sup> Ver, a esse respeito, a argumentação de Regelski (1998, p. 34–37) sobre a reconquista de sentidos positivos para os termos *entertainment* e *amusement* na discussão sobre a experiência musical, e sua colocação enquanto causa formal da ação musical.

analisado, há muito, sob diferentes perspectivas, não se tratando, portanto, de algo sem precedentes no campo da música. Seu lugar aqui se deve ao interesse nas potenciais implicações psíquicas que tal formulação do problema pode ter para os “músicos atuantes”. A hipótese pode ser elaborada da seguinte forma: o contexto de formação, trabalho e crítica da performance musical apresenta, aos indivíduos que se situam simbolicamente como intérpretes da música de concerto, injunções éticas e morais que podem ser categorizadas como superegóicas.<sup>257</sup> Ora, ao reconhecê-las como exigências ideais, pode-se exercer sobre elas um trabalho de enfraquecimento, suavização ou relativização, sabendo que, como diz Freud no capítulo VIII de *O mal-estar na cultura* (2020c, p. 401), o Supereu<sup>258</sup> “se preocupa muito pouco, na severidade de seus mandamentos e proibições, com a felicidade do Eu, não levando em consideração as resistências contra a obediência, a força pulsional do Isso e as dificuldades do ambiente real”.

Uma segunda hipótese – na realidade, um grupo de hipóteses – versa sobre a relação, no indivíduo, entre as instâncias psíquicas do Eu e do Ideal de Eu/Supereu, isto é, do Eu com suas instâncias ideais. Parte dessa investigação procura determinar em que medida ou sob quais condições tal relação pode estimular ou inibir a criatividade (entendida pela via da sublimação) no indivíduo. Outra parte reflete sobre o seguinte: situada tanto na gênese do Supereu quanto no interior do processo sublimatório,<sup>259</sup> a pulsão<sup>260</sup> de morte pode, ao desempenhar seu papel neste último, acabar

---

<sup>257</sup> Podemos notar um exemplo de como a formação pode inculcar ideais que se transformam em juízos superegóicos em Leech-Wilkinson (2012, parágrafo 3.3). Segundo o autor, quando aprendemos com a tradição e nela nos inserimos no tocante à boa interpretação de peças do repertório canônico, o mesmo ideal de boa performance das obras que nos move em direção ao progresso técnico e expressivo de nossa interpretação pode cercar a liberdade interpretativa, produzindo um congelamento do sentido nas interpretações dessas peças: “há robustas tradições na performance de certas partituras, assume-se que elas representam as intenções do compositor, tidas como de importância preponderante, e há portanto um forte imperativo moral para não performar as partituras de forma não tradicional”.

<sup>258</sup> Em conformidade com os editores da coleção *Obras incompletas de Sigmund Freud*, que vem sendo publicada pela editora Autêntica nos últimos anos, optamos por traduzir os termos Ich, Es e Überich por Eu, Isso e Supereu, a contrapelo da tradução difundida pelas versões anglófonas, Ego, Id e Superego; esta lança mão de uma latinização dos termos alemães que se poderia alegar ser dispensável, já que os termos são passíveis de tradução direta para o vernáculo. Conservou-se desta última, apenas, na forma de adjetivo, a palavra “superegóico”.

<sup>259</sup> Afirmação que poderia parecer contraditória se não levássemos em conta a seguinte colocação de Freud (2020c, p. 374): “em qualquer manifestação pulsional a libido está envolvida, mas nem tudo dessa manifestação é libido”.

<sup>260</sup> O termo pulsão foi empregado por Freud a partir de 1905 é definido por ROUDINESCO e PLON (1998, p. 628) como “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem”. Os autores notam ainda que em volta da escolha do termo alemão original *Trieb* e sua tradução para pulsão há um cuidado para “evitar qualquer confusão com instinto e tendência”, sendo o primeiro oposto ao termo pulsão por estar reservado, no discurso de Freud, para qualificar os comportamentos animais; pulsão teria sido escolhido precisamente para marcar a especificidade do psiquismo humano.

por voltar-se contra o próprio Eu. Tomadas as partes em conjunto, tratamos de apontar uma possível relação entre Supereu, pulsão de morte e aspectos insalubres no estudo e preparação de performances — horas de estudo em demasia sem a devida preparação, excesso de tensão, pensamentos punitivos a respeito do trabalho realizado — entendendo por processos sublimatórios não só a performance, mas também a preparação desta e o estudo diário.

Antecedendo a seção conclusiva do texto, procura-se cotejar o que terá sido discutido com situações apresentadas no romance *O Naufrago* [*Der Untergeher*], de Thomas Bernhard (1931-1989), que consideramos ilustrativas em relação às proposições desenvolvidas em nossa reflexão.

### III. Sobre a introjeção da agressão para o Eu

Em *O mal-estar na cultura* [*Das Unbehagen in der Kultur*], logo após definir a cultura como resultante da “luta entre Eros e morte, pulsão de vida e pulsão de destruição, tal como ele se consuma na espécie humana”, Freud (2020c, p. 376) faz uma descrição de como, uma vez proibida de ser externalizada por meios culturais, a agressão é introjetada e se volta contra o Eu.<sup>261</sup> Diz o autor:

A agressão é introjetada, interiorizada, mas, na verdade, é enviada de volta para o lugar de onde veio, portanto, é voltada contra o próprio Eu. Lá, ela é assumida por uma parte do Eu, que se opõe ao restante como Supereu, e então, como “consciência moral”, exerce contra o Eu essa mesma disponibilidade rigorosa para a agressão, que o Eu teria, com prazer, saciado em outros indivíduos, desconhecidos a ele (FREUD, 2020c, p. 377).

Consideremos o que o autor expõe, em seguida, a respeito do sentimento de culpa: que ele surge na relação entre Eu e Supereu; que ele consiste na sensação oriunda do reconhecimento de estar fazendo algo “mau”, sendo isto inicialmente determinado como aquilo que, caso feito, acarretaria uma perda de amor do outro.<sup>262</sup> Note-se que, ao medo da perda de amor do outro (que nos faz evitar fazer algo “mau”) está ligado um medo de se encontrar exposto “ao perigo de esse outro superpotente [...] provar sua superioridade na forma de punição” (FREUD, 2020c, p. 378).

---

<sup>261</sup> Sobre esse processo de introjeção da agressão cujo destino era a princípio a externalização, ver também as considerações de Freud (2019, p. 294–300) sobre o masoquismo moral e sua relação com o Supereu em *O problema econômico do masoquismo*.

<sup>262</sup> Nesta passagem, ainda que sem o objetivo de traçar um paralelo estrito ou apontar relações de parentesco, note-se como o uso do termo “outro” se aproxima de uma imagem de alteridade como aquela suscitada pela noção lacanianiana de grande Outro [l'Autre] — ver Cléro (2003, p. 146).

Lembremos em seguida que, na formação de tradição conservatorial,<sup>263</sup> há uma acentuada valorização de noções individualistas, um culto ao virtuosismo e à mestria e uma hierarquização entre competências e titulações; além disso, figuras muito específicas são apresentadas como dignas de amor (o grande virtuose, o mestre compositor). O que talvez seja, de certa forma, o mesmo que dizer que todas as outras posições que um sujeito pode ocupar nesse campo estão continuamente expostas ao supracitado perigo de punição por um outro superior e superpotente, à reprimenda ou, simplesmente (dando um passo atrás no processo), à perda de amor, isto é, que estas outras posições que não as consagradas pelo modelo seriam vistas como indignas de serem amadas.<sup>264</sup>

Tomando o exposto como pressuposto e considerando que, como aponta Freud (2020c, p. 379), no que compete ao surgimento do sentimento de culpa, fazer ou ter a intenção de fazer (ou mesmo se imaginar fazendo) aquilo que se considera “mau” tem pouca diferença, não seria possível pensar que, tomado pelo sentimento de culpa em relação à qualidade de suas performances, e sujeito tanto à necessidade de punição oriunda desse sentimento quanto à repressão cultural de sua agressividade, o performer venha a ser alvo da pulsão de destruição<sup>265</sup> – que então se manifestaria em práticas insalubres em seu estudo e preparação de performances?

#### IV. Supereu conservatorial: uma hipótese amparada em Freud

Na última seção de *O mal-estar na cultura*, Freud avança o argumento de que o Supereu se

<sup>263</sup> É sabido que parte dos cursos superiores em música do Brasil derivam de cursos conservatoriais. O conservatório é uma instituição particular em suas expectativas de formação e estrutura curricular (SLOBODA, 2000, p. 399–400), e parte dessas características subsiste hoje na formação superior em música. Para comentários de maior minúcia sobre a questão da tradição conservatorial de formação de músicos, ver Reis (2020), Travassos (2005), Bittar (2012), Pouradier (2007).

<sup>264</sup> Como nota Freud (2020c, p. 383) páginas adiante: “medo de agressão da autoridade externa — é a isso que equivale o medo da perda do amor; o amor protege dessa agressão da punição”. Esse perigo é preservado pela instauração do Supereu: “A agressão da consciência moral conserva a agressão da autoridade”.

<sup>265</sup> A pulsão de destruição é, como argumenta Freud (2019, p. 292) em *O problema econômico do masoquismo*, a pulsão de morte do indivíduo externalizada a fim de evitar que esta se volte contra o próprio organismo. Sobre o processo de reintrojeção dessa agressão originalmente direcionada para fora e sua relação com o sentimento de culpa, além de duas formas de manifestação dessa agressão introjetada, uma supermoral inconsciente por um lado e um masoquismo moral por outro, ver as últimas páginas do referido texto (FREUD, 2019, p. 294–301). Vale sublinhar, posto que o ambiente escolar é um lugar característico de repressão das pulsões agressivas, e que o conservatório não só é uma escola com altas expectativas, e, portanto, muitas demandas para seus alunos, mas também uma escola originalmente assaz restritiva quanto ao comportamento dos alunos (PIERRE, 1900; POURADIER, 2007), a colocação de que “a reversão do sadismo contra a própria pessoa ocorre regularmente por ocasião da repressão cultural das pulsões, que impede que uma grande parte dos componentes pulsionais destrutivos da pessoa seja utilizada no mundo” (FREUD, 2019, p. 300).

desenvolve não apenas nos indivíduos, mas também em comunidades. Em uma linha de raciocínio que procura extrair proposições da análise comparativa entre o processo de desenvolvimento cultural, por um lado, e o processo de desenvolvimento dos indivíduos por outro, o autor escreve que “a comunidade também desenvolve um Supereu, sob cuja influência se consuma o desenvolvimento da cultura” (FREUD, 2020c, p. 399). Este Supereu da cultura se formaria de maneira análoga ao dos indivíduos no sentido de que sua constituição se daria sob a impressão causada por figuras de autoridade, mas também porque colocaria “severas exigências ideais, cuja falta de observância é castigada com a ‘angústia da consciência moral’” (FREUD, 2020c, p. 400).

No esforço de apreensão do que poderia ser a instância psíquica do Supereu, vale apontar a equivalência que faz Freud, no início do terceiro capítulo de *O Eu e o Isso* (1923), entre Supereu e ideal do Eu. Equivalência esta que nos ajuda a compreender a validade de um mapeamento do Supereu na cultura, pois é lícito supor, extrapolando considerações de Freud em *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921), que as figuras consagradas num campo — por exemplo, o da interpretação musical — sejam colocadas no lugar de ideal do Eu de determinado grupo ou indivíduo, e a partir deste lugar coajam o indivíduo.

Com efeito, se concordarmos com o que afirma o autor, as exigências do Supereu no indivíduo coincidem em alguma medida com as exigências do Supereu da cultura na qual este está inserido. A identificação destas exigências no contexto cultural é, por vezes, mais fácil do que sua identificação em cada pessoa: em suas palavras, “muitas manifestações e propriedades do Supereu podem ser mais facilmente reconhecidas em sua conduta na comunidade de cultura do que no indivíduo” (FREUD, 2020c, p. 400–401). Some-se a isso o fato de que o Supereu da cultura se assemelha ao do indivíduo por colocar exigências que, para além de sua severidade, não levam em conta as condições de cada membro da coletividade em atendê-las:

[...] ele decreta um mandamento e não pergunta se é possível ao ser humano obedecer-lhe. Ao contrário, ele supõe que tudo o que é ordenado ao Eu do ser humano é psicologicamente possível de ser cumprido, que o Eu dispõe de um controle irrestrito sobre o seu Isso. Isto é um erro, e mesmo no caso dos assim chamados seres humanos normais, o domínio sobre o Isso não pode elevar-se além de determinados limites. Se exigimos mais, engendramos revolta no indivíduo, ou neurose, ou o fazemos infeliz. [...] A cultura negligencia tudo isso; ela apenas adverte que quanto mais difícil for a observância do preceito, maior é o seu mérito (FREUD, 2020c, p. 402).

Como última consideração, notamos que o próprio Freud (2020c, p. 403) indica o potencial esclarecedor de uma observação do “papal de um Supereu nos fenômenos do desenvolvimento da

cultura”. Pois bem, o que almejamos propor com essas considerações é que, no que compete aos instrumentistas de música de concerto ocidental,<sup>266</sup> uma análise desses modelos autoritativos e das exigências morais que configurariam um Supereu da cultura no campo específico poderia ser benéfica à sua formação, expondo na cultura as exigências que o Supereu desses indivíduos venha a lhes apresentar, e analisando a factibilidade dessas exigências em relação à condição humana e ao meio no qual esses indivíduos existem, a fim de combater a severidade das cobranças e oportunizar a redução de angústia da consciência moral à qual estão sujeitos os músicos em formação.<sup>267</sup>

É esta uma das direções possíveis para o aprofundamento desta investigação: o mapeamento dessas exigências e a reflexão sobre seu caráter ideal, sua factibilidade (e pertinência) no contexto da formação universitária de instrumentistas no Brasil — tendo em mente, entre outros fatores, o propósito de democratização e ampliação do acesso à universidade.<sup>268</sup>

Poderíamos tomar a seguinte descrição de Leech-Wilkinson como uma ilustração de como o Supereu conservatorial se forma junto com a construção da mestria técnica e expressiva do aluno: Segundo o autor, enquanto nos formamos, nossa educação promove a internalização de regras de interpretação ditadas pelo professor, na condição de vassalo e representante legal do compositor, ao ponto em que as sentimos como naturalmente verdadeiras.

---

<sup>266</sup> Marcada que é, como em parte se pode ler em Travassos (2005), por sua condição de herdeira do legado conservatorial dezenovista, este último notório (1) pelo culto aos grandes modelos como figuras de autoridade, (2) pela relação estreita que ali se desenvolve entre cânone musical e repertório,<sup>266</sup> (3) pelo culto ao virtuosismo e à individualidade e (4) pela hierarquização que se constata entre titulações e especializações.

<sup>267</sup> Vale notar colocação de Freud (2020c, p. 390–391) a respeito de uma forma específica na qual a educação participa da formação do Supereu. Ao não preparar o jovem contra a agressão da qual “está destinado a se tornar objeto”, cometer-se-ia uma espécie de “abuso das exigências éticas”: “a rigidez dessas exigências não causaria muito dano se a educação dissesse: é assim que os seres humanos deveriam ser para serem felizes e fazerem outros felizes; mas precisamos contar com o fato de que eles não são assim. Em vez disso, deixam o jovem acreditar que todos os outros cumprem os preceitos éticos, que portanto são virtuosos. Com isso se funda a demanda de que ele também seja assim”.

<sup>268</sup> Tema abordado no livro de Carla Reis (2020).

Inicialmente, isso não é um problema. O jovem músico aceita a palavra do professor, aprende as regras: toque aquilo que diz o compositor (sic), obtenha elogios. Jovens músicos sentem estar sendo criativos conforme aprendem os movimentos que seus corpos devem fazer para soarem aceitavelmente expressivos: à medida em que os movimentos começam a funcionar, estão contentes em aceitar o amado líder como fonte de seus prazeres. A normatividade constrói a natureza por meio da prática (nesse caso, literalmente pela prática do instrumento musical de cada um). [...] Conforme os anos de treinamento vão se acumulando, a palavra do professor, o exemplo dos ídolos, os requisitos das provas e competições se fundem com nossa experiência de milhares de horas de estudo, que redundam em resultados cada vez mais habilidosos [expert], para embutir em nossos corpos a convicção de que esses comportamentos musicais são naturais. Tem-se a impressão de estar recorrendo a leis da natureza musical, encontrando sua expressão ideal ao tocar e reafirmando-a em cada performance bem-sucedida. As normas se tornam naturalizadas (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 329).

A contraparte dessa formação é, como já vimos no tocando ao preço da aculturação do indivíduo, um sentimento de culpa que tem sua raiz no medo — medo de não ser amado, é certo, mas que se expressa nas formas particulares que são o “medo de cometer um erro, o medo de tocar de forma estranha ao estilo, o medo da não-conformação, de ser julgado como inadequado para o trabalho, de ser julgado como ‘amusical’” (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 330), medos que geram um mal-estar pelo qual, como diz o autor, a ideologia pode ser responsável substantiva.

Seguindo o fio da referência feita no segundo parágrafo desta seção ao texto *Psicologia das massas e análise do Eu* — que, vale notar, publicado em 1921, precede tanto *O Eu e o Isso* (1923), quanto *Além do princípio de prazer* (1930), obras tomadas como base para a redação da hipótese que aqui desenvolvo — requer-se a paciência do leitor para conjecturas sobre duas situações que poderiam resultar dessa colocação de alguém no lugar de ideal do Eu.

Primeiramente, como comenta Freud no sétimo parágrafo do capítulo VIII de *Psicologia das massas e análise do Eu*, essa operação de colocação de alguém amado no lugar de ideal do Eu tem, por vezes, a particularidade de configurar um ideal do Eu inalcançável. Como escreve o autor, o objeto “é amado por causa das perfeições que se almeja para o próprio Eu e as quais agora se gostaria de obter, por esse desvio, para a satisfação de seu narcisismo”. A partir daí, poderíamos supor que a admiração idealizada de grandes figuras das artes (no sentido latino do termo, isto é, de ofício, de um fazer técnico) às quais nos candidatamos poderia efetivar uma espécie de deflação do processo de desenvolvimento próprio e aquisição de habilidades, satisfazendo vicariamente estes anseios pela contemplação da figura idealizada.

Em segundo lugar, no oitavo parágrafo do mesmo capítulo, o autor deduz nova consequência

dessa colocação de outrem no lugar de ideal do Eu e do conseqüente escoamento do amor-próprio do Eu em direção a essa idealização: atingindo certo nível de agravamento, tal situação pode chegar ao ponto em que todo o amor-próprio seria direcionado para essa idealização, de modo que, como coloca Freud, “o autossacrifício do Eu torna-se a consequência natural. O objeto consumiu o Eu, por assim dizer”.

Caberia pensar aqui, como coloca Bauman (2021, p. 102), que o amor-próprio, embora tenha relação com um desejo de conservar e estender a própria existência e potência vital, não é o mesmo que o instinto de sobrevivência, e pode inclusive ir na direção contrária deste; pois se no amor-próprio amamos os eus apropriados para serem amados, se aí amamos a ideia de podermos ser objetos dignos de amor, podemos muito bem rejeitar a nós mesmos quando nos damos conta de que, segundo nossos ideais, nossos feitos não configuram vida que valha a pena ser vivida. Cabe supor, então, lembrando que o supereu deriva de um medo de não ser amado, que uma sua configuração excessivamente violenta e depreciativa de nós mesmos não é senão contraparte de um amor-próprio exacerbado no sentido de um desejo de ser reconhecido, desejo de assumir uma certa imagem de eu oriunda de ideais excessivamente elevados, aos quais se deseja realizar com o maior grau de acuidade possível.

Suscitando então questões que vêm sendo revistas na discussão em torno das práticas interpretativas – como fidelidade e autenticidade, limites entre expressividade e respeito ao texto, lugar da criatividade na interpretação – sugerimos, com a licença do leitor, que esses temas, ainda que certamente não equivalentes, poderiam estar ligados a comportamentos que Freud indica como passíveis de exacerbação em caso de uma idealização demasiada, como traços de humildade, de restrição do narcisismo e causação de danos a si mesmo. Note-se ainda que, como coloca o autor, o agravamento da idealização tende ao infinito quando a satisfação sensual está fora de questão, ponto importante se considerarmos que, enquanto intérpretes, lidamos boa parte do tempo com figuras distantes de nós no tempo e no espaço. Por outro lado, ocorre pensar na distância entre o perfil médio de bacharelados em instrumento no país e as figuras que são tomadas como modelos ideais nesse meio.<sup>269</sup>

Quando os imperativos que giram em torno do intérprete o compelem a – por um lado, e de alguma forma — se retirar da cena, procurar expressar a mensagem do compositor, operar a partir do

---

<sup>269</sup> Veja-se, a esse respeito, a pesquisa de Reis (2020) com ingressantes de duas universidades públicas de Minas Gerais.

patrimônio eidético deixado por este — que não raro já está morto e, portanto, distante, convidando a uma idealização sem limites — e, por outro lado, quando os parâmetros e critérios que recaem sobre sua interpretação são formulados paradigmaticamente a partir de gênios da interpretação — que em geral têm um percurso formativo completamente diferente daquele que vem se constatando entre bacharelados em instrumento (REIS, 2020) — torna-se imprescindível, nos parece, reconhecer a condição superegóica daquilo que surge como norma para os sujeitos que se candidatam à posição de intérpretes, evitando-se tomar tal panorama tão-somente pelo valor de face.

## **V. Pulsão de morte, práticas insalubres de estudo e preparação de performances: uma hipótese apoiada em Lattanzio**

Perseguindo a proposição freudiana de que as movimentações libidinais poderiam, em determinadas configurações, levar à causação de danos ao próprio indivíduo, desenvolvemos, apoiando-nos em reflexões de Lattanzio (2008) sobre arte e psicanálise, a noção de que haveria uma relação entre a pulsão de morte e a sublimação artística. É o que passamos a expor.

ARTE E SUBLIMAÇÃO: UMA BREVISSIMA PREPARAÇÃO — Em Lattanzio lê-se que o ato criativo se explica metapsicologicamente como resultado de uma sublimação, um dos quatro destinos das pulsões sexuais delineados por Freud.<sup>270</sup> Dentre os destinos das pulsões, a sublimação é aquele que, como coloca o autor, produz algo socialmente compartilhável: “o processo chamado sublimação denota esse aspecto plástico da pulsão: a capacidade de se desviar de sua meta original sexual para fins não sexuais, forjadores de laço social e que, no entanto, mantêm uma relação indireta com a sexualidade” (LATTANZIO, 2008, p. 3).

Para Freud, embora não seja a única fonte da atividade artística, a sublimação, isto é, este escoamento da excitação proveniente das pulsões sexuais em realizações outras que não nas metas originais da pulsão, é um dos fatores envolvidos na criação. Vale aqui ressaltar que o aparelho psíquico freudiano é concebido como gestão quantitativa de excitação oriunda de estímulos externos e pulsões

---

<sup>270</sup> É desnecessário dizer, mas a atribuição do ato criativo à sublimação já está posta por Freud; Lattanzio apenas retoma esta consideração como ponto de partida para sua argumentação. Sobre os destinos das pulsões, ver *As pulsões e seus destinos* (FREUD, 2020e, p. 25–29).

internas — isto para dizer que a sublimação não pode ser considerada como a via exclusiva para descarga de excitação; ela está presente, no artista assim como em outros seres humanos, ao lado dos outros destinos das pulsões. De fato, a sublimação é tida como “mecanismo vital para o psiquismo das pessoas [em geral],<sup>271</sup> dadas as restrições à satisfação pulsional direta que a moral sexual civilizada impõe” (LATTANZIO, 2008, p. 4).<sup>272</sup>

SOBRE A RELAÇÃO DO EU COM SUAS INSTÂNCIAS IDEAIS — Lattanzio chama atenção ainda para algo que diferencia sujeitos criativos dos inibidos segundo a metapsicologia e que pode ser contributivo para o tema em questão, a saber, a relação do Eu com as instâncias ideais. Como cita o autor a partir do texto de 1914, de Freud, sobre o narcisismo,

[...] a formação de um ideal [de Eu] é muitas vezes confundida com a sublimação [da pulsão], em detrimento de nossa compreensão dos fatos. Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado [do Eu], nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar [suas pulsões sexuais] (FREUD *apud* LATTANZIO, 2008, p. 6).

Muito embora um ideal de Eu super fortalecido exija a sublimação como mecanismo de escoamento das exigências postas sobre o Eu, não há aí uma relação causal direta entre uma coisa e outra; um sujeito que tem um referencial excessivamente crítico sobre suas realizações efetivas não é, necessariamente, alguém excepcionalmente criativo:

De fato, a sublimação, apesar de somente ser possível por ter renegado uma satisfação direta, não é uma idealização miraculante na qual o artista sofre para, no final de sua obra, obter a recompensa. Ao contrário: a cada pincelada, a cada palavra escrita, o artista obtém prazer, o prazer em pequenas doses, o pré-prazer. A sublimação, no entanto, não se encontra livre de qualquer tipo de julgamento; ela é uma forma de atender as exigências do Eu, como disse Freud. Tais exigências relacionam-se com o Supereu, fazendo com que o Eu, na sublimação, esteja comprometido com seus ideais. Ao mesmo tempo, é preciso um desvio, uma transgressão dos ideais para se tornar um artista criativo: alguém que leva demasiadamente a sério sua instância ideal, que não se dá brechas para desligar-se dela ao menos em algum momento, dificilmente se tornará um artista criativo (LATTANZIO, 2008, p. 6–7).

---

<sup>271</sup> Notamos, de passagem, o que coloca o autor a respeito da sublimação ser um mecanismo, em tese, disponível a todo ser humano: Lattanzio (2008, p. 5) chama atenção para o fato de que Freud determina os produtos decorrentes da satisfação da pulsão pela sublimação como pertencentes a fins culturais mais elevados, indagando: “por que não incluir nesse processo, por exemplo, uma receita de torta que uma dona-de-casa poderia ter feito para sua família? A ‘criação’ da torta também deveria ser vista como atividade sublimatória, já que também ela sai da solidão do sintoma e forja um laço social”.

<sup>272</sup> Vale frisar a ressalva do autor para que, com isso, não se conclua que “a repressão de nossa sociedade é saudável e favorece as grandes realizações culturais, já que deixa à disposição do sujeito uma libido reprimida que está pronta para receber o desígnio de se sublimar” (LATTANZIO, 2008, p. 4).

No contexto da performance e de sua preparação,<sup>273</sup> gostaríamos de traçar o paralelo: um ideal de Eu excessivamente fortalecido, que impõe ao Eu uma exigência de tocar sempre com uma completude e perfeição impecáveis, uma expectativa de que se apresente um resultado excessivamente idealizado, sem que o Eu consiga se desligar momentaneamente deste e fruir aquele pré-prazer advindo da sublimação, pode ter como resultado não uma produção de excelentes performances, mas sim uma paralisia frente à tarefa ou uma perda da capacidade de fruição do mecanismo de sublimação envolvido na preparação de performances. Já David Carrier (1983, p. 203), comentando a visão de Charles Rosen, fizera a conexão entre a ansiedade de palco e uma concepção da partitura como ideal de realização de uma performance.

Na leitura que Lattanzio (2008, p. 7) faz da atividade criativa em Freud, o sujeito que cria o faz através de uma relação dialética entre a transgressão dos seus ideais e uma auto-apreciação segundo estes mesmos ideais: “um movimento oscilante, necessário para que haja um sujeito que crie”. Lembrando daquilo que vimos anteriormente sobre a relação do performer com suas instâncias ideais, consideremos o que o autor tem a dizer sobre a diferença entre aquele que cria e aquele que não o consegue fazer:

Sua diferença [do sujeito que cria] em relação ao sujeito inibido é justamente a relação tensa que o inibido tem com suas instâncias ideais, com as quais ele mede seu desempenho. O supereu pode, ao assumir a função de ideal do eu, tanto massacrar quanto valorizar [o Eu], tornando-o inibido ou criativo. Imaginemos dois sujeitos afetados por alguma lembrança que, por exemplo, os remeta às suas fantasias infantis: um pode achar isso ridículo e motivo de vergonha; o outro pode criar [...] a partir dessa experiência. No seio de tudo isso, afinal, está a relação desses sujeitos com seus ideais (LATTANZIO, 2008, p. 7).

Podemos assim dizer que o performer, para exercer seu poder criativo na preparação de suas performances — e não o suprimir na própria tentativa de lançar mão dele —, deve encontrar um equilíbrio na relação com suas instâncias ideais enquanto coorientadoras de seu processo criativo. Esse equilíbrio visa evitar que estas se comportem como algozes daquilo que é produzido pelo Eu nesta relação. Isto seria importante porque, por definição, qualquer performance estará aquém daquilo que tais instâncias esperam, assim como estará sempre aquém de uma realização capaz de satisfazer de

---

<sup>273</sup> A performance e a preparação da performance são usados aqui com sentido específico, sendo sua conceituação, distinção e interrelação compreendidas conforme apresentadas por RINK (2018).

maneira plena as pulsões que levam a uma tal produção.<sup>274</sup>

A PULSÃO DE MORTE NA SUBLIMAÇÃO E O PERIGO DE AUTODESTRUIÇÃO DO EU — Relendo o texto *O Eu e o Isso*, publicado por Freud em 1923, Lattanzio (2008, p. 8) comenta sobre como a participação da pulsão de morte no mecanismo de sublimação apresenta um risco de submeter o Eu a impulsos destrutivos desta; embora desempenhe um papel central ao liberar a libido do objeto por meio de um desligamento ou desunião entre libido e objeto, o que permite que essa libido seja investida sobre o Eu e possa se prestar à sublimação, a pulsão de morte também pode, nesse processo, direcionar os impulsos destrutivos que proporcionaram o desligamento contra o próprio Eu:

Assim, percebemos que, no centro do processo sublimatório, se encontra o mortífero. Surge, então, um Eu investido libidinalmente. Por uma identificação narcísica com o objeto perdido, o Eu incorpora suas características, oferecendo-se ao Isso no lugar daquele objeto. O risco é que esse ponto destrutivo tome conta do processo, e o Eu se ofereça aos maus tratos e à morte (LATTANZIO, 2008, p. 8).

Poderíamos estender um pouco a conjectura do autor a respeito de como resultariam desse risco ações autodestrutivas de artistas no ápice de seus processos criativos para comportamentos, dentro do próprio campo da criação, que se mostram como prejudiciais à saúde do artista? Seria pertinente apontar, como uma das manifestações dessas tendências autodestrutivas, comportamentos na rotina de estudos do instrumento que levam a lesões sérias, que muitas vezes forçam o instrumentista a suspender temporariamente seus estudos, e por outras corrompem o prazer “de cada pincelada sublimatória” (LATTANZIO, 2008, p. 6), introduzindo doses adicionais de dor e sofrimento no processo criativo do indivíduo? Viria em suporte a uma conjectura tal a constatação feita por Lima *et*

---

<sup>274</sup> Em Além do princípio de prazer, publicado pela primeira vez em 1920, Freud argumenta que parece difícil admitir que haveria, para além das pulsões sexuais, alguma pulsão que, na direção contrária do caráter regressivo da pulsão de morte, poderia ser chamada de pulsão de aperfeiçoamento, pulsão esta que poderia justificar o “nível atual de realização intelectual e de sublimação ética” (FREUD, 2020f, p. 145) que o ser humano atingiu. Ao tentar, em seguida, explicar aquilo que se observa “em uma minoria de seres humanos enquanto pressão incansável em direção a um contínuo aperfeiçoamento” (FREUD, 2020f, p. 147), o autor escreve que esta pode ser compreendida “como consequência do recalçamento pulsional sobre o qual foi construído o que há de mais valioso na cultura humana. A pulsão recalçada não desiste jamais de almejar sua completa satisfação, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação; todas as formações substitutivas ou reativas e sublimações são insuficientes para remover sua tensão contínua, e da diferença entre o prazer de satisfação encontrado e o exigido surge o fator pulsionante, que não permite persistir em nenhuma das situações estabelecidas, mas que, de acordo com as palavras do poeta, ‘indomado, impele sempre para a frente’ [Mefistófeles no Fausto de Goethe, I, Quarto de estudos; cf. a tradução de Jenny Klabin Segall, na qual se lê “Deu-lhe o destino um gênio ardente / Que, invicto, aspira para a frente” (GOETHE, 2022, p. 83)]. O caminho regressivo, que leva à satisfação completa, é, em regra geral, barrado pelas resistências que mantêm os recalcimentos, e com isso não resta outra coisa a não ser continuar progredindo na outra direção do desenvolvimento, que ainda está livre, entretanto, sem a perspectiva de poder concluir o processo e alcançar a meta” (FREUD, 2020f, p. 147).

*alii* (2016, p. 223) de que, em um estudo com músicos de orquestra de São Paulo, porção nada desprezível dos 241 músicos participantes indicou como disparadores de dor o excesso de trabalho (32%) e o estresse emocional (26%), sendo que, como fatores associados ao estresse, saltam aos olhos no tocante ao que aqui discutimos a demanda excessiva para consigo mesmo (73%) e o medo do fracasso (50%). Cabe notar ainda, do que se constata na pesquisa dos autores, a observação de uma naturalização da dor por parte dos músicos que dificulta sua identificação em pesquisas — pois os instrumentistas não relatam ou relacionam suas dores ao instrumento — bem como a tomada de medidas para solução dos problemas.

Deve-se ter em mente ainda que, frequentemente, tais lesões surgem devido a um aumento súbito de horas de estudo (KLICKSTEIN, 2009), que pode ser causado por uma efusão criativa, pelo desejo acentuado de criação de boas performances,<sup>275</sup> como resultado de um bom concerto ou do elogio ou encorajamento de uma pessoa importante para o artista.<sup>276</sup>

No início do terceiro capítulo do texto *O Inconsciente*, Freud escreve que “um instinto não pode jamais se tornar objeto da consciência, apenas a ideia que o representa. [...] Se o instinto não se prendesse a uma ideia ou não aparecesse como um estado afetivo, nada poderíamos saber sobre ele” (FREUD, 2010). É de se considerar, portanto, que a investigação da hipótese aqui levantada deverá ser conduzida a partir da análise de pensamentos e estados afetivos que poderiam revelar participação da pulsão de morte no processo criativo. Passemos doravante a esse esforço.

Ocorre pensar no trabalho de Susana Castro Gil (2021) em torno do ofício interpretativo: trata-se de um material audiovisual que procura explicitar o contexto repetitivo de preparação de performances, e faz vislumbrar de que forma a pulsão de agressão poderia surtir efeitos negativos para

---

<sup>275</sup> Lima *et alii* (2016, p. 222) relatam que estudos realizados com músicos americanos indicam uma relação significativa entre a ansiedade ligada à qualidade de performances e queixas sobre dores e outras condições musculoesqueléticas.

<sup>276</sup> Enumeramos aqui apenas situações “positivas”, mas poder-se-ia também elucubrar a respeito de situações não tão fortuitas em sua relação com a sublimação e o redirecionamento da pulsão de morte sobre o Eu. Note-se o que diz Freud (2020c, p. 381) a respeito do comportamento do Supereu frente ao infortúnio: “o impedimento exterior promove consideravelmente o poder da consciência moral no Supereu. Enquanto a pessoa vai bem, sua consciência moral também é amena e permite ao Eu lidar com toda espécie de coisas; quando atingido por um infortúnio, ele faz um retorno a si mesmo, reconhece sua condição pecaminosa, intensifica as exigências de sua consciência moral, impõe-se privações e se castiga com penitências”. Não seria possível, portanto, pensar em um aumento inconsequente do volume de estudos ou práticas excessivamente repetitivas como consequência de um fracasso em concerto, de uma crítica mais contundente ou da reprimenda de um professor?

a saúde somática dos intérpretes. Um outro exemplo pode ser encontrado no filme *Whiplash* do diretor Damien Chaselle, nas cenas em que o estudante Andrew Neyman persiste em estudar apesar da condição deplorável na qual encontram-se suas mãos, e sucumbindo a acessos de raiva frente à sua performance, a qual considera insuficiente, tendo internalizado as expectativas de seu professor que agora, alimentadas pela agressividade não externalizada, voltam-se sobre o estudante de forma superegóica. Remova-se o tom dramático e o contexto de estelato no qual a situação se passa, e encontrar-se-á uma situação não tão rara quanto se pensa entre estudantes comuns de música: estudar ultrapassando a dor, valendo-se de analgésicos, anti-inflamatórios e dispositivos de imobilização das articulações.

Atardemo-nos um pouco sobre o filme de Chaselle: também outros atores apontam, na relação do protagonista com seus estudos, um engajamento cuja outra face é a perda ou destruição de si. Naquilo que comenta Robichaud (2022, p. 122) sobre a narrativa em questão, entrevemos a noção de que há, de certa forma, um encaixe entre professor (Terrence Fletcher) e aluno (Andrew Neiman), na medida em que este último se mostra disposto a embarcar numa preterição de si em busca dos ideais colocados pelo outro: "com efeito, a progressão do personagem de Neiman fica posta sob o signo de uma determinação cada vez mais obsessiva e irracional (ao ponto de colocar sua própria vida em perigo) a alcançar os padrões colocados por Fletcher". Com esse comentário fica colocada a questão da nossa implicação subjetiva em nosso sofrimento por uma submissão a lógicas superegóicas de funcionamento: que parte temos em nosso sofrimento quando aquiescemos a ritmos de trabalho autodestrutivos propostos pelos nossos ideais e pelas figuras que o constituem?

Gomot (2022, p. 106), de fato, vai além, fazendo entrever a face punitiva que pode assumir o supereu (há de lembrar-se o leitor que o supereu é formado pela assimilação de figuras que tomamos como ideais): "A iniciação musical constitui assim um caminho doloroso no qual o sofrimento faz as vezes de alfa e ômega da formação. Para Andrew, a dor que se suporta tem por fim o igualar-se aos grandes artistas que de admira".

Outra fórmula interessante do autor em vista do que aqui viemos discutindo é aquela pela qual define o jovem baterista como "prisioneiro voluntário de sua paixão" (GOMOT, 2022, p. 108), notando ademais que a música, conforme o filme a retrata quando dos momentos em que o protagonista se encontra em suas salas de estudo, aparece "à guisa de uma prática fundada sobre a

mutação e a dor”. Tal como veremos mais adiante com o protagonista d’*O Naufrago*, também aqui o músico, nos momentos em que mais se aplica em seu processo criativo, “insatisfeito com a qualidade de seu tocar” (GOMOT, 2022, p. 108), volta sua violência não só contra si mesmo, mas contra seu instrumento — distinção que talvez seja vã, posto que o músico e sua bateria, como coloca o autor, perfazem um só corpo.

O autor nota com estupefação que a destruição do aluno pelo professor aparece, no filme, como um objetivo pedagógico (GOMOT, 2022, p. 106). Pouco mais à frente, dirá o seguinte a respeito do professor: “como um perigoso ultrapassamento de todos os limites humanos, o *ideal musical* de Fletcher se revela destruidor” (GOMOT, 2022, p. 109, ênfase nossa).

Em conclusão Gomot avalia que, em *Whiplash*, “a paixão musical toma conta da personagem de Andrew e rege de forma despótica toda a sua vida, com uma potência quase fatal ou, no mínimo, perigosa”. Tanto aluno quanto professor têm em comum — talvez possamos até mesmo dizer que têm como ponto de encontro — a perseguição de “um ideal artístico de tal forma elevado que sequer parece ser desse mundo, e que autoriza a destruição de tudo em busca de seu cumprimento” (GOMOT, 2022, p. 117).

Passemos, enfim, a uma análise mais detida sobre um caso que se mostrou como emblemático de algumas das noções que aqui desenvolvemos.

## VI. Reflexões sobre *O Naufrago*, de Thomas Bernhard

Em *O naufrago*, romance de Thomas Bernhard que relata a história entrelaçada de três amigos pianistas e da cadeia de eventos que se desenrola a partir do momento em que dois deles percebem que o terceiro — ninguém menos do que Glenn Gould — estava em vias de se tornar, nas palavras do narrador, “o maior pianista do século XX” (BERNHARD, 2006, p. 7), temos farto material para considerar o que vimos discutindo. No que concerne à paralisia frente a uma expectativa demasiado idealizada, isto é, ao que poderíamos chamar de uma relação deletéria das instâncias ideais para com o Eu, consideremos alguns pensamentos do narrador, bem como fatos por ele relatados.

Em primeiro lugar, está o relato de que, uma vez tendo se dado conta de que Gould havia

atingido um nível de performance que jamais alcançariam, seus dois amigos — cuja habilidade, tal como relatado mais de uma vez (e.g. p. 10, 11, 12, 16), estava longe de ser ordinária, e mesmo muito além de meramente “satisfatória” — desistem do piano, sendo perpetuamente assombrados pelo fantasma de performance do amigo canadense. “Wertheimer e eu desistimos, porque não transformamos o piano na monstruosidade que isso se tornou para Glenn”, diz o narrador, “uma monstruosidade da qual ele nunca escapou e da qual, aliás, nunca teve vontade de escapar” (BERNHARD, 2006, p. 9).

Em interlocução com o pai da menina a quem doaria seu piano por ter desistido de continuar a tocar após o contato com Glenn Gould, o narrador<sup>277</sup> diz àquele: “como sempre desejara atingir o máximo em tudo, tinha que me separar de meu instrumento, pois nele, conforme percebera de repente, com certeza eu jamais atingiria o máximo [...] nunca mais voltaria sequer a abrir meu piano” (BERNHARD, 2006, p. 10). Nota-se aqui a formação de um ideal de Eu a partir de internalização de uma figura admirada — o exímio colega — e o modo como essa formação, desmesurada em suas exigências, isto é, agindo em sua dupla-face superegógica, voltando a pulsão de agressão do indivíduo contra si mesmo, impede-o de lançar mão da sublimação, de se satisfazer com aquilo que lhe é tão caro: “sem a música, que da noite para o dia passei a não suportar mais, eu definhava — sem a prática da música [...] de um momento para o outro passei a odiar o piano, o meu próprio; não podia mais me ouvir tocar; *não queria mais errar*” (BERNHARD, 2006, p. 10, ênfase nossa). A exigência de perfeição atinge veemência tamanha que a distância entre o real e o ideal, entre o músico que se é e o que se *deveria* ser (sendo o verbo *dever* característico do funcionamento superegógico), se torna insuportável.

A participação da pulsão de agressão — faceta da pulsão de morte — e seu entrelaçamento com pulsões eróticas (pertinentes ao domínio do Eros primordial, isto é, da força de vida e reprodução) fica patente na cena em que o narrador se compraz ao ver o instrumento que lhe era tão caro ser desmantelado pela criança a quem o doou: “para não ser mais atormentado por ele, doei meu Steinway à filha de nove anos de um professor de Neukirchen, nas proximidades de Altmünster. A menina arruinou meu Steinway em pouquíssimo tempo, *um fato que não me provocou dor; ao contrário: observei aquela destruição estúpida com um prazer perverso*” (BERNHARD, 2006, p. 10,

---

<sup>277</sup> Que não é nomeado no romance.

ênfase nossa). E mais além: “O que eu **desejara** havia sido precisamente esse processo de destruição *do meu adorado piano*” (BERNHARD, 2006, p. 11, ênfase em negrito do autor, em itálico nossa).

Poderíamos supor que, no caso em tela, a agressão se direciona para fora, e não para dentro, contra o próprio indivíduo. Mas pode-se redarguir que esse direcionamento externo é apenas ilusório, ou, melhor dizendo, indireto, visto que se trata da destruição de um objeto que funciona como metonímia do sujeito, como se atesta nas linhas seguintes:

Essa é que é a verdade: diverti-me com a destruição num único instante de minha carreira de virtuose. E essa destruição súbita de minha carreira de virtuose provavelmente constituiu um estágio importante do meu processo de definhamento, pensei ao entrar na pousada (BERNHARD, 2006, p. 16–17, ênfase nossa).

Tornemos à situação de paralisia ocasionada pela relação demasiado subserviente ao ideal de Eu; diz o narrador que, justamente porque “jamais seria capaz de tocar tão bem quanto Glenn” (BERNHARD, 2006, p. 11), desistiu por completo de prosseguir no instrumento: “Eu tinha que tocar melhor do que Glenn, mas isso era impossível, estava fora de questão, e por isso abandonei o piano” (BERNHARD, 2006, p. 11).

Já perto da porção final do livro, vemos o narrador lembrar-se de como ele próprio chamava a atenção de seu amigo Wertheimer para essa paralisia que se pode sofrer frente a um ideal, de como instava-lhe que não se deixasse enregelar face à arte de Glenn Gould, que continuasse a perseguir sua arte que não era pouca:

Como é que eu posso me apresentar agora, depois de ter ouvido Glenn tocar, dizia ele com frequência, enquanto eu vivia lhe dando a entender que ele tocava melhor do que todos os outros [...] O **artista do piano**, disse a Wertheimer — e eu empregava com bastante frequência essa expressão “artista do piano” quando conversava com ele sobre a arte do piano, a fim de evitar o repugnante **pianista** —, *o artista do piano, pois, não pode se deixar impressionar tanto por um gênio a ponto de ficar paralisado*, e o fato é que você, com efeito, se deixou impressionar tanto por Glenn que está aí paralisado, você, o talento mais extraordinário que o Mozarteum<sup>278</sup> já conheceu [...] Não se deixe derrubar assim por um redemoinho américo-canadense, disse a Wertheimer, pensei. Os talentos não tão extraordinários quanto Wertheimer *não tinham se deixado irritar de forma tão letal por Glenn*” (BERNHARD, 2006, p. 88–89, ênfases em negrito do autor, em itálico nossas).

E agora voltemos à pulsão de agressão, máscara de pulsão de morte, canalizada pelo Supereu na forma de julgamentos que reduzem o sujeito a nada:

Não sou, em absoluto, um virtuose do piano, disse a mim mesmo; não sou um intérprete; não sou um reproduzidor. Não sou sequer artista. *O caráter degradante desse meu pensamento*

<sup>278</sup> Trata-se da *Universität Mozarteum Salzburg*, escola de música austríaca fundada em 1841, que obteve o estatuto de escola superior de música em 1970 e tornou-se universidade pública em 1998.

*me atraiu de imediato. A caminho da casa do professor, repeti muitas vezes seguidas estas três palavras: Não sou artista! Não sou artista! Não sou artista! Se não tivesse conhecido Glenn Gould, provavelmente não teria desistido do piano [...] Quando conhecemos o melhor de todos, temos que desistir, pensei (BERNHARD, 2006, p. 12).*

Que o caráter destrutivo da experiência que uniu os três amigos esteja ligado a fatores subjetivos — leia-se, para os fins desta argumentação, a uma relação particularmente desequilibrada com as instâncias ideais do indivíduo — fica sugerido quando se diz que “assistir às aulas do Horowitz foi fatal tanto para mim quanto para Wertheimer, mas genial para Glenn” (BERNHARD, 2006, p. 17). Ora, se “de cada vinte mil professores, apenas um é o ideal”, e se “Horowitz era esse professor ideal”, detentor “[d]a sensibilidade e [d]a compreensão ideais para o ensino, para a transmissão da arte” (BERNHARD, 2006, p. 15), por que haveria de ser fatal a experiência para todos salvo para o melhor pianista do século?<sup>279</sup>

Vale notar ainda que, mesmo após ter abandonado o instrumento em face de uma relação paralisante com suas instâncias ideais, o narrador não abandonou essa relação ela mesma, que continua a prejudicá-lo em seus esforços criativos, agora empreendidos no campo das letras. Ele próprio reconhece que a forma como percebe a relação com a criação e a escrita o impediram de publicar quaisquer de seus textos nos 28 anos de sua carreira nas letras, mas, mal o reconhece, ventila outra vez orações que denotam a introjeção da agressão mobilizada pela idealização excessiva:

*Que bom que todos esses escritos incompletos e inacabados não tenham sido publicados, pensei: se os tivesse publicado — o que não teria sido nada difícil para mim —, seria hoje o homem mais infeliz que se pode conceber, confrontado diariamente com seus escritos catastróficos, regurgitantes de erros, imprecisões, negligências, diletantismo. *Desse castigo escapei pela destruição, pensei, e de repente a palavra destruição começou a me proporcionar um grande prazer.* Repeti-a diversas vezes em voz alta (BERNHARD, 2006, p. 64, ênfase nossa).*

Perceba-se, tendo em mente o que vimos anteriormente sobre as exigências do Supereu, a veemência das injunções que, em seguida ao fio de pensamento previamente citado, o indivíduo faz recair sobre si mesmo: “Temos que saber desde o princípio o que queremos, pensei; desde criança o homem precisa ter claro na cabeça o que quer, o que quer ter, o que precisa ter, pensei (BERNHARD, 2006, p. 65).

Pouco mais adiante, ao lembrar de como ele e o amigo Wertheimer juntaram-se para perpetuar, um para o outro, o ciclo vicioso de negação do potencial para a sublimação, o narrador dá mostras de

<sup>279</sup> O emprego recorrente do vocábulo “ideal” nas palavras do narrador não deve passar despercebido ao leitor.

que não foi a pessoa do terceiro amigo, Glenn Gould, que fez com que os dois primeiros desistissem do piano, mas sim a imagem que, para si, estes fizeram daquele, ao estabelecerem distinção entre a pessoa, chamada pelo prenome, e alguma outra coisa, chamada pelo nome completo:

[...] lembranças da juventude trocadas diante de uma xícara de chá, e no centro de tudo sempre Glenn Gould, não o Glenn, mas Glenn Gould, que nos destruiu a ambos, pensei. [...] Quando encontramos uma pessoa como Glenn estamos perdidos ou salvos, penso eu; no nosso caso, Glenn nos destruiu, pensei (BERNHARD, 2006, p. 65).

Quando introjetamos em nosso Ideal de Eu uma pessoa que, não em pouca medida, amamos pelas qualidades que gostaríamos de ter, podemos estar perdidos ou salvos. Poderíamos sugerir que a diferença está na consistência que atribuímos ao Supereu? Na distância que tomamos de suas injunções, distância esta que determinaria se o papel desta instância, constitutiva de nós mesmos enquanto indivíduos, nos faria progredir ou sucumbir?

## **VII. Conclusão: nem deixar a flauta, nem dar o couro às varas por um lugar ao Sol**

*“[...] ele teria gostado de ser Horowitz, é provável que também tivesse gostado de ser Gustav Mahler ou Alban Berg. Não era capaz de ver a si próprio como uma pessoa única, como todos fazem e precisam fazer, se não querem para si o desespero [...] Wertheimer jamais foi capaz de levar em conta essa âncora salvadora [...] Todo homem é um ser humano único e, contemplado em sua individualidade, ele é com efeito a maior obra de arte de todos os tempos — sempre pensei assim, sempre pude fazê-lo, pensei. Wertheimer não teve essa possibilidade, por isso sempre quis ser Glenn Gould ou, como disse, Gustav Mahler, Mozart e companhia, pensei. Isso o mergulhou desde cedo, e de forma constante, na infelicidade” (BERNHARD, 2006, p. 78-79).*

No decurso desta reflexão procuramos, com o apoio da metapsicologia, formular problemas há muito conhecidos no campo da formação e exercício do instrumentista, com o objetivo de investigar a factibilidade desta abordagem interdisciplinar — entre o campo da psicanálise e o campo da música — e seu potencial para indicar comportamentos novos em relação a velhos problemas. Espera-se que estas linhas possam oportunizar um meio formativo e profissional mais sadio e inclusivo; se reconhecermos aqueles pontos nos quais a pulsão de morte se volta sobre nós por consequência do desenvolvimento da cultura, poderemos nos proteger melhor de sua investida, reduzindo a subserviência a exigências éticas e morais que, muitas vezes, pela maneira como são impostas, nos

fazem desistir do direito à participação na cultura, do direito de produzir e indagar o saber sobre música, tanto por meio da escrita quanto por meio da produção artística.

Se por um lado estas considerações podem parecer, em sua superfície, apelar para um rebaixamento dos padrões, por outro lado pode-se afirmar que é precisamente para ampliar o direito à produção artística de qualidade no âmbito da música de concerto que fazemos elogio ao desempenho possível, em contraposição ao desempenho ideal. Como diria um Cervantes (2021, p. 250), “reflete: a quem busca o impossível é justo que o possível se negue”. Se não tivesse procurado ser melhor do que Apolo, poderia Marsias ter continuado a alegrar aqueles ao seu redor com sua música, da qual, ao fim e ao cabo, muito gostavam?

É certo que no seio das artes modernas resta uma ética em alguma medida aristocrática, no sentido etimológico do termo: aos melhores, lugar de destaque. Mas lugar de destaque é precisamente isso, um lugar de exceção, à parte em certo sentido; que ali se concentre em maior grau nossa atenção e admiração não significa que constitui a maior parte do campo. Não, esta justamente é a parte onde estamos em maioria, nós, normais, medianos; o simples desconforto que sentimos com essa enunciação já prova seu caráter marcado no universo de discurso em que nos situamos: os termos não-marcados aqui são, com efeito, “excepcional” e “excelente”. Ora, mas uma coisa é uma ética aristocrática na apreciação das realizações artísticas; outra coisa é a mesma ética num ambiente de formação ou na relação do sujeito consigo mesmo. Há que perguntar: queremos mesmo perpetuar uma lógica exclusivista e geradora de sofrimento na formação de músicos e na produção de sua subjetividade? Seria possível apontar em direção a uma noção de virtude e virtuosidade sem pagar um preço tão alto? Há que se ter consciência de que o amor-próprio deriva do amor que nos é conferido pelos outros, e que a recusa do amor alimenta a autoaversão (BAUMAN, 2021, p. 102). Cumpre, portanto, resolver um problema: relativizar a busca pela excelência sem destituir-lhe a importância, revestir de amor as noções de normalidade e de desempenho médio sem tirar do horizonte a busca pela realização excelente da obra de arte.

Persigamos, enfim, o fio poético onde lhe tangeu Freud: no final de *Além do princípio de prazer*, em referência ao lento e dificultoso progresso da pesquisa que conduz, o autor cita dois versos do alemão Friedrich Rückert (1788-1866) em *Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die*

*Makamen des Hariri*.<sup>280</sup> O primeiro diz: “O que não podemos alcançar voando, precisamos alcançar mancando” (RÜCKERT apud FREUD, 2020f, p. 205). Mas para o bem dos argumentos aqui apresentados, e para concluir, é de particular interesse notar o verso que se encontra entre os dois escolhidos por Freud — aquele já citado e este outro: “a escritura diz: mancar não é pecado”<sup>281</sup> —, verso citado em nota por Gilson Ianini na edição referenciada: “É muito melhor mancar do que naufragar completamente”.

---

<sup>280</sup> Em português, algo como “As metamorfoses de Abu Seid von Serug ou O maqama do Hariri”

<sup>281</sup> Embora não seja analisado em detalhe aqui, este verso pode ser relacionado com temas pertinentes ao que discutimos, particularmente com a questão do perfeccionismo e da exclusividade em prol da excelência. A fortuna crítica deste verso é considerável: veja-se, por exemplo, Israel (2010), Peraldi (2006), Cunningham (1992). O verso em si alude a uma passagem do Alcorão, mais precisamente ao nonagésimo quinto verso da quarta sura (An-Nisa). Para uma contextualização do poema e da passagem em questão ver Israel (2010), e também a nota dezanove, bem como os dois últimos parágrafos do corpo do texto, de Churcher (2002). As informações apresentadas por este último adicionam nuances consideravelmente diferentes para a significação do verso em questão.

## 5. Considerações finais

Em primeiro lugar, façamos a síntese derradeira:

O QUE É O INTÉRPRETE MUSICAL? — O intérprete musical é aquele que apresenta em som concreto uma conjectura própria sobre a intenção de determinada obra musical. Essa apresentação depende de uma preocupação em manter uma relação de concordância com o suporte no qual a obra é representada (partitura), mas é regida sobretudo por uma preocupação estético-artística em apresentar uma concepção pessoal e bem-acabada da obra, finalidade em prol da qual a relação de concordância com a partitura pode ser relativizada. A definição dos limites dessa relativização decorre de uma interação entre os pressupostos da prática corrente da música de concerto em determinada comunidade e o grau de liberdade interpretativa ao qual o intérprete se autoriza.

O INTÉRPRETE MUSICAL É UM ARTISTA? — O intérprete musical é um artista na medida em que assume conscientemente, e ao mesmo tempo, uma responsabilidade estética e uma responsabilidade intelectual para com a sua prática, tomando consciência da tradição na qual se insere e agindo criticamente em relação a ela.



Esta tese foi escrita sob a égide de uma certa tomada de posição a respeito da função da universidade,<sup>282</sup> posição que valoriza a construção de um saber sintético (e até mesmo — tenhamos a coragem de dizê-lo — de pendor enciclopedista) no esforço de formação do espírito crítico: bem-pensar as disciplinas e seus objetos de estudo, sim, mas também ter consciência das relações entre os problemas de cada disciplina e entre as disciplinas e o campo mais amplo dos saberes universitários (FREITAG, 1998, p. 79). O perfil que se acabou, *volens nolens*, propondo ao leitor para a concepção de um intérprete musical intelectual, inspirado parcialmente em formulações renascentistas sobre o

---

<sup>282</sup> Essa tomada de posição se apoia nos escritos de diferentes autores (BÁRCENA; LÓPEZ; LARROSA, 2023; CHAUI, 2018, 2001; FREITAG, 1998; LARROSA, 2019; LÓPEZ, 2023; SANTOS; ALMEIDA FILHO, 2008) que versaram sobre o papel da universidade e sobre os perigos que ela corre enquanto instituição face aos avanços de uma ideologia neoliberal que promove, entre outras mazelas, a isonomia das formas sociais, e, por conseguinte, tende a fazer a universidade perder sua lógica institucional própria e a faz aparecer, nessa lógica isonômica onde tudo ocorre aos moldes da empresa, como uma organização de produção de conhecimento.

ser artista, e que de certa forma resgata um sentido para a expressão *música erudita*, não poderia senão estar alinhado a essa visão sobre a instituição universitária.

Com a licença para passar à primeira pessoa do singular: Embora tenha sido criticada como pouco realista e até mesmo incompatível com as expectativas dos ingressantes, e eu entenda e acolha a crítica, a proposta que sinto que acabei por apresentar à comunidade é, precisamente, uma proposta de concepção de um “intérprete musical universitário” ou “acadêmico”, que deve fazer caminhar, lado a lado com a aquisição de um saber prático, um trabalho de erudição inspirado nas artes liberais — mesmo que isso atrase seu desenvolvimento como instrumentista —, trabalho que foi o mesmo pelo qual os artistas do *Quattrocento italiano* asseveraram a dignidade de sua atividade. Um intérprete que procure compreender de forma mais abrangente não só o campo da interpretação, mas também o campo da música em geral, valorizando inclusive a dedicação a ramos da disciplina que, como mostra Travassos (2005), são considerados, de uma perspectiva deveras ingênua, marginais para o campo. É preciso que o intérprete demonstre cultivo intelectual suficiente não apenas para reconhecer a igual importância dos diferentes campos da música, mas também para entender a importância de todos eles para a existência de um sistema de formação e compreensão musicais saudável, tanto no que concerne aos profissionais da música quanto no que concerne à sociedade.

Além disso, espera-se que o intérprete seja capaz também de navegar por outras áreas do saber, de forma que possa, ativa ou passivamente, melhor conceber as relações entre cultura e sociedade, não só se dando conta por isso das formas pelas quais música e sociedade se entredeterminam, mas reconhecendo aqueles limites de sua atividade como músico *que não são* os limites de sua atividade como universitário. Isto lhe coloca tarefas — leituras, reflexões, debates — que, ainda que não pertinentes à sua disciplina específica, pertencem à sua instituição e configuram parte da formação de um espírito crítico.

Essa proposição também me parece ir ao encontro de uma outra questão, que é a da pertinência dos bacharelados em instrumento. Mesmo sem mencionar os problemas que essa formação faz surgir no tocante à vida dos egressos, salta aos olhos como grave, no campo da música, sua perspectiva profissionalizante de formação por meio do sistema universitário. Ainda há no Brasil cursos de bacharelado em instrumento que não exigem a apresentação de uma monografia de conclusão de curso. De um ponto de vista universitário, não há como defender um percurso

formativo que não faça advir, através do exercício da escrita reflexiva, um espírito crítico. Mesmo em se considerando, hipoteticamente, a formação de bacharelados em instrumento como um ramo exclusivamente vinculado ao emergente campo da pesquisa artística, pois como coloca Borgdorff (2012, p. 19), “a compreensão de processos artísticos de um ponto de vista filosófico, ético, histórico, hermenêutico, reconstrutivo, desconstrutivo ou amplamente contextualizante é (ou deveria ser) parte de qualquer pesquisa artística”. Não apenas a experimentação *na* prática (artística) deve ser considerada como parte da pesquisa nas artes, mas também a reflexão *sobre* a prática e a interpretação *da* prática (2012, p. 23).

De fato, me parece que uma parte do trabalho de reconstrução de um melhor sistema de formação e difusão de músicos no país teria que ver com reorganizar as expectativas de percurso de modo que a formação universitária não fosse mais vista como conclusão de um percurso profissional, mas sim como já outra coisa para além (ou à margem) dessa questão. O aspirante é acolhido pela universidade não apenas para se tornar músico, mas também para se tornar universitário. É ao mesmo tempo o que ele deve à instituição e o que a instituição deve à sociedade segundo sua missão histórica. É também o que a instituição deve ao aspirante.

Assim, deixo no umbral deste trabalho a pergunta sobre a pertinência dos cursos de bacharelado. Não se trata, contudo, de condenar a formação universitária de instrumentistas — pelo contrário, creio que tive a oportunidade de mostrar como a interpretação musical pode ser uma atividade plenamente espiritualizada e crítica, dotada de valor artístico próprio e passível de ser entendida como parte componente dos saberes conservados, transmitidos e renovados pela universidade. Mas é o caso de pensar, talvez, se não faria sentido que tivéssemos apenas licenciaturas em instrumento. Esse curso poderia ser mais longo do que um curso de licenciatura sem especialização em instrumento, para que pudesse comportar as três tarefas — do bacharelado, da licenciatura e da formação universitária —, bem entendido, o amadurecimento como músico prático, a preparação para a docência e a formação do espírito crítico. Essa formação mais longa poderia inclusive trabalhar a serviço de um problema ao qual fizemos alusão no ensaio sobre a técnica de arte andradiana, qual seja, a incompatibilidade entre o nível atual dos primeiranistas no Brasil e as expectativas do curso herdadas do final do ciclo conservatorial.

De qualquer forma, que um músico possa atravessar sua formação universitária para depois sentir-se completamente alienado dos outros saberes e das outras faces do mundo, sem nem sequer — como tão bem capturou Laura Cohen Rabelo em seus livros, nos quais, não obstante, figuram com frequência músicos insubordinados a essa condição — sentir que isso configura uma contradição gritante, isso é um problema grave, e arrisco dizer que, à parte os intérpretes, há muito se sabe disso. Nessa tese, acabei por tecer uma visão das coisas que, em alguma medida, pode contribuir para remediar essa situação, conservando, ao mesmo tempo, a legitimidade da atividade artística propriamente dita do intérprete musical no seio da universidade. Se fui capaz de dizer absurdos o suficiente para dar sentido a todas as suas partes,<sup>283</sup> caberá aos leitores dizerem-no.

---

<sup>283</sup> Alusão a Feyerabend (2011, p. 250).

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ABDO, Sandra. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, [S. l.], v. 1, p. 16–24, 2000.
- AKOUN, André. Du cosmos à l'espace. **Hermès, La Revue**, Paris, v. 34, n. 2, p. 19–25, 2002. DOI: 10.4267/2042/14437.
- ALEXANDRE, C. **Lexique grec-français a l'usage des commençants, ou Abregé du dictionnaire grec-français**. 7. ed. Paris: Librairie de la hachette e compagnie, 1850. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6515475b/f13.item>.
- ALLIX, Louis. L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale. **Savoirs en prisme**, Normes, Marges, Transgressions. [S. l.], n. 02, Normes, Marges, Transgressions, p. 173–198, 2013. DOI: 10.34929/sep.vi02.15.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.
- AMMER, Christine. **The Facts on File Dictionary of Music**. 4. ed. New York: Facts on File, Inc., 2004.
- ANDRADE, Mário De. O artista e o artesão. *Em: O baile das quatro artes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. p. 11–33.
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 2. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.
- ARESKOUG, Nils-Göran. **Aesthetic Criteria for Musical Interpretation. A Study of the Contemporary Performance of Western Notated Instrumental Music after 1750**. 1994. Academic dissertation - University of Jyväskylä, Jyväskylä, 1994. DOI: 10.13140/RG.2.1.2066.0247.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- ASSIS, Ana Cláudia. Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo. **Revista Música**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 128–150, 2018. a. DOI: 10.11606/rm.v18i1.145787.
- ASSIS, Paulo De. **Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research**. [s.l.] : Leuven University Press, 2018. b.
- ATTALI, Jacques. **Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música**. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Grec Français**. Paris: Hachette, 2000.
- BALBONI, André. **Sopro das musas: fundamentos filosóficos da música**. São Paulo: Odysseus, 2018.
- BÁRCENA, Fernando; LÓPEZ, Maximiliano Valerio; LARROSA, Jorge (ORG.). **Elogio do estudo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- BATTEUX, Charles. **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**. Paris: Durand, 1746.

- BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- BERNHARD, Thomas. **O naufrago**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BITTAR, Valeria Maria Fuser. **Músico e ato**. 2012. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas — Instituto de Artes, Campinas, 2012.
- BOGDANOVIC, Dusan. **Counterpoint for guitar**. Ancona: Bèrben, 1996.
- BORGdorff, H. A. **The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia**. 2012. Doctoral Thesis - Leiden University Press (LUP), The Hague, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1887/18704>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- BOWEN, José Antonio. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. **Performance Practice Review**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 17–34, 1996. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.03.
- BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Ressonâncias do pensamento de Plotino na concepção residual do intérprete musical. *Em*: ANAIS DO XXXII CONGRESSO DA ANPPOM 2022, Natal. **Anais [...]**. *Em*: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM. Natal
- BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Reflexões sobre o intérprete musical a partir de algumas de suas definições. *Em*: ANAIS DO XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM 2023a, São João del Rey. **Anais [...]**. *Em*: XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM. São João del Rey
- BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Notas especulativas sobre sofrimento psíquico e performance musical. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 1–29, 2023. b. DOI: 10.33871/23179937.2023.11.1.7117.
- BRUNELLO, Mario; ZAGREBELSKY, Gustavo. **Interpretare: dialogo tra un musicista e un giurista**. Bologna: Il Mulino, 2016.
- BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2016.
- BUTT, John. What is a musical work? Reflections on the origins of the “work concept” in western art music. *Em*: **Concepts of Music and copyright**. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2015. p. 1–22.
- CARRIER, David. Interpreting Musical Performances. **The Monist**, [S. l.], v. 66, n. 2, p. 202–212, 1983.
- CARSE, Adam. **The history of orchestration**. Mineola: Dover Publications, Inc., 2012.
- CARVALHO, Weliton De. **Performador, performance e corpo na experiência musical: Reflexões sobre ação pianística e educação somática em cena**. 2017. Trabalho de conclusão de curso - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. O surgimento da estética: algumas considerações sobre seu primeiro entrincheiramento dinâmico. **Paidéia**, [S. l.], v. VII, n. 09, p. 71–83, 2010.

- CERQUEIRA, Fábio Vergara. A imagem pública do músico e da música na antiguidade clássica: desprezo ou admiração? **História (São Paulo)**, [S. l.], v. 26, p. 63–81, 2007. DOI: 10.1590/S0101-90742007000100006.
- CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote**. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2021.
- CHAUÍ, Marilena. Ideologia neoliberal e universidade. *Em: A ideologia da competência*. Escritos de Marilena Chauí Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 85–111.
- CHAUÍ, Marilena. **Em defesa da educação pública, gratuita e democrática**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. v. 6
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Escritos sobre a universidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- CHIANTORE, Luca. **Chopin: ¿más de lo mismo?** Luca Chiantore, 2021. Disponível em: <https://www.chiantore.com/chopin-mas-de-lo-mismo/>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- CHURCHER, John. Conversation and Interpretation. *Em: 2002, Manchester. Anais [...]. Em: NORTH WEST INSTITUTE OF DYNAMIC PSYCHOTHERAPY CONFERENCE ON FORM AND FEELING*. Manchester Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/John\\_Churcher/publication/277712234\\_Conversation\\_and\\_Interpretation/links/5570cd9e08aedcd33b29303a.pdf](https://www.researchgate.net/profile/John_Churcher/publication/277712234_Conversation_and_Interpretation/links/5570cd9e08aedcd33b29303a.pdf). Acesso em: 30 ago. 2022.
- CLÉRO, Jean-Pierre. Concepts lacaniens. **Cités**, Paris cedex 14, v. 16, n. 4, p. 145–158, 2003. DOI: 10.3917/cite.016.0145.
- COLOMBATI, Claudia. L’imaginaire créatif et ré-creatif dans les poétiques musicales au début du XIXe siècle: le compositeur et l’interprète. *Em: MARA LACCHÈ (ed.). L’imaginaire musical entre création et interprétation*. Paris: L’Harmattan, 2006. p. 73–86.
- COOK, Nicholas. Music as Performance. *Em: CLAYTON, Martin (org.). The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 204–214.
- COSTA, Rogério. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música? **Música Hodie**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 75–90, 2004.
- COTRONEO, Roberto. **Presto con fuoco**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CUNHA, Antônio Geraldo Da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- CUNNINGHAM, Valentine. It is no sin to limp. **Journal of Literature & Theology**, [S. l.], v. 6, n. 4, p. 303–309, 1992.
- DAVIES, David. **Philosophy of the performing arts**. Malaysia: Wiley-Blackwell, 2011.
- DAVIES, David. Locating the Performable Musical Work in Practice: a Non-Platonist Interpretation of the Classical Paradigm. *Em: ASSIS, Paulo De (org.). Virtual Works — Actual Things: Essays in Music Ontology*. Orpheus Institute Series Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 45–64.
- DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. *Em: Grove Music Online.*, 2001.
- D’ERRICO, Lucia. **Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance**. [s.l.] : Leuven University Press, 2018. Disponível em: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/29716>. Acesso em: 29 ago. 2020.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur le comédien**. Paris: Théâtre-classique.fr, 2020. Disponível em: [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DIDEROT\\_PARADOXECOMEDIEN.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DIDEROT_PARADOXECOMEDIEN.pdf). Acesso em: 15 mar. 2024.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond; MORRISSEY, Robert; ROE, Glenn (ORG.). **Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.** Autumn 2022 ed. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, 2022. Disponível em: <http://encyclopedia.uchicago.edu/>. Acesso em: 2 maio. 2023.

DIEHL, Sara Lyn. **A Selected Review of Prevention and Non-Surgical Treatment Options for Musculoskeletal Performance-Related Injuries Common Among Oboists**. 2016. Doctoral Essay - University of Miami, Coral Gables, 2016.

DORSCHER, Andreas. Music as Play: A Dialogue. *Em: Virtual works, actual things: Essays in music ontology*. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 115–135.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. **Journal of Musicological Research**, [S. l.], v. 39, n. 2–3, 2020. DOI: 10.1080/01411896.2020.1775087. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1775087>.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

DUNKER, Christian. **Paixão da ignorância: a escuta entre Psicanálise e Educação**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

DUNKER, Christian; IANINI, Gilson. **Ciência pouca é bobagem: por que psicanálise não é pseudociência**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FARIA, Ernesto. **Dicionário latino-português. Reimpressão fac-similar**. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020.

FARNSWORTH, Rodney. How the other half sounds: An historical survey of musical rhetoric during the baroque and after. **Rhetoric Society Quarterly**, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 207–224, 1990.

FERNANDES, Mayã Gonçalves. **O artista e o inteligível: tipologia das artes em Plotino**. 2018. Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília — Programa de pós-graduação em metafísica, Brasília, 2018.

FERRY, Luc; CAPELIER, Claude. **A mais bela história da filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FINK, Bruce. **O sujeito laciano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FRANCA E FERREIRA, Elisa. O homem a caminho do uno nas Enéadas de Plotino: as vias do músico, do amante e do filósofo. **Revista Archai**, [S. l.], n. 5, p. 59–65, 2010.

FREITAG, Michel. Le naufrage de l’université. *Em: Le naufrage de l’université et autres essais d’épistémologie politique*. Québec: Éditions Nota Bene, 1998. p. 29–84. Disponível em:

- [https://archive.org/details/lenufragedeluni0000frei\\_b8h7/page/368/mode/2up?view=theater&q=encyclopc3%A9](https://archive.org/details/lenufragedeluni0000frei_b8h7/page/368/mode/2up?view=theater&q=encyclopc3%A9). Acesso em: 28 jul. 2024.
- FREUD, Sigmund. O Inconsciente. *Em: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99–169.
- FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo. *Em: Neurose, psicose, perversão*. Obras Incompletas de Sigmund Freud[s.l.: s.n.], p. 287–305.
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão (1927). *Em: Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Obras Incompletas de Sigmund Freud Belo Horizonte: Autêntica, 2020. a. p. 233–297.
- FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga. Conversas com uma pessoa imparcial. *Em: Fundamentos da clínica psicanalítica*. Obras Incompletas de Sigmund Freud 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. b. p. 205–290.
- FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Cultura [Das Unbehagen in der Kultur]. *Em: Cultura, sociedade e religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Obras Incompletas de Sigmund Freud Belo Horizonte: Autêntica, 2020. c. p. 305–410.
- FREUD, Sigmund. Transitoriedade. *Em: Arte, literatura e os artistas*. Obras Incompletas de Sigmund Freud Belo Horizonte: Autêntica, 2020. d. p. 221–225.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. e.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. f.
- FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.
- FULGÊNCIO, Leopoldo. As especulações metapsicológicas de Freud. *Natureza humana, [S. l.]*, v. 5, n. 1, p. 129–173, 2003.
- GALLO, Helen. Virtuosity: pathway to the sublime or manifestation of the grotesque? *Em: SOVERAL, Madalena (org.). Piano music: Performance and Creativity*. [s.l.] : Cambridge Scholars Publishing, 2021. p. 315–325.
- GIL, Susana Castro. **Virtuositas noster qui es in Parnaso**. 2021. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760126>. Acesso em: 24 ago. 2022.
- GIRAC-MARINIER, Carine. **Larousse - Dictionnaire illustré de français**. Paris Infinite Square, 2012.
- GOEHR, Lydia. Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, [S. l.]*, v. 47, n. 1, p. 55–67, 1989. DOI: 10.2307/431993.
- GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2022.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2022.
- GOMOT, Guillaume. Du sang et des larmes: la musique au corps dans Whiplash, de Damien Chazelle. *Savoirs en prisme, [S. l.]*, v. 16, 2022.

- HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética. *Em: O belo autônomo: textos clássicos da estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017. p. 185–202.
- HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e dias**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- HORÁCIO. **Arte poética = Ars poetica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HOWARD, Vernon A. Virtuosity as a Performance Concept: A Philosophical Analysis. **Philosophy of Music Education Review**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 42–54, 1997.
- HUME, David. Do padrão do gosto. *Em: O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Filô/Estética3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017. p. 89–114.
- IBRAHIM, Annie. Le libre jeu de l’imagination esthétique : révolution ? **La Pensée**, Pantin, v. 386, n. 2, p. 101–111, 2016. DOI: 10.3917/lp.386.0101.
- ISRAËL, Lucien. Introduction. *Em: Boiter n’est pas pécher*. Hypothèses Toulouse: Érès, 2010. p. 9–16. Disponível em: <https://www.cairn.info/boiter-n-est-pas-pecher--9782749212968-p-9.htm>.
- JOHN, Eileen. Art and Knowledge. *Em: GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver (eds.). The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001. p. 329–340.
- JUDD, Cristle Collins (ORG.). **Musical Theory in the Renaissance**. London and New York: Routledge, 2013.
- KERMAN, Joseph. A few canonic variations. **Critical Inquiry**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 107–125, 1983. DOI: 10.1086/448239.
- KINKELDEY, Otto. Musical Scholarship and the University. **Journal of Renaissance and Baroque Music**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 10–18, 1946.
- KIRKENDALE, Ursula. The Source for Bach’s “Musical Offering”: The “Institutio oratoria” of Quintilian. **Journal of the American Musicological Society**, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 88–141, 1980.
- KLICKSTEIN, Gerald. **The Musician’s Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness**. New York: Oxford University Press, 2009.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. **A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense: uma introdução**. 2010. Tese de Doutorado - UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- 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**, [S. l.], v. 26, p. 7–20, 2012.
- LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.
- LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LARROSA, Jorge. Aprender/estudar uma língua. *Em*: BÁRCENA, Fernando; LÓPEZ, Maximiliano Valerio; LARROSA, Jorge (org.). **Elogio do Estudo**. Educação: Experiência e Sentido Belo Horizonte: Autêntica, 2023. p. 75–107.

LATOURE, Bruno. **Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LATTANZIO, Felipe. Por que criamos? Reflexões psicanalíticas sobre a gênese da arte. **Mosaico: estudos em psicologia**, [S. l.], v. III, n. 1, p. 1–11, 2008.

LAWSON, Colin. Performing through history. *Em*: RINK, John (org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 3–16. DOI: 10.1017/CBO9780511811739.002. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/musical-performance/performing-through-history/34F0B9D1B8A2C70FA86702E7E3F0D72F>.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, Scores, Performances, Meanings. **Music Theory Online**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1–17, 2012.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Classical music as enforced Utopia. **Arts and Humanities in Higher Education**, [S. l.], v. 15, n. 3–4, p. 325–336, 2016. DOI: 10.1177/1474022216647706.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoon**. 1873. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/73078/pg73078-images.html>. Acesso em: 25 maio. 2024.

LEVY, Janet M. Covert and Casual Values in Recent Writings about Music. **The Journal of Musicology**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 3–27, 1987.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **gêniusA Latin Dictionary (acesso online na biblioteca digital Perseus)**. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=genius&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059>. Acesso em: 25 out. 2021.

LIMA, Ronise Costa; SILVA, Talita Naiara Rossi; ALVES, Gisele Beatriz de Oliveira; SAMPAIO, Rosana Ferreira; FONSECA, João Gabriel Marques; LACERDA, Leonardo Lobão; PINHEIRO, Tarcísio Márcio Magalhães. Comprehensive Health Care Program for Performing Artists: account of the experience developed in an University service in Minas Gerais. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, [S. l.], v. 27, n. 2, p. 221–227, 2016.

LOPES, E. Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. *Em*: ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto (eds.). **Investigação em Artes — Perspectivas**, EA. Évora: Escola de Artes - Universidade de Évora, 2014. p. 23–36.

LÓPEZ, Maximiliano Valerio. Do ócio ao estudo: sobre o cultivo e a transmissão de uma arte. *Em*: BÁRCENA, Fernando; LÓPEZ, Maximiliano Valerio; LARROSA, Jorge (org.). **Elogio do estudo**. Educação: Experiência e Sentido Belo Horizonte: Autêntica, 2023. p. 133–158.

LÓPEZ-CANO, Rubén; CRISTÓBAL, Ursula San. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. **Quodlibet**, [S. l.], v. 74, n. 2, p. 87–116, 2020. DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>.

LÜTTEKEN, Laurenz. The work concept. *Em*: BUSSE BERGER, Anna Maria; RODIN, Jesse (org.). **The Cambridge History of Fifteenth-Century Music**. The Cambridge History of Music Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 55–68. DOI: 10.1017/CHO9781139057813.007. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-history-of-fifteenth-century-music/work-concept/FA713B1374D711C97C9DE8F16B2884E8>.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1–12, 2020.

MAISTRE, Xavier De. **Viagem ao redor do meu quarto**. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2022.

MARCIN DYLLA PLAYS CAPRICHO ARABE BY FRANCISCO TÁRREGA ON SIX DIFFERENT CLASSICAL GUITARS. Direção: [s.l.: s.n.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U0Z56kWNVfs>. Acesso em: 7 set. 2021.

MATTHAY, Tobias. **Musical Interpretation: Its laws, principles and their application in teaching and performing. New and enlarged edition**. Boston: Boston Music Company, 1913.

MCMAHON, Jennifer Anne. Beauty. *Em*: GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver (eds.). **The Routledge Companion to Aesthetics**. London: Routledge, 2001. p. 227–238.

MOYSAN, Bruno. La virtuosité. *Em*: **Par delà le beau et le laid: enquêtes sur les valeurs de l'art**. Aesthetica Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014. p. 236–252.

MUÑOZ, Francisco Higuera. **Interpretación musical y creatividad: Construcción del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos**. 2008. Tesis doctoral - Universidad Rey Juan Carlos — Facultad de Ciencias de la Comunicación, Madrid, 2008.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NETTL, Bruno. **Music**. Oxford University Press, , 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40476. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040476>.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo**. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NITRATO IZZO, Valerio. Interprétation, musique, droit : performance musicale et exécution de normes juridiques. **Revue interdisciplinaire d'études juridiques**, Bruxelles, v. 58, n. 1, p. 99–127, 2007. DOI: 10.3917/riej.058.0099.

ORTEGA, Jose F. Estampas musicales de la mitología clásica. **Eufonía: Didáctica de la música**, [S. l.], n. 31, p. 100–107, 2004.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PENTEADO, Vinicius; VIDEIRA, Mario. Reprodução musical: um diálogo sobre interpretação musical em Schönberg, Kolisch e Adorno. **Revista Música**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 235–252, 2021. DOI: 10.11606/rm.v21i2.192549.

- PERALDI, Nicolas. Boiter n'est pas un péché: L'exclusion comme enfermement. **Esprit (1940-)**, [S. l.], n. 330 (12), p. 24–43, 2006.
- PEYSER, Joan. Commentary: "The Phonograph and Our Musical Life". **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 64, n. 2, p. 250–254, 1978.
- PIERRE, Constant. **Le conservatoire nationale de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre**. Paris: Imprimerie nationale, 1900.
- PLATÃO. **A República (ou Da Justiça)**. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2014.
- PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- POULIN, Pamela L. A View of Eighteenth-Century Musical Life and Training: Anton Stadler's "Musick Plan". **Music & Letters**, [S. l.], v. 71, n. 2, p. 215–224, 1990.
- POURADIER, Maud. La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX e siècle. **Musurgia**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 5–13, 2007.
- RABELO, Laura Cohen. **Canção sem palavras**. Belo Horizonte: Scriptum, 2017.
- RABELO, Laura Cohen. **Caruncho**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.
- REGELSKI, Thomas A. The Aristotelian Bases of Praxis for Music and Music Education as Praxis. **Philosophy of Music Education Review**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 22–59, 1998.
- REIS, Carla Silva. **O piano na universidade brasileira: trajetórias em contraponto**. Curitiba: Appris, 2020.
- REYNOLDS, Joshua. **Seven Discourses on Art**. 2005. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm>. Acesso em: 13 mar. 2023.
- RINK, John. The Work of the Performer. *Em*: DE ASSIS, Paulo (org.). **Virtual Works – Actual Things**. Essays in Music Ontology[s.l.] : Leuven University Press, 2018. p. 89–114. DOI: 10.2307/j.ctv4rfrd0.7. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4rfrd0.7>. Acesso em: 4 out. 2020.
- ROBICHAUD, Arianne. Entre la transcendance et le pédagogique: une lecture nietzschéenne de deux figures du professeur de musique au cinéma. **Savoirs en prisme**, [S. l.], v. 16, 2022.
- ROHOLT, Tiger C. Philosophy of music. *Em*: **Grove Music Online**. Oxford University Press, 2012.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Dictionnaire de Musique**. Paris: Veuve Duchesne, 1768.
- SALLES, João Carlos. **Universidade pública e democracia**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- SAND, George. **A pequena Fadette**. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2021.
- SANS, Juan Francisco. Oralidad y escritura en el texto musical. **Akademios**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 89–114, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Souza; ALMEIDA FILHO, Naomar. **A Universidade no século XXI: por uma universidade nova**. Coimbra: Almedina, 2008.

- SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação (excertos). *Em*: RODRIGO DUARTE (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Filô/Estética3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017. p. 203–226.
- SERIGNOLLI, Lya Valeria Grizzo. **Baco, o simpósio e o poeta**. 2017. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SERRES, Michel. **O mal limpo: poluir para se apropriar?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- SHARPE, R. A. Type, Token, Interpretation and Performance. *Mind*, [S. l.], v. LXXXVIII, n. 1, p. 437–440, 1979. DOI: 10.1093/mind/LXXXVIII.1.437.
- SILVA, Eduardo Soares Neves. Os Escritos musicais de Adorno: uma constelação em esboço. *Em*: SAFATLE, Vladimir; DUARTE, Rodrigo (org.). **Ensaio sobre música e filosofia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 311–332.
- SISMAN, Elaine. Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's C-Minor Sonata, Op 13. **Beethoven Forum**, [S. l.], v. 3, n. 94, p. 81–105, 1994.
- SLOBODA, John A. Individual differences in music performance. **Trends in Cognitive Sciences**, [S. l.], v. 4, n. 10, p. 397–403, 2000. DOI: 10.1016/S1364-6613(00)01531-X.
- SMALL, Jocelyn Penny. **Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend**. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- STARR, Raymond J. Reading Aloud: Lectores and Roman Reading. **The Classical Journal**, [S. l.], v. 86, n. 4, p. 337–343, 1991.
- STENZL, Jürg; ZEDLACHER, Irene. In Search of a History of Musical Interpretation. **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 79, n. 4, p. 683–699, 1995.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- TABOSA, Adriana Santos. As noções de práxis e poíesis em Aristóteles. **Argumento**, [S. l.], n. 10, p. 49–56, 2011.
- TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: L'Antiquité grecque**. 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2014. a.
- TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: Moyen Âge et Renaissance**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014. b.
- TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: Classicisme et Lumières**. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- TALON-HUGON, Carole. **A estética: história e teorias**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2016.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. **Historia de seis ideias [Dzieje sześciu pojec]: Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética**. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1992.
- TAVARES, Leandro Anselmo Todesqui. **Psicanálise e musicalidades: sublimação, invocações, laço social**. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

- THOMASSON, Amie L. The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [S. l.], v. 63, n. 3, p. 221–229, 2005.
- TOMÁS, Lia. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, p. 11–19, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VICKERS, Brian. Figures of rhetoric/Figures of music? **Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 1–44, 1984.
- VOLIOTI, Georgia. Playing with tradition: weighing up similarity and the buoyancy of the game. **Musicae Scientiae**, [S. l.], v. XIV, n. 2, p. 85–114, 2010.
- WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYT, Peter A. **Rhetoric and music**. [s.l.] : Oxford University Press, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.43166. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>.
- ZORZAL, Ricieri Carlini. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. **OPUS**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 83–110, 2015. DOI: 10.20504/opus2015c2103.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## **APÊNDICES**

### **APÊNDICE A — Enlaces para a gravação do concerto de doutoramento**

Primeiro bloco: [https://www.youtube.com/watch?v=DAE\\_Yah8PvI](https://www.youtube.com/watch?v=DAE_Yah8PvI)

Segundo bloco: <https://www.youtube.com/watch?v=CkO7e2c9IFA>

**APÊNDICE B — Programa do concerto de doutoramento**

Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982) Espanha

*Habancira*

Regino Sainz de la Maza (1896-1981) Espanha

*Rondenha*

Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982) Espanha

*Suíte Platero e Eu:*

*I. Platero*

*II. O Louco*

*III. O Terraço*

*IV. Darbón*

*V. Passeio*

*VI. A Tartaruga-grega*

*VII. A Morte*

*VIII. A Platero em sua Terra*



*Intervalo (10 minutos)*

Sergio Assad (1952) Brasil

*Variações Sul-americanas:*

*Tema – Malambo – Valsa brasileira – Valsa venezuelana – Canção - Candombe*

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) Itália

*24 Capriços de Goya, opus 195:*

*Capriço n. 1, Francisco de Goya y Lucientes*

*Capriço n. 2, Tal e qual*

*Sonata Homenagem a Boccherini, opus 77:*

*III. Minueto*

*Variações (através dos séculos...), opus 71:*

*Chacona – Prelúdio – Valsas I e II – Foxtrote*

