

PERFORMANCE MUSICAL COMO DESLEITURA

Sidney José Molina Júnior
sidney@quaternaglia.com.br
Uni FIAM / FAAM – São Paulo (SP)

Resumo

Essa comunicação de pesquisa em andamento parte da suposição que as práticas interpretativas frequentemente se apresentam como subsidiárias de outras áreas do saber musical, tais como Composição, Teoria e Musicologia Histórica. Por outro lado, nos momentos privilegiados em que a reflexão sobre a *performance* procura se impor com alguma autonomia – como nos trabalhos de Peter Kivy – o faz ainda de forma bastante idealizada. Ferrenho opositor das diversas formas de idealizações na teoria literária, o crítico norte-americano Harold Bloom fornece um interessante e rico instrumental analítico, que para nós é passível de ser aplicado à teoria da *performance*. Dessa forma passamos a enxergar a tradição das interpretações musicais como uma guerra defensiva entre artistas – instrumentistas, cantores e regentes – passível de explicação através da desleitura bloomiana. Assim, a constituição do cânone dos intérpretes passa a ser vista em meio a uma guerra de influências, plena de angústia.

Palavras-chaves: desleitura, performance, influência.

Abstract

This communication of research, still in progress, is based on the supposition that the interpretative practice is frequently subordinated to other musical areas, such as Composition, Music Theory and Historical Musicology. On the other hand, in some special moments when the performance theory appear with some autonomy – just like on Peter Kivy's works – it happens on a very idealized way. Great opponent of all kind of idealization applied to literary theory, the American critic Harold Bloom offers an interesting and rich analytic instrumental, which is considered by us applicable to the performance theory. Taking this into account, the tradition of the musical interpretations started to be seeing as a defensive war among artists – performers, singers and conductors – which can be explained using the bloomian misreading. So, the foundations of the interpreters' canon will be now involved on a war of influences, full of anxiety.

Key words: misreading, performance, influence.

Podemos supor que a teoria da *performance* – entendida em geral como subsidiária ora da composição, ora da análise, ora da história, ora da estética, ora da subjetividade caprichosa das emoções dos intérpretes – tenha se ressentido de um certo isolamento, e que esse isolamento tenha deixado um pouco apertado o seu espaço próprio de reflexão. A *performance* parece ser colocada, freqüentemente, em um campo epistemológico mais pobre, fraco ou mais idealizado do que a composição musical, por exemplo. Ou não parece que a crítica e a análise musicais – quando se referem a obras – já tenham se libertado de expressões como “sinceridade” e “autenticidade”? Certamente uma composição musical, hoje, não precisa se submeter a nenhum conceito de autenticidade externo, mas tão-só aos sentidos que ela mesma constrói (ver Molina, 2003a:121-144). Por que uma *performance*, enquanto *performance*, precisaria – ainda – obedecer a programas de “restauração de sua essência”, como se ela estivesse constantemente sob o risco de desviar-se de si mesma? Nesse sentido são bem-vindas as contribuições oferecidas pelos estudos culturais e literários mais avançados.

Um passo importante foi dado por Taruskin em *Tex and Act*. Seu argumento central foi bem condensado por Butt como sendo o de um *diagnóstico*, seguido por um *julgamento* e um *axioma*: o diagnóstico de que toda *performance* é – e só poderia ser – radicalmente histórica, isto é, ela integra e reflete sua própria época histórica; o julgamento de que a chamada *performance* histórica é uma fiel representante do pensamento e do gosto musical predominante no século XX; e o axioma de que nenhuma *performance* pode ser reduzida ao texto (ver Butt, 2002:14). Taruskin mostra o quanto o conceito de “deixar a música falar por si mesma” dominou a teoria da *performance* do século XX – um século em que o movimento da interpretação historicamente informada conviveu, por exemplo, com a música eletrônica¹ –, e o quanto esse conceito é devedor do conceito de tradição cunhado por T. S. Eliot em seu famoso ensaio de 1917, “Tradition and the Individual Talent” (Taruskin, 1995:55-6).²

Para o crítico literário norte-americano Harold Bloom (1930), no entanto, a suposta “impressoalidade” descrita pela teoria de Eliot é uma idealização que esconde o real teor

¹ Que, como sabemos, pode perfeitamente prescindir de intérpretes.

² Há tradução para o português do ensaio de Eliot (ver referências bibliográficas).

das relações de influência: ele mostra que a tradição poética, o cânone dos clássicos, é uma consequência – e não causa – das relações de influência (ver Bloom, 1991b: 112).

Vale a pena seguir um pouco o raciocínio de Bloom, cuja obra – em eterno combate com o crítico (e não exatamente com o poeta) T. S. Eliot – tem alcançado grande repercussão nos estudos literários desde meados dos anos setenta, e cujas decorrências para os estudos de *performance* musical pretendemos avaliar:³ no momento em que inverte a relação entre *tradição* e *influência*, Bloom desidealiza a tradição, torna-a não prescritiva e mostra o quanto a “encarnação poética” de um poeta mais jovem é devedora de um mecanismo – pleno de angústia, segundo ele – de desleitura da instrução que simultaneamente o forja (ver Bloom, 1991b: 113 e Molina, 2003b: 1-21).

No contexto dessa teoria da influência, toda leitura – ou escuta musical, no nosso caso – é, assim, uma *desleitura* que desloca a obra anterior pela nova, e o poeta novo precisa ser suficientemente forte para poder desler o passado de modo a criar a ilusão de que ele mesmo é o “precursor de seu precursor”, uma paradoxal inversão que, segundo Bloom, ocorre no derradeiro momento da dialética da influência (ver Netrovski, 1995:4).

Assim, para Bloom, os poetas fortes – isto é, as grandes figuras que perseveraram combatendo seus precursores fortes – fazem a história da poesia deslendo-se uns aos outros (Bloom, 1991a: 33). Talentos mais fracos são presas de idealizações, e acabar com as idealizações das versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro é o primeiro objetivo de sua teoria. O segundo objetivo – não menos importante – é o de “procurar desenvolver uma poética que nos leve a uma forma mais adequada e pragmática de crítica” (Bloom, 1991a: 33).

Os objetivos nos servem, e mesmo as “autenticidades” tão bem enumeradas e analisadas por Peter Kivy podem ser vistas, do ponto de vista da teoria de Bloom, como sofisticadas idealizações da condição da *performance* (ver Kivy, 1995): idealizações da intenção do compositor, idealizações do som original de uma obra, idealizações de prática musical de uma época e, finalmente, idealizações da subjetividade do intérprete (sinceridade, expressão de sentimentos, originalidade etc.).

Se por um lado, Dahlhaus (ver Dahlhaus, 1991) e Said (ver Said, 2003) mostraram como a obra musical se abre para a *performance*, permitindo inclusive a aceitação dessa mesma *performance* como forma de crítica, Taruskin, por outro, procurou constatar a in-

³ A “tetralogia da influência” de Harold Bloom compreende os livros *A Angústia da Influência* (1973), *Um Mapa da Desleitura* (1975), *Cabala e Crítica* (1975) e *Poesia e Repressão* (1976).

dependência que a *performance* guarda da obra que interpreta, a irredutibilidade do *ato* ao *texto*. Mas, perguntamos: não seria mesmo de se esperar essa independência, sendo a *performance* musical uma manifestação artística *per se*? E sendo uma manifestação artística em si mesma, ela não depende predominantemente de sua própria tradição – a Tradição das Interpretações Musicais –, independente, até certo ponto, do cânone de obras musicais que essa tradição toma para transformar em ato sonoro?⁴

Mas isso – que a teoria de Bloom nos ajuda a formular – já não o sabem os próprios intérpretes? E os intérpretes musicais não partem da tradição interpretativa específica de cada instrumento, do Piano, do Violino, do Violão, da Regência? Não são instruídos nessas tradições interpretativas como discípulos por especialistas? Não travam conhecimento do repertório *através* de seus instrumentos? E não são quase incomunicáveis – para os próprios músicos que não lidam quotidianamente com um determinado instrumento musical – certos detalhes específicos da prática artesanal do instrumento, seus segredos de sonoridade e digitação? Não cabe também aqui a frase de Krausz sobre a tese de James Ross, “o fazer musical determina os parâmetros de excelência musical” (ver Krausz, 1993:4)?⁵

Se seguirmos as pistas da desleitura bloomiana, poderemos compreender como os mecanismos de influência podem atuar sobre a *performance* musical: para um intérprete, a relação com o seu instrumento pode ser mais forte do que a relação com a própria composição musical.⁶ O que leva um instrumentista a dedicar a vida a seu instrumento é, em algum lugar, uma relação direta com o som desse instrumento, e não há como se relacionar com o som de um instrumento senão pelo contato – ao vivo ou através de gravações – com a *performance* de outros instrumentistas.

Assim – adaptando Bloom –, um “instrumentista efebo” deverá desler seu precursor para que sua *performance* não seja epígona, idealizada, fraca. Isso não significa que ele imitará a maneira de tocar de seu precursor, seu som, sua escolha de repertório, sua retórica: justamente o contrário, pois, para Bloom,

⁴ Outras perguntas podem derivar dessas duas, como decorrência: é apenas a obra que “emerge” através da *performance* ou é a *performance* também a condição necessária para que a obra musical, enfim, ressoe como duração temporal? E ainda esta: já está desde sempre pronto o cânone musical de composições a serem interpretadas, ou este cânone é constituído, passo a passo, *também* pelos intérpretes? Cabe afirmar que, embora a *performance* tenha sido por muito tempo – e continue a ser, em alguns casos – um “efeito subsidiário” da composição musical, as relações de forças entre ambas têm se alterado ao longo dos tempos e até se invertido, em alguns casos. Pretendemos, na sequência desta pesquisa, estudar o estabelecimento do cânone do violão clássico no século XX e a importância das gravações dos intérpretes nesse processo.

⁵ “Music making makes the standards of musical excellence”.

⁶ Podemos pensar igualmente – no sentido de ter a mesma função que o instrumento musical tem para o instrumentista – na relação dos cantores com a voz e na relação dos regentes com o coro ou com a orquestra, segundo o caso.

já que a influência poética é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança, é de se esperar que tal processo de má-formação ou desinterpretação vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes (Bloom, 1995:31).

A angústia da influência – no caso específico da interpretação musical – é essa “guerra defensiva” que o artista tardio é obrigado a travar contra a riqueza da própria tradição performática que o forja: como tocar piano depois de Horowitz e Michelangeli? Violão após Segovia e Bream? A angústia da influência dá-se, também, porque sempre – e cada vez mais – o jovem efebo chega tarde demais à Cena de Instrução Poética (ver Bloom, 1995: 52-72): vivemos em uma época tardia, em que tudo parece já ter sido escrito, composto, tocado. E a relação que Bloom estabelece entre *leitura* e *escrita* pode ser parodiada para a situação da *escuta* e da *performance*:

o ouvinte de uma gravação musical está para o intérprete assim como o intérprete está para o seu precursor. Por conseguinte, todo ouvinte é um efebo, toda gravação musical um precursor, e toda escuta musical um ato de influência, ou seja, o ato de ser influenciado pela gravação e de influenciar qualquer outro ouvinte para quem seja comunicada a sua escuta (Bloom, 1991b:106-7).⁷

A poesia, segundo Bloom, sempre começa quando alguém que será um poeta lê *um poema*. E para ver a compreensão plena que tem deste poema, teremos que ver o poema que ele mesmo escreverá como sendo a *sua própria leitura*; se falarmos de dois intérpretes fortes, por analogia, essa leitura será a escuta musical, e ela será, no sentido de Bloom, necessariamente uma desleitura ou desapropriação poética (Bloom, 1991b:117).

Nesse contexto, a *encarnação poética*, isto é, o que faz de um poeta poeta – ou de um músico músico –, passa, portanto, necessariamente pela luta artística que o artista mais jovem trava com o seu precursor direto, o seu *pai poético*.

Assim, como inspiração para a constituição de uma forma mais adequada e pragmática de crítica, Bloom elabora um mapa de razões revisionárias, um ciclo sêxtuplo que sugere as principais etapas da encarnação poética e da dialética da influência. Esses seis estágios podem ser tomados como três níveis compostos por pares antitéticos (Bloom, 1995: 105). Tudo começa com um desvio em relação ao precursor [*clinamen*], seguido de uma

⁷ Basta substituir em nosso texto ouvinte por leitor, gravação musical por poema, intérprete por poeta e escuta musical por leitura, e teremos o texto literal de Bloom. Aproveitamos para tematizar a questão do registro fonográfico das interpretações, assunto que será desenvolvido no segundo momento desta pesquisa. A comparação continuaria válida, é claro, se ao invés de “gravação” utilizássemos “*performance* ao vivo”.

tentativa de complementação por um aumento de significado na direção oposta a do precursor [*tessera*]; no segundo momento, há uma retração de significado [*kenosis*], seguida por um ressurgimento hiperbólico [*demonização*]; finalmente, no terceiro momento, o significado é buscado fora de si, na vã esperança de penetrar mais profundamente [*askesis*], e, por fim, no momento final de consumação do ciclo de influência, o jovem poeta tenta reverter a anterioridade, assume o tempo mental como medida e transforma-se em “precursor do precursor” [*apophrades*] (ver Nestrovski, 1991:19).

Essas categorias – ou razões revisionárias – jamais são aplicadas literalmente, são apenas pistas da dialética pragmática da influência. Três momentos principais a resumem: o desvio inicial irônico sobre a obra do precursor, a imaginação criativa hiperbólica sobre a obra do precursor, e a projeção ou introjeção do precursor. O ciclo móvel de Bloom participa, a seu modo, tanto de momentos e movimentos internos de um texto poético quanto marca, também, o desenvolvimento vital do poeta-como-poeta diante do Pai Poético que o elegeu-enquanto-foi-eleito:

As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das idéias, ou aos padrões de figuração. A influência poética ou, como prefiro, a “desapropriação” [*misprision*], é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta. Quando um tal estudo se propuser considerar, também, o contexto em que se passa esse ciclo vital, será compelido a examinar as relações entre os poetas de uma só vez como casos equiparáveis ao que Freud denomina de romance familiar e como capítulos na história do revisionismo moderno – onde “moderno” se refere a todo o vasto período desde o Iluminismo. O poeta moderno, como nos mostra W. J. Bate em *The Burden of the Past and the English Poet*, é o herdeiro de uma melancolia engendrada na mente iluminista pelo ceticismo com relação a seu próprio duplo legado de riqueza poética: da Antiguidade e da Renascença (Bloom, 1991a: 36).

Se o sentido de uma interpretação pode estar *entre* os intérpretes, a desleitura de Bloom passa a ser uma importante conquista para a teoria da *performance*: ela pode ajudar a entender, por exemplo, por que Horowitz trata Mozart como Chopin, ou como Julian Bream se desvia – ou se aproxima – do repertório de Segovia ao longo de sua carreira. Para Bloom toda interpretação forte – e isso parece valer também para *performances musicais* – é necessariamente inautêntica; é, mesmo, uma *desinterpretação*:

Recapitulando: todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai. Um poema não é a superação de uma angústia, mas a própria angústia. Os equívocos de interpretação cometidos pelos poetas (seus poemas) são mais drásticos que os equívocos dos críticos (a crítica), mas esta é uma diferença de grau, e não de espécie. Interpretação não existe: só existe desinterpretação, e toda crítica é uma poesia em prosa (Bloom, 1991a:132-133).

Referências Bibliográficas

- BLOOM, Harold. A Angústia da Influência: Tradução de Arthur Netrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.
- BLOOM, Harold. Cabala e Crítica. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.
- BLOOM, Harold. Um Mapa da Desleitura. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BUTT, John. Playing with History. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DAHLHAUS, Carl. Estética Musical. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- ELIOT, T. S. Tradição e o Talento Individual. In ELIOT, T. S. Ensaios. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- KIVY, Peter. Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- KRAUSZ, Michael (edit). The Interpretation of Music. Philosophical Essays. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- MOLINA, Sidney. Construção da Mentira em *Paisaje Cubano con Lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica. Galáxia, São Paulo, v. 6, p. 121-144, 2003a.
- MOLINA, Sidney. Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1. São Paulo: Rondó, 2003b, p. 1-21.
- NETROVSKI, Arthur. Apresentação. In BLOOM, Harold. A Angústia da Influência: Tradução de Arthur Netrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a, p. 11-27.
- NETROVSKI, Arthur. Bloom Contra-ataca. Entrevista com Harold Bloom. Folha de S. Paulo, São Paulo, caderno Mais!, p. 4-7, 6 de agosto de 1995.
- SAID, Edward. Em Busca de Coisas Tocadas. Presença e memória na arte do pianista. In SAID, Edward, Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Seleção de Milton Hatoum. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 79-92.
- TARUSKIN, Richard. Text & Act. Essays on Music and performance. New York: Oxford University, 1995.