

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

Departamento de Música

FERNANDO SANTIAGO SERRANO DOS SANTOS

SITUANDO A PERFORMANCE:
considerações sobre o sujeito intérprete
no decorrer de três séculos

São Paulo

2022

FERNANDO SANTIAGO SERRANO DOS SANTOS

SITUANDO A PERFORMANCE:
considerações sobre o sujeito intérprete
no decorrer de três séculos

Monografia apresentada ao curso de Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música, com Habilitação em Instrumento: Violino.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S237s Santos, Fernando Santiago Serrano dos, 1998-
Situando a performance : considerações sobre o sujeito
intérprete no decorrer de três séculos / Fernando Santiago Serrano
dos Santos. – São Paulo, 2022.

78 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música -
Habilitação em Instrumento - Violino) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc). 2. Música
- Execução. 3. Música - Instrução e estudo. 4. Performance
musical. I. De Bonis, Maurício Funcia. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.61

Bibliotecária responsável: Fabiana Colares - CRB/8 7779

FERNANDO SANTIAGO SERRANO DOS SANTOS

**SITUANDO A PERFORMANCE:
considerações sobre o sujeito intérprete
no decorrer de três séculos**

Monografia apresentada ao curso de Música,
do Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista (IA-UNESP), como requisito parcial
para obtenção do grau de Bacharel em
Música, com Habilitação em Instrumento:
Violino.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis
Instituto de Artes da UNESP - Orientador



Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato
Instituto de Artes da UNESP

São Paulo, 24 de janeiro de 2022

*A meus avós, Jairo, Maria, Luiz e Carmen
Em memória, em vida e em exemplo*

AGRADECIMENTOS

Para além de qualquer protocolo ou dever, agradeço a meus pais e meus irmãos, minha família, por não apenas terem me mostrado o caminho, mas principalmente por sempre terem caminhado ao meu lado durante todos esses anos.

Com saudosas lembranças, agradeço aos amigos e professores da Fundação Bradesco, minha outra casa antes de conhecer o Instituto de Artes. Mesmo com o tempo e a distância, o companheirismo e a presença foram constantes. Dentre eles, faço um agradecimento especial à maestrina Míriam Castro, pela primeira e talvez mais definitiva orientação, ainda no começo de tudo.

Aos amigos do Instituto GPA, à professora Renata Jaffé e ao maestro Daniel Miziuk, de quem muito pude aprender, agradeço todas as oportunidades. Para além do nome, a Casa de Osasco foi lugar de acolhida e crescimento, e ali pude ter certeza do que gostaria de fazer pelo resto da vida. Junto deles, agradeço também aos professores André Luccas e Paulo Paschoal, por terem me acompanhado e preparado.

Aos amigos da UNESP, de profissão e de vida, agradeço cada escuta atenciosa, cada café compartilhado, cada palavra de carinho e preocupação. Obrigado por me ensinarem tanto e por fazerem de nosso Instituto um lugar - físico e afetivo - tão especial. E, em meio a tantas pessoas queridas, agradeço a todos aqueles com quem pude conviver dentro do PET Música, espaço de criação, pesquisa e partilha, cujos impactos sobre quem sou levarão ainda algum tempo para serem compreendidos.

Por não correr o risco de esquecer algum nome, agradeço aos professores do Departamento de Música, pela dedicação e pelo cuidado, a nós, estudantes, e nossa formação, assim como aos demais membros docentes do Instituto de Artes, com quem, direta ou indiretamente, pude conviver. Porém, dentre tantos, agradeço com especial admiração a meu professor, Luiz Amato, primeiro pela confiança, ao ter-me aceito em sua classe, e por todas as oportunidades de escuta e aprendizado; a meu orientador e tutor, professor Maurício De Bonis, pela doação, pelo exemplo e pela inspiração; e à professora Yara Caznok, por ter sido o bom presságio de uma viagem tão significativa.

Ainda, agradeço à Orquestra Acadêmica da UNESP e a todos com quem pude seguir dividindo palcos, repertórios e plateias. Ao maestro e professor Lutero Rodrigues, nosso

regente, agradeço o conhecimento compartilhado, o respeito no trato cotidiano e a paixão com que sempre nos ensinou, com que sempre comunicou nossa música, fosse em sala de aula, fosse ao longo de nossos ensaios e concertos.

A todos os demais funcionários do Instituto de Artes, servidores técnico-administrativos e terceirizados, pelo trabalho diário e pelo empenho em fazer com que nossa unidade siga em pleno funcionamento, mesmo diante de reiterados ataques e condições cada vez menos dignas. Aos trabalhadores das áreas administrativa, acadêmica, de serviços e de informática, agradeço a presteza, a diligência e a compreensão.

Aos professores e amigos da Escola de Música do Estado de São Paulo, à família barroca do Núcleo de Música Antiga, ao mestre Luís Otávio Santos, por quem fui tão acolhido e com quem tenho a imensa oportunidade de aprender tanto sobre nossa arte. Aos amigos da Orquestra Jovem do Estado e ao maestro Cláudio Cruz, pelos desafios proporcionados a cada novo e instigante programa, pela possibilidade de seguir crescendo enquanto músico e ser humano.

E ultreya esus eya

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Fernando Birri, atribuída a Eduardo Galeano

RESUMO

A partir de uma contextualização preliminar do conceito de virtuosidade e sua consequente aplicação em música, tomando por base diferentes léxicos e enciclopédias próprios a essa arte, a presente pesquisa tem como proposta oferecer um conciso panorama da recepção pública destinada a intérpretes e performers no decorrer de aproximadamente três séculos, seja ela leiga ou especializada, centrada numa única disciplina ou contando então com enfoques interdisciplinares. Ao adentrar os anos 1800, o continente europeu serve de palco para uma série de acontecimentos com expressivo impacto sobre a produção musical de concerto, fossem eles políticos, sociais, econômicos ou intelectuais. Diante de um cenário marcado por um forte militarismo e pela exaltação de grandes heróis de guerra, dentre eles o próprio imperador dos franceses, Napoleão Bonaparte, violinistas veem frequentemente suas imagens serem associadas a valores bélicos e viris, enquanto representação de ostentosos generais à frente de seus exércitos. Em contrapartida, quando da consolidação de novas correntes filosóficas, sobretudo na Alemanha, com seu idealismo germânico, performers têm cada vez mais sua atuação sujeitada à figura do compositor e mesmo à entidade extramundana imposta sobre a obra musical, imbuída de um sentimento de expressividade absoluta e de autenticidade inalienável. Já no século vinte, o debate adquire novas conotações em face de uma sociedade altamente industrializada também em termos de cultura e conhecimento, colocados como possíveis ferramentas de sujeição. Ao lado de escritos da chamada Escola de Frankfurt, a respeito de uma faceta dominadora da racionalidade científica e um potencial de autorrealização subjetiva definitivamente alheio aos indivíduos, os ensaios do regente polaco René Leibowitz sobre interpretação musical oferecem olhares direcionados a diferentes áreas da prática, como os ideais de uma execução autêntica, a construção do performer por meio de seu repertório e as implicações de uma técnica desatualizada na continuidade de determinados instrumentos. Nos dias atuais, reitera-se a possibilidade de que a música seja acompanhada pela antropologia, emprestando métodos e saberes, pelos quais se questiona ainda um viés demasiado unidimensional; compartilhando sujeitos e objetos, em abordagens para além de disciplinas convencionalmente estruturadas; e, sobretudo, resgatando o caráter transformador da performance.

Palavras-chave: virtuosidade; cultura da performance musical; identidade; autorrealização; antropologia da performance.

ABSTRACT

Based on a preliminary contextualization of the concept of virtuosity and its consequent application in music, proceeding from different lexicons and encyclopedias proper to this art, the following research proposes to offer a concise panorama of the public reception destined to interpreters and performers in the course of approximately three centuries, be it lay or specialized, centered on a single discipline or counting with interdisciplinary focuses. Entering the 1800s, the European continent is the stage for a series of events with expressive impact on classical music production, were they political, social, economic, or intellectual episodes. Facing a scenery marked by a strong militarism and the exaltation of great war heroes, among them the Emperor of the French himself, Napoleon Bonaparte, violinists frequently see their images associated with belic, virile values, as a representation of swanky generals leading their armies. As a counterpart, when new philosophic currents are consolidated, mainly in Germany, with its idealism, performers have their actuation more and more subjected to the composer's figure and even to the extraordinary entity imposed on the musical work, imbued with a sentiment of absolute expressivity and inalienable authenticity. Already in the twentieth century, the debate acquires new connotations in the face of a society highly industrialized also in terms of culture and knowledge, set as possible subjection tools. Alongside writings of the Frankfurt School, with respect to a dominant facet to scientific rationality and a subjective self-realization potential definitely alien to individuals, the essays on musical interpretation by Polish conductor René Leibowitz offer insights into different areas of the practice, such as the ideals of an authentic execution, the construction of the performer through their repertoire, and the implications of an outdated technique on the continuity of certain instruments. Nowadays, the possibility that music might be accompanied by anthropology is reiterated, lending methods and wisdom, whereby one even questions an unduly unidimensional bias; sharing both subjects and objects, in approaches beyond conventionally structured disciplines; and, above all, rescuing the transformative character of musical performance.

Keywords: virtuosity; musical performance culture; identity; self-realization; performance anthropology.

SUMÁRIO

Introdução	10
1 Entre ideais e militares: a interpretação ao início do século XIX	14
1.1 Aspectos da crítica musical de época e da filosofia romântica germânica	14
1.2 Representações heróicas e papéis de gênero	20
1.3 Paralelos estéticos, geográficos e temporais	25
2 A sociedade de massas e a autenticidade da execução: o intérprete no século XX	30
2.1 Da dominação pela racionalidade, pela técnica e pela perfeição	31
2.2 Do potencial afirmador do repertório e das representações sociais em música	37
3 Caminhos para a música e a antropologia: a performance no século XXI	50
3.1 Novos métodos, novos sujeitos e novos objetos	51
3.2 A inclusão de si e a transformação por meio da performance	63
Considerações	71
Referências	76

Introdução

Os motivadores deste trabalho surgem não como situações-problema, mas a partir de um incômodo ou, pelo menos, de um questionamento - primeiro, bastante pessoal, e depois cada vez mais refletido nas fontes aqui apresentadas, numa prática musical pré-profissional, compreendendo seus respectivos repertórios, e nas inúmeras discussões que ora se encaminharam ao nosso objeto de investigação, ora foram diretamente por ele suscitadas. Enquanto violinista, diante de representações alheias a boa parte dos estudantes que compõem a classe a que se referem, confrontado por um conjunto de obras com enormes demandas tanto técnicas quanto físicas e psicológicas, peças carregadas ainda de seus próprios estereótipos e valores, não raro seria que alguém se deparasse com as ideias de “virtude” e “virtuosismo”, principalmente ao lidar com o instrumento em questão.

Sendo as grandes fontes de nossa inquietação inicial, entendidas então como essenciais à formação do intérprete e consequentemente ligadas à construção de sua imagem, percebeu-se logo nas primeiras etapas da pesquisa que tratá-las enquanto conceitos, com um peso muito mais filosófico do que musical, teria implicações ligadas, de fato, a uma pesquisa em filosofia. Por sua vez, procurar as diferentes aplicações com que foram empregados no decorrer da história, para além do recorte demasiado extenso, praticamente inviável para as proposições de um trabalho de conclusão de curso, recorreria a ferramentas, uma vez mais, da história e mesmo das ciências sociais. Em decorrência disso, o trabalho se desenvolveria com grande inclinação a uma revisão bibliográfica, como terminou por se desenvolver, porém, estando muito mais alinhado às teorias acima mencionadas do que à investigação de uma eventual prática ou função musical.

Apesar dos primeiros ensaios consultados terem suscitado uma outra questão sobre o tema, agora com relação à etimologia de cada termo, às significações que lhes foram atribuídas dentro das demais línguas que não o português e suas posteriores derivações, uma abordagem que partisse diretamente de seu emprego na produção musical serviu não apenas para contextualizá-los em nosso meio como para situar nossa discussão sobre o tema que investigariamos em definitivo. De toda forma, o panorama oferecido por um dos textos mais importantes a este trabalho, produzido por Žarko Cvejić (2011), pode ser suficiente para nosso preâmbulo. Questionando-se sobre o significado de “virtuoso” e “virtuosidade” (no original, *virtuosity*), seu percurso por diferentes léxicos musicais tem como ponto de partida o artigo enciclopédico de Sir George Grove, de 1889, em que aos termos se atribuiria uma

origem no italiano acompanhada ainda de um sentido pejorativo, de mero exibicionismo técnico com fim em si mesmo.

Primeiro em direção ao futuro, com entradas de Eric Bloom, aproximadamente cinquenta anos depois, e de Willi Apel e Ralph T. Daniel, em 1960, esse mesmo olhar ressabiado, sugerindo a ausência de quaisquer outras qualidades de interpretação, entendimento musical ou gosto, tem sua vigência reforçada. Afastando-se do mundo anglófono e adentrando a Europa continental, o autor se volta a referências germânicas, como Ernst Büchen, em 1953, por sua vez citando Wagner, mas com a mesma conotação fatal e depreciativa; e Gustav Schilling, já em momento anterior, entre 1835 e 1842, falando de um ponto de vista também estético em contrário a uma demonstração mecânica vazia. No entanto, ao retroceder ainda uma porção de décadas, agora ao século dezessete, é mencionado o léxico mais antigo a definir virtuosidade, o *Dictionnaire de musique*, de 1703, escrito por Sébastien de Brossard, que, apesar de enfatizar sua procedência italiana, a partir da raiz etimológica *virtu*, traz uma explanação ampla e neutra, com íntima conotação religiosa, de excelência seja na teoria ou na prática das belas artes, mas sobretudo ligada à composição e à própria teoria musical. Diferente, então, daquelas apresentadas anteriormente, porém não sendo a única, visto que o francês foi acompanhado pelos escritos de Johann Gottfried Walther (1732) e por outras duas fontes inglesas coetâneas, de James Grassineau (1768) e Ephraim Chambers (1786).

O mesmo trajeto está presente na entrada para *virtuoso* do *Grove Music Online*, escrita por Owen Jander (2001), de maneira a ressaltar um uso honorário do termo, dada sua origem no latim *virtus*, “excelência”, mas também “valor” - já no século dezesseis, “reservado a uma pessoa de distinção em qualquer campo intelectual ou artístico”. Reforçando uma prática comum aos músicos italianos, que, para além de exercerem os ofícios já mencionados, seriam minimamente famosos *maestri di cappella*, os performers teriam encontrado alguma simpatia ainda em Johann Mattheson, com “O virtuoso útil” (1720) e seus “virtuosos práticos”, porém sem muito espaço para as bravatas de Johann Kuhnau (1700) sobre um único tipo verdadeiro contraposto ao apenas altamente dotado *musicus*, quando muito elogiável apenas por sua facilidade prática.

Com o florescimento da ópera e do concerto instrumental no fim do século dezoito, o termo “virtuoso” (ou “virtuosa”) passou a se referir ao *violinista*, pianista, castrato, soprano, etc., que trilhou *uma carreira como solista*. Ao mesmo tempo, ele adquiriu novas nuances de significado à medida que atitudes direcionadas aos talentos dos performers - frequentemente exibicionistas - mudaram. No século dezenove, essas atitudes se endureceram ainda mais. (JANDER, 2001, tradução e grifos nossos).

Em recapitulação às definições discutidas, Cvejić aponta para a passagem de virtuosidade enquanto “proficiência e excelência em teoria musical, composição ou outros campos, ao domínio técnico em performance musical, propenso à demonstração técnica vazia e a uma total ausência de expressividade” (2011, p. 6). Apesar dos inúmeros desdobramentos possíveis já a partir deste ponto, o debate sobre o tema, quando situado especialmente nos anos 1800, passa a abarcar os respectivos ideais de autenticidade em música, a suspeição tida à época sobre a performance e - em última instância - a negligência imposta aos intérpretes sobre suas identidades, subjugadas àquelas dos compositores. Nesse contexto se desenvolve o primeiro capítulo, com importantes insumos trazidos sim pela filosofia e pela estética, tratando de suas acepções sobre a obra de arte e sua fruição; por uma análise crítica da cultura da performance que permeou boa parte do período entendido como romântico, mais voltada ao imaginário sobre o violino, inclusive nos termos das relações de gênero existentes; e já por algum entendimento contextual desse cenário, pelo que se propõe contrapontos precisos com outros períodos históricos além daqueles aqui indicados.

Partindo ao século vinte, como segundo recorte temporal da pesquisa, o indivíduo segue sob nosso foco, ainda ladeado por contribuições da filosofia e, em certa medida, das ciências sociais. Diante de uma sociedade altamente industrializada, em que o conhecimento é tomado por ferramenta de dominação e a música se vê destituída, por inúmeras frentes, de importantes atributos (mas às vezes sendo ela mesma um instrumento de sujeição), sequer a possibilidade de existência dos sujeitos pode ser assegurada. Junto de textos sobre a Escola de Frankfurt e, dentre seus membros, do próprio Theodor Adorno, com um referencial sabidamente marcado por questões para além da teoria e da ciência, como cultura e geopolítica, também a interpretação musical toma seu devido lugar, com ensaios do regente polaco René Leibowitz. Suas considerações versam tanto sobre a área, de modo mais amplo, quanto sobre pautas mais específicas a um ou outro grupo de habilitações, como seus colegas de ofício e os instrumentistas de cordas, por exemplo. Finalmente, na transição para nossos dias, a discussão sobre representações sociais de performers, em especial pianistas colaboradores, é continuada a partir de textos de Guilherme Baldovino e Ricardo Balletero.

Com novos aportes de campos a uma primeira leitura talvez demasiado distantes da música, o século XXI dá continuidade a uma recepção crítica que se fez sobre o conhecimento e seus centros de enunciação, igualmente marcados pelos espaços físicos que ocupam e pelas correntes ideológicas que produzem. A partir da antropologia como principal contribuinte, nossa área permanece sob os olhares contestatórios que se propõem a abordar,

para além de agendas étnicas e sociais, questões metodológicas de ensino e pesquisa tanto dentro quanto fora da academia. Na busca por novos processos que se proponham a valorizar indivíduos e suas vivências, ultrapassando dicotomias bem consolidadas e agregando trajetórias particulares, a performance não só ganha outros utensílios pelos quais ser estudada como tem suas próprias qualidades amplamente discutidas quando dos processos de reconhecimento subjetivo, intervenção social e aprendizado coletivo.

Por mais que a ideia mesma de identidade não seja aqui desenvolvida, bem como outros tantos conceitos que poderiam desempenhar maior ou menor importância num entendimento holístico do texto, dadas suas respectivas especificidades, ela termina por ser o ponto nevralgico de nossa investigação, estando ligada à figura de intérpretes e performers - vocábulos, a propósito, aqui ainda usados de maneira intercambiável. Procuramos explorar sua relação para com as demais personagens de nossa prática, entre elas compositores e até a entidade assumida pela obra musical, a partir de um conjunto preliminar de vieses, não sem alguma coesão para suas proposições, que desde o primeiro contato tenham contemplado uma hierarquia de postos e valores - mesmo que velada. Uma tal preocupação - tímida, inegavelmente, mas real - esteve presente também ao optar por descrever a atuação de algumas das autoras e autores discutidos, muitos deles instrumentistas, pesquisadores de outras áreas e membros de grupos sociais com suas respectivas pautas e reivindicações, num entendimento de que, para além de bibliografias dentro de um sistema de normatização, jamais deixaram suas subjetividades de lado. Assim como, neste caso, a performance não deixou de ser “objeto” e nós, intérpretes, (seus) sujeitos.

1 Entre ideais e militares: a interpretação ao início do século XIX

Como primeiro recorte histórico a ser discutido no escopo deste trabalho, optou-se pelo século XIX, sobretudo sua primeira metade, não apenas por decisivos eventos que nele se desenrolaram, em termos ora políticos, como os efeitos imediatos da Revolução Francesa, ora estéticos, como a consolidação de correntes românticas na própria música e ainda na filosofia; mas, com talvez maior importância, pela bibliografia que embasará dita discussão, responsável por delimitar cronológica e mesmo tematicamente nosso objeto de estudo. Para tanto, utilizamos como principais referenciais teóricos a dissertação de doutorado de Žarko Cvejić, pesquisador sérvio de expressiva atuação na Inglaterra e nos Estados Unidos, com passagens por Oxford e pela Universidade de Cornell (2011, p. iii), sendo esta última integrante da Ivy League, grupo de elite dentre as instituições de ensino superior estadunidenses. Muito embora seu trabalho estivesse ligado a um título em filosofia, dado que alguns de seus outros interesses seriam uma teoria crítica marxista, lacaniana e de gênero, é importante ressaltar o enfoque dado justamente à performance, atuando como barítono e contratenor junto a grupos de música antiga, voltados ao repertório dos séculos quinze e dezesseis.

Outra porção dos textos consultados é de autoria da professora da Royal College of Music, de Londres, Maiko Kawabata, musicóloga e violinista cuja formação seguiu, ao menos geograficamente, os mesmos caminhos daquela de Žarko, tendo frequentado as Universidades de Cambridge e da Califórnia, em Los Angeles. Seus principais objetos de pesquisa são a história da performance musical, com foco sobre a execução extrema ao violino solo, e ainda o estudo etnográfico da identidade racializada entre músicos profissionais do leste asiático integrantes de orquestras britânicas e europeias.¹ Ademais, serão utilizados alguns outros artigos sobre personalidades específicas, corroborando com determinadas reflexões aqui apresentadas, e uma bibliografia igualmente histórica, porém de período anterior, proporcionando, por sua vez, um contraponto às visões expostas - salvas as respectivas particularidades.

1.1 Aspectos da crítica musical de época e da filosofia romântica germânica

Intitulada *The Virtuoso Under Subjection: How German Idealism Shaped The Critical Reception Of Instrumental Virtuosity In Europe, c. 1815-1850* (algo como “O Virtuoso sob

¹ Para mais informações sobre a biografia e as publicações de Maiko, consulte-se sua página no site da Royal College: <https://www.rcm.ac.uk/research/people/details/?id=04456>, acessado em 12 de dezembro de 2021.

Sujeição: como o idealismo germânico moldou a recepção crítica da virtuosidade instrumental na Europa”, em português), a tese de Cvejić, apresentada no ano de 2011, é tida como o mais amplo estudo sobre a apreciação pública desta modalidade de performance em particular, tratada, no entanto, de modo bastante aberto, ao não se limitar a um intérprete específico ou a sua obra, mas com enfoque claro sobre um discurso cultural pertinente ao tema (p. 7 e 8). Suas fontes primárias - termo aqui utilizado a partir de dois sentidos possíveis, uma vez que os materiais referenciados constituem tanto a base da argumentação do pesquisador quanto um corpo documental datado do período em questão - são relatos extraídos de periódicos especializados na crítica musical, oriundos de influentes centros políticos, econômicos e culturais da Europa de 1800.

A escolha de tais corpos literários se deu por sua capacidade de refletir a história intelectual do contexto em que estiveram inseridos, asserção esta trazida por Žarko através das pesquisadoras Imogen Fellingner e Julie Woodward (2001), e ainda pela crescente demanda à época por “informações facilmente acessíveis sobre as cenas de concerto locais e também regionais, nacionais e internacionais” (p. 31, tradução nossa), fato decorrente das transformações com as quais o continente europeu se defrontou no primeiro quartel do século dezenove. Com a queda de Napoleão, em 1815, o meio musical de cidades como Viena e Paris se viu novamente em atividade, com fronteiras políticas já bastante diluídas e um desenvolvimento na malha ferroviária da região responsável pelo transporte não apenas de pessoas, incluindo virtuosos como Liszt e Paganini, mas também de notícias e ideias.

Sobretudo na já mencionada capital francesa e na rica Londres, a vida artística não mais se restringiu aos palácios reais, tendo-se então aberto a salas de concerto e salões públicos, financiados pelos espólios dos respectivos impérios coloniais e por uma burguesia em ascensão, “igualmente voraz por dinheiro e prestígio cultural” (p. 28). Neste último sentido, Paris assumiu uma posição de destaque na cena europeia, contando com instituições como o Conservatório, sua orquestra e seu teatro, inúmeros salões privados e ainda mostruários de grandes construtores de piano, como Pleyel e Érard, responsáveis pelo aprimoramento do instrumento. Já do outro lado do Canal da Mancha, aquela que foi durante boa parte do século a maior cidade do mundo era também uma contrapartida política e econômica, com uma nobreza intocada e uma burguesia todavia mais rica, proporcionando níveis de mecenato jamais vistos antes, assim como sua própria indústria manufatureira de pianos.

Em oposição a esse eixo, no entanto, esteve a cidade de Leipzig, na Saxônia, não menos vibrante culturalmente e conhecida como centro das publicações em língua alemã e de um pensamento liberal, além de ter sido o berço do mais antigo periódico erudito sobre música, o *Allgemeine musikalische Zeitung* (Jornal Musical Geral, em tradução livre), em circulação de 1798, a partir de empreitada dos editores Breitkopf e Härtel, até 1848 - evento determinante para a limitação temporal da dissertação. Muito embora tenha lançado as bases para jornais futuros, com “ensaio, informações biográficas, resenhas de trabalhos teóricos e obras, descrições de instrumentos, novos itens na forma de cartas e miscelânea” (p. 34), era de posicionamento bastante conservador, expresso na pessoa de um de seus editores-chefes, o compositor e teólogo Gottfried Wilhelm Fink, avesso à geração de jovens românticos, e encontrou um decisivo rival no empreendimento do próprio Robert Schumann, o *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Revista de Música), motivado por esse mesmo conservadorismo e também por uma indiferença crítica presente naquelas publicações. Aberta entre 1834 e 1868, seu foco esteve sobre uma análise radical e escolástica, abertamente enviesada, em prol de compositores jovens e talentosos, os quais se pretendia fazer circular, porém, com respeito quase religioso a figuras do presente e do passado.

Na França, dois também foram os principais jornais voltados à matéria musical, um deles, a *Revue et Gazette musicale de Paris* (Jornal e Gazeta musical de Paris), fruto da junção de mais um par de fontes históricas: a *Revue musicale*, iniciada por François-Joseph Fétis, em 1827, e a *Gazette musicale de Paris*, do expatriado prussiano Moritz Schlesinger. De posturas muito semelhantes àquelas personificadas por Fink e Schumann, respectivamente, Fétis era considerado a autoridade suprema de todos assuntos musicais na capital francesa e mesmo na Bélgica, sendo um erudito da teoria e da história da música, da vida artística europeia e da organologia, com grande apreço por uma filosofia nacional e estrangeira, sobretudo germânica, ainda que também conservadora. Enquanto isso, Schlesinger, outro editor musical, assumiu uma postura contrária àquilo que considerava como o “criticismo arcano, conservador e pedante da *Revue musicale* de Fétis”, “promovendo jovens compositores românticos como Liszt e Chopin” (p. 39). Em paralelo atuavam os irmãos Escudier, do *La France musicale*, centrados num nicho deixado de lado por seus conterrâneos: a ópera italiana.

Embora recém precedido pelas duas primeiras publicações inglesas dedicadas à música, o mais importante periódico em circulação em terras britânicas, no decorrer do século XIX, mais precisamente entre os anos 1836 e 1891, foi o *The Musical World* (O Mundo Musical).

Tendo James William Davison como seu mais longo editor, cujos posicionamentos se voltaram à reverência de nomes como Haydn, Mozart e Beethoven e daqueles que considerava seus dignos herdeiros (Mendelssohn, Spohr e um hoje não tão conhecido Sterndale Bennett), também se mostrou um veículo de críticas aos então jovens compositores continentais, como Schubert e “especialmente Schumann, Chopin e Liszt” (p. 41), apesar das habilidades de escrita e de análise de seu maior acionista terem sido julgadas aquém daquelas dos demais colaboradores anteriormente mencionados.

Com o que se pretendeu expor nas primeiras páginas deste capítulo, talvez já tenha sido possível perceber a complexa trama pela qual iniciamos a discussão de nosso objeto. Por mais que um mesmo discurso unificado estivesse circulando entre os centros europeus e seus respectivos periódicos, algumas nuances chamam a atenção quando de seu destaque ao longo do texto de Žarko e principalmente se compreendidos à luz de sua própria época. Diversas das críticas analisadas estiveram vinculadas a interesses mercadológicos declarados, uma vez que se fizeram veicular a partir das publicações de casas editoriais específicas, elogiando determinados compositores-intérpretes² em detrimento de outros, de acordo com sua presença - ou ausência - em ditos catálogos. A inexistência de tal vínculo, por sua vez, permitiu que iniciativas particulares, como aquela empreendida por Schumann, tivessem notória liberdade quanto ao teor dos textos emitidos, às correntes ideológicas que embasariam seus ideais e mesmo aos sujeitos que se escolheu abordar.

Ainda, não se poderia dizer que essa mesma visão de mundo era compartilhada por toda a sociedade europeia, uma vez que “poucas pessoas no começo e à metade do século XIX eram letradas, intelectuais e ricas o suficiente para ler periódicos musicais” (p. 33), e aqueles que o eram formavam justamente a elite cultural frequentadora de concertos, amplamente influenciada pelos críticos até aqui apontados e de um perfil essencialmente burguês e, em determinados contextos, antiaristocrático. Tal pensamento pode ser aplicado à recepção e, antes dela, ao próprio acesso a outro dos pontos mais caros à análise estudada, já vislumbrado em enunciações anteriores, a saber: as diferentes escolas filosóficas desenvolvidas no período e sua estreita relação com a crítica musical e mesmo às especulações do que em si seria a música.

² Em passagem anterior, Cvejić comenta a reiteração de tais figuras enquanto unificação de ambas as práticas, ou seja, virtuosos que não apenas executavam um dado repertório como também o compunham, sendo em sua maioria violinistas e pianistas e ainda os principais alvos dos comentários por ele estudados (p. 32).

O primeiro capítulo da dissertação leva assim o título de “Música na Filosofia por volta de 1800” e parte de uma crítica bastante dura à não menos desastrosa turnê de Liszt pelas Ilhas Britânicas durante os anos 1840 e 1841, publicada pelo *The Musical World*, ao que tudo indica, pela mão do já mencionado Davison.³ Valendo-se de excertos extraídos de um exemplar de 11 de junho de 1840, os preceitos conservadores do editor são retomados e agora acrescidos de um ideal platônico a respeito da música, em reforço ao íntimo relacionamento entre as filosofias vigentes à época - fossem elas emergentes ou mais antigas - e a prática em questão. Nesse sentido, com um foco voltado à produção intelectual alemã, a geração anterior de pensadores racionalistas alemães, entre eles, Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte e Georg Wilhelm Friedrich Hegel, passa a ser contraposta à dos primeiros românticos, incluindo-se Friedrich Wilhelm Joseph Schelling e Arthur Schopenhauer.

Num processo de reconceptualização da música enquanto modelo utópico de livre subjetividade, abstrato, incorpóreo e autônomo inclusive de sua própria performance, a mesma teria ascendido dentro de uma hierarquia aplicada às artes, ultrapassando tanto a poesia quanto a filosofia e sendo intimamente ligada aos ideais vigentes de liberdade e individualidade. Por consequência, o virtuosismo como inimigo de uma autonomia estética e expressão de uma materialidade perecível (no caso, do corpo físico do performer) é cada vez mais visto como uma ameaça não só aos conceitos elencados acima, mas à própria humanidade dos indivíduos. Orientados por um pensamento metafísico, ao que é suscitada ainda a figura de Friedrich Nietzsche, em oposição a uma corporeidade apregoada pelos iluministas, cujas doutrinas de autodeterminação do sujeito também passam a ser criticadas, os idealistas germânicos acreditam que a real liberdade poderia ser atingida apenas pela morte, em caráter definitivo, ou então pela contemplação estética, ainda que de modo temporário quando mediada pelas artes, dentre elas a música - no entanto, pela música enquanto obra e não enquanto performance. Esta estava relegada a uma mera (porém obrigatória) interpretação daquilo que se entendia como a vontade e intenção do compositor.

Em prol de uma expressão puramente mental e abstrata, esse ideal ganha nome: *Tonkunst*, numa tradução livre, a “arte do som”, contrária mesmo à composição como veículo, como suporte físico da ideia musical - utilizando-nos da terminologia de Cvejić, contrária a toda face da música *qua* prática. Com a substituição da *mimesis*, ou seja, da

³ Citando Kitson (2007), a dissertação aponta que, “como era costume ao jornalismo do século dezenove, uma vasta maioria de artigos publicados pelo *The Musical World* não levava assinatura; muitos são provavelmente de Davison” (CVEJIĆ, 2011, p. 41, *italico original*).

emulação da natureza enquanto axioma de beleza, pela ideia de uma expressividade pela própria expressividade como princípio fundamental do ato criativo, não apenas para essa manifestação, mas para todas as demais formas de arte, e ainda com a crescente predominância de uma crença que as afastasse de quaisquer lastros terrenos, tais modalidades adquirem então o *status* de sujeição única e exclusivamente a suas próprias regras, de existirem por si mesmas e de referirem-se apenas a si. Do ponto de vista da filosofia, em termos mais gerais, a autonomia estética estava alinhada à percepção de certos pensadores acerca do sujeito humano como uma entidade fragmentada e não livre, em busca de sua própria realização.

No entanto, no decorrer da tese é reiterada uma aparente vagueza intencional por parte desses filósofos e de seus adeptos ao não se definir concretamente o que seria a expressividade em música, mesmo sendo este seu objetivo final. Na tentativa de torná-la irremediavelmente indissociável do inefável, “aquilo que de outra maneira não se poderia dizer, a não ser pela música”, toma proporções cada vez mais abstratas. Ainda que o intento não seja transmitir o incomunicável (p. 60), essa premissa esbarra nos mesmos elementos apontados para se instituir a independência das artes, neste caso, sua linguagem autorreferencial e não representativa, não sendo possível ou então não sendo parte de sua essência expressar qualquer sentimento ou ideal.

Ao não se atingir uma resposta, um modelo definitivo para o sujeito humano por meio da racionalidade, com Kant e Fichte, procurou-se, então, um apoio sobre o extra-humano, que não se pudesse definir, que fosse justamente irracional (p. 89) - como Deus, para Schelling, e o Todo Absoluto, para Schopenhauer, em direta consonância com o que se pensou sobre a própria música, exposto logo acima. Diante de sua inevitável autorreferencialidade e de uma representatividade que não lhe era imediata, essa arte é incumbida, reforça-se, de dizer o que por palavras não seria possível, mesmo não se sabendo o que ele é ou que expressões o compõem, sendo, de toda forma, o virtuosismo um seu inimigo, uma vez que:

[...] exporia precisamente aqueles aspectos da música que a concepção de Davison procurava esconder: sua corporalidade irredutível, tanto audível, em termos de seu meio (quer dizer, o som, especialmente na improvisação mas também na reprodução de trabalhos escritos, que nunca esteve demasiado afastada da improvisação), quanto visível, em termos do corpo do virtuoso ou da virtuosa, seja ele estimulante (como em Liszt ou Marie Moke Pleyel) ou desconcertante (como em Paganini); e a dependência da música sobre a performance e os performers, sobre instrumentos e produtores de instrumentos, sobre o dinheiro e empresários. (CVEJIC, 2011, p. 101, tradução nossa).

De todas as formas, as artes, assumindo características quase humanas, serviriam de refúgio às concepções desanimadoras do ser humano acerca de sua condição individual, não sem que estas se vissem também refletidas pelos desdobramentos políticos e econômicos que tomavam lugar Europa Central afora, com o retorno das monarquias repressivas após a derrota final de Napoleão - contribuindo inclusive para uma censura de imprensa em cidades como Viena e, em menor grau, Berlin (p. 31) - e as primeiras consequências do capitalismo que estava a nascer, marcado pelo “aprisionamento do indivíduo não apenas ao facilmente identificável aparato estatal, mas também às forças do mercado, naturalizadas por meio da ideologia liberal burguesa, despersonalizada e portanto entendida como inevitável.” (CVEJIĆ, 2011, p. 59).

1.2 Representações heróicas e papéis de gênero

Uma nova menção ao imperador dos franceses se faz bastante oportuna, pois, apesar de remeter a um período anterior àquele discutido até o momento, nos proporciona ainda uma outra perspectiva de análise para tratar da recepção pública de intérpretes, agora na passagem do século dezoito para o século dezenove. Em seu artigo *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830)*, para o qual uma tradução possível seria “Códigos de Virtuosi da Performance ao Violino: Poder, Heroísmo Militar e Gênero”, a professora Maiko Kawabata (2004) se volta a um instrumento em particular, porém, cujos simbolismos a ele atribuídos a partir da Revolução Francesa são representativos de um contexto decisivo tanto para sua técnica e linguagem quanto para representações construídas a seu respeito junto à sociedade.

Também pautada sobre críticas coetâneas a algumas das personalidades aqui apresentadas, seu principal intento, ainda que já ao início deste século, seria propor uma aproximação contextualizada ao fenômeno da virtuosidade instrumental, por oposição a um trabalho essencialmente biográfico e de cunho positivista em face da reconstrução e classificação de técnicas (p. 92) - ou seja, dentro de um dos entendimentos possíveis, de uma abordagem evolutiva do idiomatismo do violino. Questionando a ausência de trabalhos que entendam estes virtuosos dentro de um cenário cultural histórico, em que tanto a performance (e por extensão toda a música) quanto a própria ideia de poder, então descentralizado, podem ser entendidos a partir de relações sociais e institucionais, suas proposições também vão de encontro à visão exposta nas páginas anteriores, pela qual a obra musical é privilegiada e

performers são entendidos como “veículos transparentes para a visão do compositor.” (KAWABATA, 2004, p. 91).

Num momento em que a porção central do continente se viu inundada por um sentimento antiaristocrático, proveniente da Revolução Francesa, as imagens de grandes heróis militares, ora do presente, ora do passado, tomaram conta do ideário popular. Com a ascensão de Napoleão, a princípio sob o posto de Primeiro Cônsul e depois como Imperador (p. 97), e com a presença constante de bandas marciais, acompanhadas por seus toques característicos, não apenas a França se tornou um polo para a formação de violinistas de alto nível, com o Conservatório de Paris, ultrapassando assim a liderança estabelecida historicamente por italianos e alemães; mas também o repertório desse instrumento sofreu enormes influências, fossem elas estéticas ou mesmo conceituais, de virtudes de guerra como bravura e liderança, tidas à época em tão alta conta.

No entanto, o concerto francês não foi o único a se erguer como gênero e mesmo como paradigma de composição, a partir de personagens tais quais Giovanni Battista Viotti, Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer e Pierre Baillot, centrais para a formação da chamada escola francesa de violino e para a criação de um método próprio para o Conservatório. A ópera também serviu de espaço - tanto criativo como físico - para a encenação de grandes dramas que retratassem os feitos do heroísmo individual, celebrando assim os novos ideais republicanos (p. 98). Fosse no comando de orquestras, na execução de uma peça instrumental ao término de um espetáculo, segundo a prática corrente, ou mesmo na composição dessas representações, como foi o caso de Kreutzer, os violinistas eram presenças marcantes nos palcos e nos teatros.

Sobretudo à frente de orquestras, quando da performance de um concerto, um solista muito seguramente seria visto como um valoroso comandante militar. Em oposição às batalhas e combates encenados por óperas de resgate, o espírito marcial daquelas obras “evocaria heróicas marchas e fanfarras associadas a procissões militares e a emblematização da relação entre um valente general e suas tropas” (p. 99), criando ainda o possível paralelo de um estilo de vida que não fosse exclusivo de soldados ou combatentes, mas que pertencesse à sociedade como um todo - ou ao menos àqueles que se identificassem com uma burguesia militarista.

Musicalmente, alguns elementos corroboram com tal percepção, indo desde o aproveitamento de temas empregados em paradas de rua, cerimônias estatais e espetáculos

militares públicos, até especificidades estruturais da linguagem característica ao repertório solista do começo do século, passando ainda por escolhas sobre marcas de expressão, padrões rítmicos e instrumentação. Neste último sentido, são muito comuns os primeiros e, com menor frequência, também os terceiros movimentos que levam indicações como *Allegro marziale*, tendo peças inteiras recebido ainda a alcunha de *Concerto militaire* ou *heroique*, em que tanto trompetes quanto tímpanos recebem destaque em meio à orquestração utilizada. Em termos de andamento, como a própria estrutura do concerto sugere, tendem a ser moderados ou de fato rápidos, sob métricas binárias ou quaternárias, próprias de marchas e fanfarras, e com largo emprego de ritmos pontuados e dactílicos, além de terem suas frases subjugadas à quadratura (p. 97).

Por oposição, os segundos movimentos, tradicionalmente lentos em seu caráter, são associados a códigos de vocalidade (também muito caros à escola francesa de violino⁴, que compreendia a expressividade de seu instrumento em paralelo direto com aquela da voz), porém, de traços mais femininos e subjetivos, abrindo espaço para outro ponto ao qual Kawabata dedica considerável atenção. Enquanto nomes como Paganini e um seu contemporâneo - por vezes até mais prestigiado - Alexandre Boucher eram associados a heróis da era revolucionária ou então de outros momentos do passado (como Alexandre, o Grande, e Cipião Africano), a personificação de tais arquétipos de virilidade e masculinidade não era visto com bons olhos quando se tratava de violinistas mulheres.

Na emulação de uma arma afiada, como uma espada propriamente dita⁵, o simbolismo do arco - que por si só enfrentava novas transformações tanto físicas quanto técnicas - era na verdade o elemento ideal para a consolidação de um contexto militar sobre os palcos, muito mais do que as imagens aplicadas ao próprio violino. “Regulando as arcadas de fileiras e fileiras de violinistas sentados à frente da orquestra”, um violinista-general desempenhava “um líder [...] mais convincente do que qualquer outro instrumento solista poderia ser” (KAWABATA, 2004, p. 101). Além de permitir uma ampla gama de sonoridades, uma maior projeção e um alcance dinâmico de grande extensão, o arco “Cramer”, junto da estabilidade trazida pela queixeira, inventada por Louis Spohr em 1820 (p. 102), garantia uma execução

⁴ Para maiores informações, veja-se o livro *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*, de Schueneman e Studwell (2002).

⁵ A seu turno, cada vez mais afastada dos ideais cavaleirescos da aristocracia, transformando-se num “instrumento do recém-empoderado indivíduo burguês” (KAWABATA, 2004, p. 100), cujos ímpetus agressivos, em alusão às colocações de Peter Gay (1993), precisavam ser acomodados.

mais homogênea e até mesmo militarista dos ritmos pontuados, demonstrando com o auxílio do apelo visual uma noção de ordem, controle e regularidade.⁶

Nesse jogo de correspondências, o violino perde seu posto de “rei dos instrumentos” e assume uma forma percebida então como feminina, apoiada ainda sobre a tradicional associação de suas longas e melódicas linhas àquelas das sopranos (p. 103), por mais que à época da escrita do artigo não se soubessem os motivos para uma tal mudança de gêneros.⁷ Paralelamente, o arco é visto como um símbolo fálico, um artefato longo, duro e teso, de poder e dominação, responsável por fazer sua contrapartida soar, num contexto em que:

Códigos heróicos eram [...] masculinos porque o heroísmo militar e o exercício de poder eram a província dos homens; mais além, a visão de um violinista fustigando com seu arco, atacando agressivamente a corda e disciplinando sua ressonância com rígidos ritmos pontuados parecia encenar dominação sexual. (KAWABATA, 2004, p. 103, tradução nossa).

Assim, por mais que essas identificações já tivessem sido apontadas em fontes anteriores, inclusive em termos de um som potente e, por consequência, masculino, ainda que pelo “correto manuseio do arco (fálico)”, a crítica especializada não mediu esforços para avaliar negativamente a atuação de mulheres quando da execução do repertório em questão. A menos que emulassem demonstrações masculinas de poder, o espetáculo seria entendido como uma quebra dos códigos de gênero sobre a performance ao violino e como um comprometimento a seu decoro particular. Para elas, o desligamento de sua própria identidade vem por essa mesma reiteração de um papel social masculino, em primeiro lugar, uma vez que a manutenção de sua figura feminina implicaria ainda num segundo preconceito: o da homossexualidade.

Em referência ao trabalho da musicóloga Freia Hoffmann, a partir de seu livro *Instrument und Körper* (“Instrumento e Corpo”, 1991), e pautada em comentários de época analisados sob a ótica dos estereótipos de gênero, Maiko aponta a posse pública de um violino por mulheres como sendo amplamente combatida e mesmo ridicularizada, já que o vigoroso movimento de braços esperado para o tocar (outro demonstrativo dos mesmos esforços viris) seria incompatível agora com seu código de vestimenta - além, novamente, da

⁶ Curioso ainda pensar como a desigualdade também em relação à técnica passa a ser desaconselhada, segundo evidenciam as menções que Maiko faz ao tratado de Pierre Baillot, *The Art of the Violin*, de 1835, em comparação, por exemplo, a alguns preceitos de considerável importância à música barroca pautados então na irregularidade, tanto pela escrita, em textos como *The Art of Playing on the Violin*, de Francesco Geminiani, publicado em 1751; quanto pela prática, com a *inégalité* francesa, e pelo instrumental, com arcos côncavos em vez de convexos.

⁷ No entanto, não seria estranho pensar que um afastamento das figuras da nobreza igualmente a nível figurativo teria se dado pelo mesmo sentimento antiaristocrático mencionado em passagens anteriores.

própria empunhadura de um objeto fálico. Numa relação não menos simbólica, foi apenas em 1843 que “um crítico vienense concedeu à extraordinária violinista Teresa Milanollo seu próprio epíteto ‘heróico’: comparada aos ‘Cipiões, Alexandres e Napoleões do violino’, ela despontava como ‘Joana d’Arc’” (KAWABATA, 2004, p. 104). Só então, depois de outras mulheres terem abandonado suas carreiras como solistas e mesmo como intérpretes, citando o caso da prodígio alemã Gertrude Schmöhling, é que violinistas “começam a ser aceitas como performers legítimas em seus próprios - além de femininos - termos” (p. 106).

A performance, portanto, mas especialmente a performance pública, vinha acompanhada por termos “másculos” ou “masculinos”, preservando assim sua heteronormatividade e reiterando a necessidade de que um corpo feminino fosse sustentado por sua contrapartida, ainda que apenas a nível performático - códigos que, de todo jeito, também acabaram por atingir outras áreas do fazer musical. A respeito da recepção de Cécile Chaminade, numa França já transicionando entre os séculos XIX e XX, a musicóloga Marcia J. Citron (2001), cujos escritos estão focados sobre questões de gênero em música, aponta para uma espécie de crítica estética sexualizada comum não apenas à carreira da compositora, mas a de outras tantas mulheres em atividade no período citado. Impedida de ingressar no Conservatório de Paris pelo pai, Chaminade viu grande parte de sua produção, formada principalmente por peças de caráter e *mélodies*, ser criticada à medida que era identificada como “graciosa” e “encantadora”, por extensão, demasiado feminina, “enquanto trabalhos que enfatizassem um desenvolvimento temático, como o *Concertstück* [para piano e orquestra], eram considerados muito viris ou masculinos, assim, impróprios à natureza feminal da compositora”.

Em âmbito institucional, tomando por exemplo o Conservatório, mais uma vez, a pianista e também compositora Louise Farrenc foi a única mulher durante os anos 1800 a ocupar um cargo permanente de prestígio - no caso, como professora de piano, apontada pelo próprio diretor à época, Daniel Auber, sucessor de Luigi Cherubini, ambos de grande importância para a ópera francesa (FRIEDLAND, 1974). Atuando ao longo de trinta anos, pelo que contribuiu para a formação de reconhecidos e laureados profissionais, incluindo sua filha, Victorine, sua trajetória se desenvolveu num contexto já mais próximo àquele discutido no início desta exposição, em que a cena musical do país, tomada pelas produções operísticas e ladeada por peças de exibicionismo instrumental ou de parco sentimentalismo vocal (os *romances*), se via confrontada pela hegemonia das formas sérias de uma música consequentemente - ao menos para o período - germânica.

1.3 Paralelos estéticos, geográficos e temporais

Os comentários presentes no texto de Bea Friedland colocam em perspectiva alguns outros fatores, sobretudo de ordem geopolítica, quando de uma assunção pejorativa às obras produzidas na França - não apenas no início do século, mas até que se inicie a chamada renascença musical dos anos 1870, para a qual a própria Farrenc contribuiu (1974, p. 274). Como outras passagens desta mesma monografia podem ter sugestionado, faz-se cada vez mais nítida a influência exercida por uma filosofia alemã sobre a produção intelectual das demais partes do continente, porém, não sendo exclusiva ao meio. Também quanto aos diferentes gêneros e estilos é perceptível um grande apreço a formas consolidadas numa tradição desenvolvimentista (o mesmo processo escritural tomado por impróprio para compositoras), tendo por expoentes Haydn e Mozart, para a música de câmara, e Beethoven, para programas orquestrais, ainda que referenciados por escritores alheios a um mundo germânico, como o já citado Fétis (p. 259).

Transitando entre a escrita e a performance, um outro termo é mencionado tanto por Cvejić quanto por Kawabata, estreitamente relacionado com aquele definido por *Tonkunst*. Responsável pela instituição de um novo ideal para a atividade de instrumentistas e cantores, o conceito de *Werktreue*, ou seja, a verdade da obra e mesmo o ato de ser o mais fiel possível às supostas intenções do compositor, contidas - pelo que se acreditava - no registro físico de suas ideias, estabelece mais uma forma de sujeição da performance à composição (CVEJIĆ, 2011, p. 118). Indo um pouco mais além, a interpretação enquanto prerrogativa fez-se ferramenta de depreciação de qualquer virtuose que buscasse autopromover-se, que intentasse estabelecer sua individualidade, sua personalidade e (talvez de maneira extremada, sim) sua identidade - fosse a partir de um virtuosismo da técnica em si, como Paganini, fosse ao “introduzir seu charlatanismo nos trabalhos de Mozart e Beethoven”, nas palavras do também violinista Joseph Joachim (KAWABATA, 2013, p. 110).

Este último era tido pela crítica como um dos “verdadeiros” virtuosos, capazes de “canalizar sua virtuosidade à serviço da interpretação da obra” (p. 111), dentro ainda de um entendimento quase religioso da prática musical, para o qual um desvio do “evangelho” do compositor - nos termos do próprio Joachim - poderia muito bem ser julgado como demoníaco. Embora a expressão seja comumente utilizada para se referir a Paganini, seu uso pouco tem a ver com o *status* do músico no decorrer de sua vida (p. 112), uma vez que sua escrita e mesmo sua atuação estiveram calcadas sobre uma tradição um tanto diferente

daquela que apregoava a verdade do texto musical ou de uma outra que propunha meios geniais para a explicação do virtuosismo instrumental. Ainda, é interessante notar como Maiko (2004), citando Goethe⁸, refere-se ao emprego de uma terminologia mística na tentativa de se explicar tanto o violinista quanto, novamente, Napoleão como, na verdade, um subterfúgio para tratar daquilo que a princípio não comportaria análises racionais ou cerebrais. Em diálogo com as proposições dos idealistas germânicos, que tinham na música um ente apartado da realidade física e mundana, o encantamento e a admiração por estes homens alheios aos demais (p. 100) recebia origens demoníacas, extraordinárias.

Outros dois elementos acerca da trajetória de Paganini merecem destaque, tanto pelos lastros (passados e futuros) de sua escrita - que, de todo jeito, não lhe era exclusiva, sendo compartilhada por virtuosos de outros instrumentos, como Liszt, ao piano; quanto pelos reflexos, uma vez mais, das redes culturais e geográficas envolvidas numa recepção não necessariamente histórica, mas sim ainda bastante atual desses instrumentistas (CVEJIĆ, 2011, p. 36, 49, 293 e 294; KAWABATA, 2013, p. 110). Em diferentes momentos dos textos aqui abordados, a improvisação enquanto processo criativo recebeu considerável destaque, sendo visto não como atributo exclusivo da performance, mas como elemento indissociável da composição. A prática era recorrente nas aparições públicas de quase todos os virtuosos, muito embora tenha escapado às críticas de comentaristas conservadores, talvez por um lapso de redação, talvez por sequer ter sido considerada como música ou ainda pela possibilidade de constituir uma outra modalidade que não propriamente a da performance virtuosística - por mais desafiadora que pudesse ter sido, ligada a um exibicionismo técnico e a uma linguagem puramente instrumental, desde sua concepção cada vez mais intrincada.

Aqui abre-se espaço para uma outra digressão acerca dos recortes temporais que nos propomos a analisar, porém, de maior porte, e ainda assim não menos pertinente quanto ao contraponto por ela trazido. Se considerarmos o papel da improvisação para a música da Renascença, mesmo em se tratando de um estilo bastante específico, como a diminuição (ou seja, o preenchimento de grandes elementos tanto rítmicos quanto melódicos a partir de outros menores, com base em uma polifonia pré-existente), é interessante notar o vasto rol de versões possíveis para uma mesma obra e o quão indissociáveis as duas esferas se encontravam. Por mais que a maioria das fontes de época - sobretudo a partir da publicação da *Obra Intitulada Fontegara*, em 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego, o primeiro manual

⁸ Neste caso, por meio de Geraldine de Courcy, em sua obra *Paganini: The Genoese*, de 1957.

do gênero (TETTAMANTI, 2016, p. 291) - ressaltasse a importância de que o texto original permanecesse reconhecível quando de uma sua execução, as inúmeras formações consideradas (vocais, instrumentais ou mistas), acompanhadas, por vezes, de uma enorme complexidade de escrita (com subdivisões a nível de quintinas ou mesmo septinas), conferiam um caráter extremamente aberto à ideia de obra musical, a ponto de um suporte físico poder não corresponder em absoluto a sua performance. Assim, tendo as diferentes visões até aqui apresentadas em paralelo, faz-se quase inviável pensar na verdade ou autenticidade de uma composição apenas por meio de seu registro escrito - ao menos neste último momento histórico.

Em termos do próprio aprendizado do contraponto, descrito por outros tratadistas coetâneos, como Adrianus Petit Coclico, em 1552, mas também por empreitadas contemporâneas de resgate de um trabalho improvisativo sobre a música renascentista, como o manual prático de Barnabé Janin, de 2014, uma das diretivas propostas aos alunos seria elaborar as demais linhas da polifonia não sobre suas ardósias, a princípio (“deixe de lado a tábula lapidada”). Pelo contrário. Incentivava-se uma prática antes mental, tomando por base, sim, um *cantus firmus* previamente conhecido, mas que se desenvolvesse a partir de uma escritura *ex tempore*, ou seja, dada naquele momento em particular (“aprenda a cantar neste instante”)⁹.

Por mais que uma composição meditada, iniciada primeiro pela memória, fosse comum em diferentes partes da Europa, ainda que com denominações regionais específicas (*sortisatio*, na Alemanha - cuja raiz, curiosamente, significa “tirar à sorte, ao azar, ao risco”; *contrapunto alla mente*, na Itália; e *chanter sur le libre*, na França, originada nas expressões *cantare super librum* e *ex libro*), a improvisação passa a ser cada vez mais associada a tradições desenvolvidas na península itálica e no hexágono. De volta à época de Paganini, Maiko reafirma que sua virtuosidade era sim auto-serviente,

Mas ela estava ancorada sobre uma prática musical italiana baseada na improvisação, na qual a noção de *Werktreue* não teve influência; ela também não foi um “estilo de performance” separado dos impulsos da composição e da improvisação. Uma aproximação centrada no performer, aplicada à interpretação de obras de outros, foi um desenvolvimento histórico posterior a Paganini. (KAWABATA, 2013, p. 110, destaques originais e tradução nossa).

Somos levados, então, a uma necessidade de se reavaliar a percepção contemporânea dos idiomatismos do próprio Paganini ou mesmo de Liszt, em se tratando de composições

⁹ As citações destacadas são traduções bastante livres do que Coclico recomenda em seu *Compendium musices*: *relinquat tabulam lapideam & discat ex tempore canere*.

dedicadas a outras formações que não o piano solo, por vezes eclipsadas por seu *status* de virtuose; e o binário aparentemente oposto, responsável por separar as personalidades de compositor e performer, é também contextualizado, situando-o após a morte do violinista. Ainda, haveria um embate de fato formal entre uma tendência estética pela improvisação, que resgatou tradições mais livres (como a dos *ricercare*, mencionados por Tettamanti) e inventou seus próprios gêneros (como as fantasias e os conjuntos de variações, em Cvejić); e uma linha de escritura desenvolvimentista, de maior valorização das estruturas clássicas. Agora abarcando a Itália, vê-se refletida novamente a mesma dinâmica geopolítica mencionada nas páginas anteriores.

Embora tenhamos transitado por uma diversidade de pautas e tópicos, parte considerável deles marginal a uma prática musical explícita, versando então sobre filosofia, história política, social e econômica e questões de gênero (com um mínimo de profundidade possível, mas ainda assim de maneira não menos superficial), esperamos neste primeiro capítulo ter proporcionado um conjunto inicial de visões acerca dos músicos intérpretes, especialmente performers instrumentistas, no decorrer do século XIX. Além de explicitar a complexa rede de relações em que nossa arte sempre esteve envolvida (uma constante que procuraremos ter ao longo de toda a monografia), um diálogo coerente entre as fontes consultadas se faz ao pensar a figura do virtuoso não como uma representação do intérprete em si, do sujeito sobre os palcos, mas sim de uma série de valores e imagens externos ao indivíduo - ainda assim, de ampla circulação por toda a sociedade.

Tendo em paralelo a dissertação de Žarko (2011) e o artigo de Maiko (2004), dois contextos distintos possibilitariam duas aproximações diferentes ao tema - ora mais abstratas, ora mais concretas. A primeira está calcada sobre o idealismo dos filósofos germânicos, cuja estima que passam a ter pela música funcionaria como ferramenta de sujeição, assim como a própria figura dos compositores. Uma outra, apoiada nos ideais revolucionários da sociedade francesa após a queda do regime aristocrático, ao final da década de 1780, teria possibilitado a recepção dos virtuosos enquanto heróis militares, imbuídos de valores masculinos e varonis, porém, sempre em constante comparação a outras personagens bélicas, como o extenuado Napoleão. Nesse sentido, cria-se um mínimo espaço para realização própria, mas sempre mediado por um conjunto de arquétipos compartilhados, sendo ainda mais excludente para mulheres, uma vez que seus esforços seriam reconhecidos apenas nos termos do gênero oposto.

Para além de um culto à personalidade já em pleno século dezenove, fosse ela um compositor ou um general, um tipo ideal de instrumentista, com relação mais especificamente ao seu repertório, começa a ser delineado. Segundo Kawabata, “em nenhum outro lugar o violinista pareceria mais heróico do que quando confrontado pelas forças gigantescas da orquestra” (2004, p. 96), mesmo suficientemente fornido em termos de técnica para o exercício de atividades outras que não a de solista. Ou seja, dentro de uma cultura da performance, este estaria por sobre um músico camerista, por exemplo. Correndo o risco de sermos redundantes, implicações de ordem social no estabelecimento de um cânone de obras também foram discutidas nas últimas passagens.

Como ilustrativo concreto desses aspectos, incluindo-se a mudança estética sublinhada, não seria de todo incabível pensar a recepção do concerto para violino e orquestra de Beethoven. Composta e estreada em 1806, a obra teria ganhado apreço apenas com o mesmo Joachim, quase quarenta anos depois de sua escrita (SANTOS, 2021), por mais que contasse com alguns sutis atributos bastante benquistos pelo público à época, como o característico toque de tímpano a iniciá-la ou até sua tonalidade, ré maior, se entendida em termos retóricos. Num contexto em que não mais importaria se ele estivera adequado a um gosto por *topoi* e figuras heróicas militares, contrastado pela reiteração de sua “radiância e serenidade” (KAWABATA, 2004, p. 95) e tendo em vista que a expressão dos ideais do compositor viria a se tornar o verdadeiro fim da interpretação, são deixadas de lado tanto uma inclinação coletiva que influísse sobre a música quanto a pessoa do intérprete que viesse a executá-lo, no que se concretiza sua subserviência à obra e um entendimento do concerto como não mais sendo destinado apenas à projeção do solista (KAWABATA, 2013, p. 111).

2 A sociedade de massas e a autenticidade da execução: o intérprete no século XX

Já em pleno século XX, numa Europa que serviu de cenário para intensos processos de industrialização e para o desenvolvimento acelerado de um capitalismo prenunciado anos atrás, acompanhados ainda de decisivos câmbios políticos e ideológicos, a produção da chamada Escola de Frankfurt e os textos de Theodor W. Adorno - um dentre seus principais membros - podem trazer importantes considerações acerca do objeto de nossa investigação. Não apenas por uma trajetória que remonta a teorias discutidas aqui e nas demais fontes consultadas, mas também pela análise de um indivíduo cada vez mais influenciado pelo que se fez da ciência e mesmo do próprio conhecimento, sobretudo diante da ascensão de regimes autoritários e totalitaristas.

Como material básico sobre o período e para apontamentos mais sintéticos sobre os intelectuais do antigo Instituto de Psicologia Social, utilizamo-nos do livro “A Escola de Frankfurt”, de 1993, escrito por Olgária Matos, doutora e livre-docente pela Universidade de São Paulo. De Adorno, versando mais propriamente sobre a música, serão abordadas passagens de três de seus ensaios (gênero de escrita, inclusive, bastante comum entre os pensadores do círculo frankfurtiano): “Sobre Música Popular”, publicado originalmente em 1941; “Tipos de comportamento musical”, de 1961; e “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”, de 1963.

Acercando-nos mais uma vez da interpretação musical em si, alguns dos textos do polaco René Leibowitz, pertencentes à coletânea *Le compositeur et son double - Essais sur l'interprétation musicale*, cuja segunda edição data de 1986, proporcionarão ainda outras perspectivas sobre o músico intérprete, já no campo de sua própria prática, mas em especial diálogo com as percepções que procuramos apresentar no primeiro capítulo. Além dos ensaios do regente (que, vale ressaltar, também foi compositor, musicólogo, professor de composição e regência e violinista), alguns apontamentos trazidos pelo pianista Guilherme Baldovino e seu orientador, Ricardo Ballesterio, professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, em artigos de 2018 e 2020, a respeito da situação de músicos colaboradores no decorrer daquele mesmo século, darão sequência aos entendimentos possíveis quanto aos papéis desempenhados por performers diante da sociedade.

2.1 Da dominação pela racionalidade, pela técnica e pela perfeição

Sendo leitores de Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Freud (MATOS, 1993, p. 32), os pensadores de Frankfurt passaram a se questionar sobre os motivos pelos quais “o mundo da boa vontade e da paz perpétua”, prometido pelos filósofos iluministas, não teria se concretizado. Colocando em xeque a própria razão (não mais das luzes, e sim de facetas tão sombrias quanto), também o progresso e a ciência são vistos com outros olhos, dadas as implicações negativas de seu desenrolar, “entre elas o desaparecimento do sujeito autônomo em um totalitarismo uniformizante”. De caráter positivista e mesmo evolucionista, a técnica recai em suspeição dado seu menosprezo pelo passado, tendo o presente e o porvir sempre como melhores, e outras das consequências desastrosas que o século XX teria experimentado em decorrência “do pleno desenvolvimento da racionalidade tecnológica” (p. 35), como as guerras mundiais e os genocídios, para os quais o ser humano tem novamente sua existência reduzida.

A partir de um dos fenômenos mais estudados pela Escola, o que se pretendeu quando de uma tal análise crítica acerca da racionalidade científica pode não ter sido rechaçá-la por completo, e sim denunciar a fetichização que recai também sobre o conhecimento, responsável por dissociar meios e fins, valorizando estes em detrimento daqueles, independentemente de suas consequências, e assim colocando o método acima da ciência, desumanizando a ambos. Como que influenciados por um pensamento heideggeriano, mas não sem consideráveis ressalvas a possíveis vícios ou desvios políticos (p. 36), suscitam-se então aproximações metodológicas para além daquela exclusivamente analítica, “que procede por decomposição, enumeração, categorização dos objetos”, por vezes até mesmo não científica.

Em novo comentário sobre a crítica à razão, presente no terceiro capítulo de seu livro, cujo título confere a esta faculdade um caráter oportunamente “eclipsado”, Olgária relata o embate entre juízo e natureza apontado por Adorno e Max Horkheimer. O controle manifesto pela cultura ocidental não diria respeito apenas à dominação daquilo que fosse alheio ao indivíduo, passível de ser matematizado e então incorporado ao sujeito conhecedor. Também o próprio ser humano é alvo de renúncias e ascetismos, pelos quais se “acaba por transformar as paixões, as emoções, os sentidos, a imaginação e a memória em inimigos do pensamento”, encapsulando ainda corpo e alma, eu e mundo, natureza e cultura em binários opostos (p. 48). Entretanto, uma tal compreensão não considera o leque de dissonâncias entre sujeito e objeto,

visto que é pautada pelo princípio da igualdade e não da diferença - que, por sua vez, acarretaria em medo (p. 45). O conhecimento, numa relação na verdade de dominação e opressão, sujeita acasos e desejos à marginalidade, não os tomando como partes constituintes dos objetos que se pretende analisar, por mais que os mesmos possam retornar à “luz” da civilização e ter desdobramentos bastante complexos, como a institucionalização da violência.¹⁰

Sob a articulação de uma indústria cultural, aplicada dentro de uma sociedade percebida, agora por Herbert Marcuse, como unidimensional (p. 54), chega-se ao ponto de o próprio indivíduo ser tratado pela indiferença, uma vez que “tudo se equivale no mercado”. Mesmo ainda diante dos valores iluministas de igualdade, liberdade e fraternidade, tidos como universais, embora efetivados apenas para a burguesia, a modernidade se incumbiu de integrar o sujeito na totalidade social, sacrificado ora pelos meios de um sistema mistificado, como em Hegel; ora pela crença em uma história progressista, sob o ponto de vista do positivismo e tendo ainda suas vítimas ignoradas; ora pelas forças do mercado e das redes que o sustentam.

Com um debate situado novamente no campo da sensualidade, da sensibilidade e da sensação, procurando salvaguardar a mesma história do progresso e até de um caráter implacavelmente temporal, os frankfurtianos propõem “romper com a noção de história como um *continuum*, romper com a linearidade do progresso científico-tecnológico tal qual a racionalidade de dominação estabeleceu” (p. 62, grifo da autora). Se os três sentidos foram interpretados como antagonistas da civilização, eram-no apenas diante de uma sociedade que, embora em seu auge, tivesse regredido à barbárie, pela qual a coisa viva pode facilmente ser transformada em coisa útil dentro de uma lógica produtivista e destrutiva (p. 63), não importando o sistema político.

À guisa de conclusão, tanto aqui quanto no texto de Olgária, voltamo-nos outra vez à indústria cultural, para a qual também a música é submetida a uma mesma postura mercantilista, em que “tudo se transforma em artigo de consumo” (p. 69). Sua uniformização e pseudo-individualidade, seu sucesso alimentado pela repetição exaustiva - e ainda assim familiar, reconhecível - de padrões popularizados, intensificam a passividade social tanto

¹⁰ Embora expresso de maneira literal, um atravessamento dos ímpetus agressivos da sociedade burguesa também para a música, como indicado por Kawabata ao citar Peter Gay (“O Cultivo do Ódio”, 1993), numa necessidade de reafirmação de seu poder a princípios do século XIX, estaria - não muito forçosamente - em diálogo com este mesmo sentimento de dominação delatado pela Escola de Frankfurt, agora com relação à ciência como um todo.

quanto, já nas palavras de Adorno, contribuem diretamente para a decadência da educação e o progresso da inexpressividade bárbara. Tendo a técnica sob nova crítica, “não se trata, pois, de discutir a democracia, mas de questionar a tecnologia” (p. 70), empregada num esforço de destituição e ataque aos direitos humanos e à autonomia do pensamento. De maneira um tanto otimista (por não querer dizer de fato idealista), é atribuído aos pensadores de Frankfurt acreditar na arte como antídoto contra a barbárie (p. 71), sendo pautada pela fruição estética e possibilitada apenas quando da consideração dos bens culturais em sua autonomia e autenticidade - conceitos se não idênticos então muito próximos àqueles de *Tonkunst* e *Werktreue* apresentados no primeiro capítulo.

Vista como inimiga da liberdade, a arte de entretenimento, bem como todas as consequências estruturais decorrentes de uma sua perpetuação, impediria qualquer possibilidade de se construir um gosto próprio, que fosse pautado por uma escolha subjetiva. Entretanto, numa acepção em que serviria de “refúgio da individualidade”, sua ineficácia ou mesmo completa nulidade:

levaria à suspeita de que a individualidade talvez tenha desaparecido completamente; isto é, que ela tenha sido reduzida por modelos estandardizados de comportamento a uma idéia [sic] completamente abstrata, que já não tem mais nenhum conteúdo definido. A massa dos ouvintes foi posta em total prontidão para juntar-se à vagamente percebida conspiração dirigida contra eles para identificar-se com o inevitável e para manter ideologicamente aquela liberdade que cessou de existir como realidade. (ADORNO; KOTHE, 1986, p. 143).

Nem mesmo estratégias que aparentemente contornariam esta situação, tanto da perspectiva do intérprete quanto sob o viés do ouvinte, pareceram surtir efeito diante de um novo boicote à ideia de existência do gosto - fosse ele socialmente imposto ou assumido como forma de resistência. Falando novamente da improvisação, agora no campo da música popular, em especial no *jazz*, o que Adorno condena é a normatização dos momentos que pressuporiam individualismos à performance, incorrendo justamente em pseudo-individações. “Improvisos [...] são confinados dentro das paredes do esquema harmônico e métrico”, com destaque à ornamentação de cadências, “a ponto de permitirem o desenvolvimento de toda uma terminologia para expressar os procedimentos padronizados” (p. 124). Entretanto, respeitadas as devidas particularidades, é curioso pensar que a mesma sistematização, acompanhada ainda de um forte arraigo às estruturas formais de uma obra, não seria exclusividade de uma música mercantilizada, haja vista os diferentes tratados

renascentistas e barrocos sobre o tema¹¹ e ainda uma semelhante estereotipia em se tratando do que viria a ser a ornamentação francesa, além da frequência com que obras polifônicas eram adaptadas para formações menores, mesmo de um ou dois instrumentos - algo que, no ramo das emissões de rádio, Adorno igualmente repudiava.

Para os ouvintes, o que poderia ser um ato de reconhecimento de si, de identificação para com o outro, acaba por se mostrar nada mais do que um mecanismo de fetichização sobre a experiência de escuta e, em última instância, de toda a obra musical (p. 134). Tornando-as objetos, passíveis de apropriação e manipulação, a atitude dominadora e violenta própria do racionalismo científico denunciado pelo círculo de Frankfurt é replicada sobre as canções em circulação à época, num contexto para o qual um sem número delas permanecia desconhecido e apenas umas poucas eram de fato institucionalizadas (p. 133). Como o sucesso midiático se fez o grande balizador tanto para a consolidação dos estândares quanto para sua adesão junto ao público, o material era tido como incapaz de sustentar-se e desprovido das “características postas em circulação por uma terminologia pseudo-especializada”, sendo cada vez “mais necessárias [...] forças auxiliares como anunciantes e comentários” (p. 129). Também em outro paralelo histórico, não sem que se saiba da possibilidade de quaisquer anacronismos, neste mesmo trabalho mencionou-se a propensão mercadológica de alguns dos periódicos musicais mais influentes do século XIX quando da veiculação de críticas sobre a produção à época, tendo em vista os catálogos das casas editoriais às quais estavam ligados, além das redes de influência e do vocabulário não necessariamente musical presentes nas análises tecidas, sobretudo na recepção a intérpretes.¹²

Em sua tipologia da escuta musical, Adorno reitera ainda uma outra vez a existência de uma certa “supremacia” do material (desde que este se encontre, claro, no âmbito da música séria), para a qual também a reação do público seria um seu dado estrutural *a priori*. Preferências, aversões e costumes permanecem em segundo plano. Trata-se da compreensão da obra e, assim, da apreensão de sua lógica e estrutura internas, pressupondo uma escuta adequada ou então a “completa indiferença ao material” (2011, p. 59). Mesmo que o foco de sua Sociologia da Música fosse definido não a partir da arte em si, mas com vistas aos seres humanos, o conteúdo subjetivo da experiência musical - ou ao menos a dificuldade à época de apreendê-lo - é de pouca valia, “a interpretação do conteúdo musical se decide na

¹¹ Alguns destes traços podem ser observados também em Tettamanti (2016), porém, sendo necessário considerar que os próprios tratadistas advertem seus leitores quanto a um uso de suas proposições voltado de fato para a performance, em vez de servirem apenas como referencial didático para o aprendizado da prática.

¹² Cf. CVEJIC, 2011.

composição interna das obras e, sendo assim, levando em conta a força da teoria ligada à experiência de tais obras” (p. 60).

Ao descrever o ouvinte tido por *expert*, novamente a técnica assume papel importante por delimitar seu horizonte de escuta, visto que funcionaria como articuladora de sentido simultaneamente a um “crescente grau de complexidade das composições”, responsável por reduzir o “círculo dos ouvintes plenamente competentes” (p. 61) - dentre os quais estariam inclusive alguns músicos profissionais, no caso, intérpretes, que Adorno contrapõe aos critérios de uma escuta satisfatória, nem por isso de traços menos positivistas. De todo jeito, nos termos de uma outra dominação, tornar o *expert* o parâmetro de reação ideal seria “desumano e utópico”, visto que “a coerção que a figura integral da obra exerce sobre o ouvinte é inconciliável, não apenas com sua constituição e seu nível de formação musical não profissional, mas também com a liberdade individual” (p. 61). Sobre um aprendizado que fosse desejável, é possível perceber uma lógica descrita possivelmente por tradicional, já que, no próximo ensaio do autor a ser aqui analisado, o fato de não se saber ler a notação convencional é mais um alvo de críticas (1996, p. 96).

Passando à definição do *bom ouvinte*, alguém capaz de estabelecer inter-relações de maneira espontânea e tecer juízos bem fundamentados, ainda que de maneira inconsciente, dada uma noção primária acerca das implicações técnicas e estruturais da lógica musical, a espetacularização se mostra como outro termo possível ao que o idealismo germânico buscava combater, ainda que em alta conta para a sensibilidade burguesa, ávida por “desempenhos circenses e impactantes” (p. 62). Um mínimo ideal de escuta, condicionado historicamente pela “homogeneidade da cultura musical” e pela estabilidade dos grupos que a consomem, seria pertinente à nobreza e à aristocracia. Ambas as classes, no entanto, dentro do mesmo limiar apontado por Adorno, ou seja, o século XIX, se veem no centro de radicais mudanças políticas, desde a Revolução Francesa até as Revoluções de Julho, passando ainda pelas restaurações monárquicas¹³, não sendo de todo incoerente pensar em - ou ao menos sugerir - atravessamentos ideológicos sobre a música oriundos deste intercalamento político.

Da mesma forma, o *consumidor cultural* se vê igualmente atraído pelo espetáculo, tendo uma escuta atomizada e, por isso, fetichizada, também refletida num apreço pelos dados biográficos e pelos méritos dos intérpretes.

¹³ Cf. CVEJIĆ, 2011.

A única coisa a que esse tipo reage primeiramente é ao desempenho exorbitante, por assim dizer, mensurável, ou seja, um certo virtuosismo arriscado, bem no sentido do ideal de *show*. A técnica, o meio impõe-se-lhe como um fim em si mesmo; quanto a isto, ele não está distante da escuta de massa atualmente disseminada. (ADORNO; MORAES BARROS, 2011, p. 64, grifo do autor).

Reflexão semelhante se encontra no texto mais tardio dentre aqueles que nos propusemos a abordar, estando ainda assim em relação bastante estreita com os escritos sobre música popular de 1941. O caráter inalienavelmente material, físico, terreno dos instrumentos - voz incluída - é a condição para que o apreço público seja o campo de maior abrangência do fetichismo. Sem que se requeira um “alto virtuosismo técnico” (segundo Adorno, requisito mínimo, dentro de uma cultura da performance mais antiga), um domínio mecânico de seus recursos ou mesmo a “capacidade de exposição puramente musical” (1996, p. 76), tomam os palcos a potência e a agudeza, transformando ambos intérprete e instrumento - o primeiro reiteradamente anulado diante do mercado - em objetos, em “marcas de fabricação nacional”, passíveis de serem comercializados.

A prevalência do evento destitui a própria música de seu lugar enquanto tópico de discussões, e tanto a composição quanto a execução se encontram despojadas da atenção de seus espectadores - mas não sem que esta última seja vista com suspeição, mesmo que por um sutil jogo de palavras, ao ser identificada por um espaço de que “sempre se poderia *ainda* tirar algo de valor” (p. 76, grifo nosso). A ideia de uma função inerente, única, absoluta sobre os sentidos e os instrumentos, destacando-se também o violino, anunciado pelos rótulos de ateliês como os de Stradivari ou Amati, se perde quando da fetichização de seus detentores, impossibilitando um relacionamento concreto entre objeto e consumidor e sempre os legando a uma situação de estranhamento, de alienação à consciência (p. 77).

Para a mesma arte supostamente séria, uma outra dissociação entre partes e o todo é apresentada, diretamente relacionada à interpretação. Sob o imperativo do mercado e da fixação proporcionada pelas gravações, instituiu-se o que Adorno emprestou do pianista Eduard Steuermann: a “barbárie da perfeição”. Também no trabalho dos grandes regentes, ao que o autor cita o nome de Arturo Toscanini, a imponência, o brilho e a infalibilidade de todo o aparato - orquestral, mesmo que não expresso de maneira objetiva - se encontram acima da invenção criadora. A obra, desfalcada em seus conflitos e resistências internas, se conserva apenas pela coisificação definitiva (p. 86), tal qual num disco. Por mais que aqui se repita a crença num material autossuficiente, que para existir sequer precisaria do mesmo mundo material que o gerou, sendo apresentado na forma de “algo já pronto e acabado desde as

primeiras notas”, agora lhe é retirada sua espontaneidade (p. 87), único motivo pelo que sua unidade se realizaria, sacrificada tanto pela fixação quanto pela aparência imposta a partir do aparato mecanizado, empregador de mão de obra e povoado de rodas e engrenagens.

A suposta individualização advinda da regência também é um artifício reificante, um produto em si mesmo, sujeito a máximas gerais e, conseqüentemente, impossível de transparecer qualquer autenticidade. Maestros passam a ser vistos como governantes totalitários, como heróis, tal qual os antigos virtuosos, responsabilizando-se, porém, por uma nova fetichização da prática musical, em sua faceta séria, reduzida agora aos demonstrativos de virtuosidade do dirigente.

O caráter fetichista do maestro é ao mesmo tempo o mais manifesto e o mais oculto de todos: as obras-padrão [prontas desde as primeiras notas, mas nem assim abrindo espaço para outros repertórios] poderiam provavelmente ser executadas pelas atuais orquestras de virtuosos com a mesma perfeição sem nenhum maestro, e o público que aclama freneticamente o *Kapellmeister* seria incapaz de notar que atrás do fosso que esconde a orquestra é na realidade o maestro substituto que está atuando, em lugar do “herói”, ausente devido a uma gripe. (ADORNO; BARAÚNA, 1996, p. 87, destaques do autor).

2.2 Do potencial afirmador do repertório e das representações sociais em música

A figura de Toscanini nos serve ainda como ponto de articulação para tratar dos ensaios sobre interpretação escritos por Leibowitz, em “O compositor e seu duplo”. O primeiro deles, homônimo da coletânea (p. 23 a 33), parte da aposentadoria do grande maestro, reconhecido por sua energia e vitalidade, mesmo que aos quase oitenta e oito anos, para se questionar sobre a possibilidade de exprimir algo de realmente essencial em suas performances, considerando-se sua idade avançada, e, mais além, sobre o que de fato seria uma interpretação autêntica. Face a tal pergunta, o “extraordinário ancião” teria respondido com uma aparente máxima, tão célebre e evocada quanto sua própria personalidade: “Não toco nada além do que se encontra na partitura”. Diante de uma prática ainda corrente, pela qual muitas liberdades eram tomadas quanto ao trato dos textos musicais, o que Arturo impiedosamente combateu (até se chegar ao ponto de “impor suas convicções a um número sempre crescente de intérpretes”, algo talvez no sentido das mesmas máximas gerais apontadas por Adorno), o que de fato poderia estar em jogo, confrontando-se duas interpretações escrupulosas, mas inevitavelmente diferentes, com divergências fundamentais, é “se esta partitura possui uma verdade ‘em si’, ou se, pelo contrário, ela fornece a cada intérprete uma verdade diferente?” (p. 25).

Alçando a discussão a um patamar decerto bastante elevado, Leibowitz chega a considerar que, diante das resoluções de outras disciplinas, como aquelas do domínio de Jean-Paul Sartre, a música sequer poderia existir¹⁴ - a não ser por sua execução, tornando-a real, situada no tempo e no espaço, “tanto para o auditor quanto para o [próprio] intérprete”. Entretanto, numa discussão ainda mais complicada, inclusive pelos pressupostos da fenomenologia (fora de questão dentro do escopo deste trabalho), a obra musical jamais teria sua existência concretizada, de modo que uma sua tomada de consciência - mas nem por isso passível de ser menos autêntica ou correta - é o máximo que um intérprete poderia alcançar. Se para os idealistas a música poderia existir mesmo sem o mundo, para os “neantistas” ela jamais existiu. Na tentativa de traduzir “sua forma, sua estrutura, suas nuances, sua duração, suas indicações de tempo” (p. 26), um seu *analogon* é materializado no âmbito do real, apreendido e imaginado pela consciência criadora do sujeito, que o constrói a partir de seus *stimuli* inerentes, assim instituídos “no ato único que presidiu sua concepção”.

Portanto, dado seu sentido particular, não haveria espaço para que se pensasse em múltiplas verdades dentro de uma mesma obra - que, de todo jeito, se desvelaria apenas pela imaginação do intérprete. Quando da execução (não do que está na partitura, mas sim do que ela é), “a obra se revela ao intérprete em seu modo de existir específico tanto quanto em sua verdade única, revelando-lhe ao mesmo tempo seu modo de existir e sua verdade” (p. 27). Ou seja, também revelando quem o *próprio performer* é. No caso de quaisquer liberdades “ilegítimas” serem tomadas, não se trata de traição ao texto musical ou então de um acréscimo de novos sentidos, apenas não se chegou a uma consciência autêntica da obra - e, por extensão, do intérprete em si mesmo. Se a execução é, pois, o análogo da obra, faz-se possível dizer que o performer agora seria o análogo, o *duplo* do compositor, mas não apenas sendo criado por ele, chegando até a substituí-lo por quanto dure sua execução.

Na busca por critérios que permitam julgar este “ato de consciência”, conhecimentos teóricos e mesmo técnicos podem não ser suficientes para se chegar a uma performance autêntica. “Aqui, é necessário afirmar imediatamente que a interpretação musical é antes de tudo uma *práxis*, quer dizer que é no ato de reger, de cantar ou de tocar um instrumento que nós devemos procurar respostas a nossas questões” (p. 28). Tanto o sentido quanto os problemas de uma obra podem ser conhecidos apenas em sua execução - quase como se neste momento em específico se pudesse pensar que, ao menos para sua apreensão, o texto musical

¹⁴ Consultar a passagem igualmente indicada por René pode ser de grande proveito (SARTRE, 1986).

não possuísse nenhuma significação *a priori*, que precedesse assim à performance, como algo pré-concebido, pré-valorado, pré-regrado. Ao fim e ao cabo, a partitura pode sim possuir o intérprete, por meio de suas indicações, mas, se este não agir (se não empreender o ato de sua consciência *imageante*), a primeira jamais existirá.

Parece evidente que para o músico as estruturas musicais da obra que ele interpreta falem uma linguagem eloquente. Ele a apreende e lhe materializa o sentido no momento em que, entregue a sua partitura, é como que possuído por ela, ao mesmo tempo que a possui. Pois, de um lado, esta partitura lhe fala de um crescendo ou de um acelerando a se fazer, e é assim que ela o possui, enquanto que, por outro, cabe ao intérprete possuir esta partitura, porque sem seu ato voluntário não haverá nem crescendo, nem acelerando, nem mesmo execução. (LEIBOWITZ, 1986, p. 29 e 30, tradução nossa).

E aqui também toma lugar nova discussão sobre os sentidos, quando, confundindo esforço intelectual com impulso emocional, nem obra nem corpo são entendidos como congelados, sem vontade ou inertes - à diferença, talvez, do que teriam planteado os idealistas, rechaçando qualquer apelo físico da performance. A comunhão entre intérprete e texto, na qual aquele se faz por meio deste, que igualmente se concretiza a partir do trabalho da práxis, se dá ao nível do sensível. A autenticidade viria ainda “da provocação e do entusiasmo” com que o performer consegue responder à obra, de seu potencial comunicativo ao torná-la inteligível para o público durante seu próprio processo de tomada de consciência.

Sendo estes sentimentos decisivos para que se chegue a uma performance autêntica, acompanhados de um vigor trazido pela novidade (à leitura, à escuta ou de fato à execução), repetir uma única obra - “pela centésima vez em menos de vinte anos” - coloca-se como um problema. Todo trabalho baseado exaustivamente sobre um único repertório, “sobre um número de obras relativamente restrito do repertório corrente” (o afamado cânone), não mais poderia ser considerado, nas palavras do próprio Leibowitz, vivo e autêntico. Sob uma perspectiva passível de ressalvas ou então de um mínimo entendimento cauteloso, a desapareição desse entusiasmo é legada também ao avanço da idade, que condicionaria tanto a preparação necessária para que tais peças sejam apresentadas quanto a resistência que se exige a regentes e instrumentistas. Asserção coerente, em termos fisiológicos, por exemplo, mas não menos utilitarista, ao aplicar critérios de produtividade sobre a atuação de um intérprete, sequer vista como digna de confiança a esse estágio da vida. No caso de Toscanini, essa “senilidade” estaria expressa na grande recusa em permitir o lançamento de algumas de suas gravações, como *La Traviata*, de Verdi, ou a *Nona Sinfonia* de Beethoven, entendida, neste último caso, como “seu testamento, seu credo artístico, o modelo para o porvir de uma

verdadeira interpretação desta obra-prima do repertório sinfônico”. Novamente nas palavras de Adorno, sua própria máxima geral.

A despeito de tais intentos uniformizadores ou de uma postura taxativa diante da obra musical, a inexistência de duas performances estritamente idênticas, ainda que “a verdade da obra e do intérprete não possa ser outra que não a mesma”, permite-nos exprimi-la de maneiras diferentes. Se a existência concreta da obra musical está fora de cogitação e o único meio para apreendê-la se dá pela atuação da consciência, uma consciência subjetiva, dentro da individualidade de cada sujeito, esse é não só o objetivo da interpretação como o único meio pelo qual a música adquire uma imagem no domínio do real. Porém, quando se chega ao ponto de imaginar a si próprio como o único a possuir sua verdade, ela nos escapa e deixamos de cumprir nosso papel autêntico, outro pensamento de considerável semelhança àquele prefigurado ao se tratar da reificação pela qual uma obra ou uma experiência podem ser transformadas em propriedades - permanentes, submissas e comercializáveis (ADORNO, 1986, p. 134).

Quase como em um estudo de caso, outro de seus ensaios, “A arte da interpretação musical segundo F. B. Busoni” (p. 117-128), o primeiro a trazer considerações sobre a prática quando em concerto, trata igualmente do caráter não rígido da performance. Partindo das transcrições do pianista, dentre elas a da Chacona em ré menor, extraída da segunda partita para violino solo de Johann Sebastian Bach, Leibowitz atribui um status aberto ao texto escrito, sobretudo quando seus objetivos teriam sido a expansão do universo expressivo do instrumento e mesmo o verter de linguagens aparentemente incompatíveis a sua “fisionomia”, como a harmonia e a polifonia. Não apenas pela paráfrase ou pela exageração de intenções, como o uso integral dos respectivos registros instrumentais nas duas versões, nos é possível dimensionar as preocupações de intérprete do músico em questão, mas também o seu próprio engenho inventivo é apresentado como uma ferramenta para o atravessamento dessa “‘porta aberta’ às tentativas de amplificação” de uma obra “transcendendo a cada instante as possibilidades do instrumento” (p. 119 e 120).

Aqui nós temos um trabalho que vai muito além dos limites da simples transcrição, em direção ao esforço radical que transcende por completo o conceito de uma paráfrase no sentido estrito do termo. Gostaria de adicionar, de minha parte, que vejo aqui não menos que um esforço de penetração musical que se lança aos limites máximos da compreensão do processo composicional de Bach e que tal expansão do material tratado justifica todas as liberdades que alguém poderia tomar. (LEIBOWITZ, 1986, p. 122, tradução nossa).

Ao encarar o desafio de transpor as figuras mais idiomáticas do violino, concebendo “soluções de uma autêntica novidade” e fixando “um discurso infinitamente variado, rico em contrastes de todos os tipos, matizado ao extremo pela escolha de tempos e intensidades”, uma das marcas mais características de sua recomposição, Ferruccio teria ainda logrado reunir as duas expressões “antípodas” que dominavam a escrita pianística de sua época: uma fluida e muito livre, de Liszt, e outra bastante densa e compacta, de Brahms (p. 123 e 124). Porém, por mais que se tratasse de uma transformação da técnica do piano moderno, Leibowitz não se apoia, por fim, em fazer das notas a prática em si, em torná-las o material sonoro em questão, mas sim na tomada de consciência desse texto a partir novamente de uma sua leitura rigorosa. Ainda que a fidelidade à obra pudesse instituir um paradoxo quando confrontada pelos retoques empreendidos quando de uma interpretação como a de Busoni, ela mesma pode se apresentar sob aspectos diversos, todos eles perfeitamente rigorosos e fiéis, de valor e validade reais. É claro que incongruências podem ser cometidas, mas

Entre esses erros e abusos, os piores me parecem ser aqueles que se cometem em nome de um tipo de rigidez da interpretação musical (como de um sectarismo “antirromântico”, mais uma vez) que revela o texto sob o aspecto de um objeto inanimado em vez de que sob aquele de um organismo vivo. (LEIBOWITZ, 1986, p. 128, tradução nossa).

Há cerca de sessenta anos, a técnica agora dos instrumentos de cordas se tornou um grande alvo da preocupação de nosso autor, chegando a considerar se, apesar de todas as experimentações em nome da busca por elementos supostamente novos, “Podemos ainda tocar o violino?” (p. 484-497). Com reticências a um aclamado status de celebridade direcionado a certos virtuosos, dado que lhes restaria assim pouco tempo em suas carreiras “para a reflexão e a revisão das ideias recebidas e mesmo para o alargamento do repertório e de seus conhecimentos”, necessário inclusive a uma compreensão radical sobre o instrumento e sua função “ao seio da música” (p. 486 e 487), uma crítica também a um pensamento demasiado romântico é postulada, já que este seria responsável por um cuidado extremo com a “beleza do som” em detrimento de outras qualidades entendidas por essenciais, como a própria integração ao fenômeno musical (p. 485).

Evocando a figura de Isaac Stern, um dos principais violinistas à época e sujeito de um artigo publicado pela revista estadunidense *The New Yorker*, Leibowitz não apenas introduz um novo tópico da linguagem instrumental à discussão como delata - muito acidamente, diga-se de passagem - uma série de vícios na comunicação do virtuose. Mesmo quando questionado de maneira concreta sobre um item da técnica das cordas, como o vibrato, este

teria recorrido a “uma fraseologia vazia, nutrida de clichês e banalidades”, expressa em “generalidades pseudo-filosóficas”, “constatações vagas”, beirando a metafísica, e que de nada contribuiriam para a renovação da área e para o enriquecimento do pensamento musical (p. 487 e 489). Nos termos de uma especialização exacerbada, novamente Adorno já teria apontado para uma consequente limitação de “músicos extremamente qualificados”, sendo que “muitos deles, assim que são confrontados com questões para além de sua área específica de atuação, mostram-se ingênuos e canhestros, chegando a uma completa desorientação e a uma pseudo-orientação desviada” (ADORNO; MORAES BARROS, 2011, p. 82).

E, por mais que neste contexto a técnica seja igualada à ideia de velocidade, à capacidade de tocar uma grande quantidade de notas com rapidez e acuidade (diante de nova perspectiva fetichista, quem sabe, somando-se aos preceitos de agudeza e potência), restaria um outro espaço de autorrealização do sujeito, viabilizado ainda que por um simples “movimento muscular” que, no entanto, a ele não se limita, já que permitiria refletir, queira-se ou não, a “personalidade”, a “musicalidade” e a “atitude ética” de cada intérprete (p. 488). Sendo essas as dificuldades encontradas por Stern quando perguntado sobre o vibrato do violoncelista Pablo Casals, Leibowitz de fato concorda com a crença de que certos aspectos do tocar não poderiam ser ensinados, pelos quais “cada um deve conquistar por si e por seu próprio domínio [além do contato direto com a obra, como expresso em seu primeiro ensaio] os resultados que se esforça em atingir” (p. 489), entretanto, isso não escusaria seu apelo a reflexões superficiais.

Na sequência, o escopo dos questionamentos do autor é ampliado a ponto de considerar uma incompatibilidade do violino tanto ao repertório contemporâneo à escrita do ensaio quanto àquele escrito - surpreendentemente - no decorrer dos últimos duzentos anos, ou seja, desde a transição do período barroco ao clássico, *grosso modo*. De um ponto de vista estético, houve câmbios concretos quanto à expressividade do texto e sua consequente recepção, porém, em se tratando de técnica e execução, “ensina-se, ainda em nossos dias, o tocar dos instrumentos de cordas como se fossem *instrumentos diatônicos*, enquanto, desde mais de dois séculos, a música é antes de tudo (e tem se tornado cada vez mais e mais) *cromática*” (p. 490, destaques do autor). O assunto requereria um desdobramento não compatível às intenções de ambos nossos textos, porém, a partir dos exemplos discutidos, como o estudo das posições baseado na transposição de um número reduzido de escalas e a prática de se afinar as cordas soltas por quintas justas, “não temperadas”, é feito do violino “um veículo

falso e completamente inadequado para a realização rigorosa das ideias de compositores dos últimos duzentos e cinquenta anos” (p. 491 a 493).

Também a articulação recebe comentários, porém, mesmo contraposta a um suposto purismo da performance “antirromântica” (nos termos atuais, talvez apenas “historicamente informada”) e com ele da dita verdade de uma obra musical, a visão de Leibowitz se mostra mais agregadora, no sentido de prezar pela incorporação de desenvolvimentos técnicos posteriores quando da execução de peças que lhes sejam anteriores, como, por exemplo, o uso do *spiccato* - exagerado, à época, em oposição a um *legato* tímido e parcimonioso - em obras de Mozart e Beethoven, visto que o golpe de arco remeteria à Paganini e Spohr - algo recente, no seu entendimento (p. 494).

De todo jeito, ainda que a técnica pudesse sim ser um veículo de autopromoção, pelo menos do ponto de vista dos próprios virtuosos, considerando outros contextos que não exclusivamente os deste conjunto de ensaios, ela “pode e deve contribuir à definição clara e rigorosa de certas nuances e intensidades expressivas” (p. 495). Em novo debate sobre o tema, por mais breve que seja o texto em questão, uma ideia do que seria a expressividade não se faz de todo clara, sobretudo nas já arguidas falas abstratas, porém tendo em nosso autor um reconhecimento direto com o maior ou menor uso do vibrato, também associado diretamente às flutuações de intensidade por meio de *crescendi* e *decrescendi*.

Por fim, Leibowitz acaba por repetir sua pergunta inicial: “Pode-se ainda tocar o violino nos dias de hoje? Ou deveríamos prever a mais curto ou longo prazo seu total desaparecimento?” Pelo viés da autenticidade, o compositor lança mão de um outro questionamento, agora sobre uma função futura a se cumprir. Considerando sua grande suspeição quanto ao ferrenho apego a uma técnica todavia diatônica (porém não necessariamente tonal, visto que a música anterior a um emprego mais “disruptivo” dos doze sons poderia ser - e de fato era - tão cromática quanto), tanto uma maior aproximação ao repertório contemporâneo quanto uma revisita crítica a obras já consolidadas podem ser consideradas. E assim René o faz. Não apenas os concertos de Beethoven e Schoenberg são tomados por referência (ambos tendo sido recebidos como “inexecutáveis”, fosse por seu idiomatismo deslocado ou pela necessidade de um “sexto dedo”, respectivamente) como “as necessidades e a imaginação de compositores futuros” se encontrariam no centro de uma discussão sobre a sobrevivência - possível e rica - dos instrumentos de cordas.

Ainda, se meios técnicos novos permitiriam um melhor acesso ao repertório, de modo geral, também o seriam - dadas as considerações sobre os duplos, do próprio Leibowitz - para o autorreconhecimento de seus intérpretes. A técnica enquanto método fixo, imutável, científico, calcado inclusive sobre outros binários (forte e piano, lento e rápido, destacado e ligado), mas ainda assim reproduzível e executável, não é um impedimento apenas à realização dos indivíduos, em termos agora filosóficos, mas à própria disseminação do conhecimento, na forma das obras musicais - sejam elas contemporâneas ou históricas.

E uma vez mais a celebridade se encontra sob os holofotes de nossas dissertações, com novos impeditivos a um aprofundamento real do texto musical e a reiterada uniformidade na escolha tanto das obras interpretadas quanto das saídas para sua performance. Como numa “Feira de virtuosos” (p. 457-462), os intérpretes - ainda jovens laureados de concursos internacionais, que se colocaram como os verdadeiros objetivos de quem aspira a uma carreira de projeção, possível apenas pela posse de um *premier prix* - são novamente vendidos como objetos comercializáveis aos organismos musicais mundo afora, cada um deles “uma simples engrenagem ao seio de um imenso maquinário e nada mais” (p. 459). Na busca por honrar seu estrelato repentino, o tempo para expandir e enriquecer seu repertório, de peças, conhecimentos e experiências, se lhes mostra mais e mais curto, agravado - já nos anos oitenta, pelo menos - por sérios problemas de saúde.

Desde então, não é espantoso ver desmoronar, por vezes muito rapidamente, alguns dos frágeis e efêmeros ídolos. Depressões nervosas, colapso físico ou moral dos quais se recuperam com maior ou menor dificuldade, aqui estão as consequências frequentes de empreitadas abruptas. Se sequer logramos evitar catástrofes desse tipo, o resultado não é sempre dos mais felizes. (LEIBOWITZ, 1986, p. 459, tradução nossa).

A idade vem com igual força determinar o sensacionalismo e o glamour, pelos quais o “jovem fenômeno” não comportaria artistas mais velhos fora aqueles pertencentes ao círculo de personalidades já consagradas, por mais valorosos que pudessem ser, ao que se menciona o pianista Rudolf Serkin em suas penosas tentativas de conquistar uma casa cheia (sem tão grande surpresa) na cidade de Paris. Numa cultura que exigisse verdadeiros milagres, como recitais sucessivos, ensaios seguidos de gravações, em países diferentes e por vezes no mesmo dia, nem o preparo do repertório nem uma formação de público a mais longo prazo, centrada numa mesma comunidade e pela qual também o regente pudesse formar a si, seriam capazes de fugir aos rótulos de impróprios ou inconcebíveis. Sob a suspeição de empresários e do próprio público, o potencial mediador do intérprete desvanece diante da “necessidade” por convites a Nova Iorque, Tóquio e “sabe-se Deus onde mais”.

É assim que o fato de ganhar um concurso e poder embarcar tão logo na via de uma carreira internacional constitui, para a maior parte dos jovens virtuosos, uma sorte de tábua da salvação (pois muitos são aqueles que, não tendo a mesma chance, subsistem mais ou menos miseravelmente), uma promessa de futuro tal que precisariam ser santos ou seres ulteriormente lúcidos para terem a coragem de recusá-la.

Existem remédios? Não sei verdadeiramente de nada e ignoro ainda se há pessoas nos nossos dias a quem esse problema interessa e preocupa. Tudo que se pode dizer é que nossa vida musical não é mais uma vida pela música. (LEIBOWITZ, 1986, p. 462, tradução nossa).

Apesar do pessimismo de Leibowitz e como que oferecendo alguma resposta a suas últimas indagações, dois artigos de Baldovino e seu professor, publicados recentemente, expõem uma legítima preocupação sobretudo quanto à veiculação midiática de estereótipos direcionados a diferentes âmbitos da prática interpretativa, neste caso, ao piano. Valendo-se dos materiais de divulgação de alguns concertos promovidos pela *Sociedade Cultural Artística* e da crítica especializada emitida pelo jornal *O Estado de São Paulo*, seu objetivo é averiguar o núcleo de “valores pré-estabelecidos e representações sociais que circulam nos discursos internos e externos ao campo musical” (2018, p. 2) referentes à figura do pianista colaborador. Definido como um instrumentista que transita pelo eixo performático e pedagógico-preparatório, debruçando-se sobre um repertório de duos, trios, quartetos ou mesmo grandes formações, como um coro inteiro, por exemplo, o preparador passa a ser alvo tanto de um senso comum quanto das valorações de seu próprio meio, amplificadas e reafirmadas pela mídia.

Suas análises estão apoiadas na Teoria das Representações Sociais, desenvolvida pelo psicólogo Serge Moscovici ao início da década de 1960, da qual dois mecanismos são apresentados no intuito de descrever um comportamento que pressupõe “conhecer os objetos do mundo e prescrever as atitudes dos sujeitos” (p. 4), quer dizer, criar padrões e em seguida reproduzi-los, aplicá-los segundo o que seria esperado (ou mesmo “desejável”) de determinadas personagens: a *ancoragem* e a *objetivação*. Enquanto o primeiro está ligado à memória, a conjuntos de características pré-existentes que se pretende imputar a entes desconhecidos, mas já de antemão com uma grande carga de valores e juízos, ou seja, nunca por meio de um processo neutro, não enviesado (2020, p. 119), o segundo se consolida como a busca por extrair de tais padrões conceituais suas qualidades entendidas por inerentes, as afastando de seu contexto original e tornando-as reais sob quaisquer outras circunstâncias que se queira descrever. De todo jeito, o que se apresenta é fruto de uma seleção consciente e parcial, seja ela de um grupo pequeno de indivíduos ou de uma coletividade comparável a comunidades inteiras, extremada ao ponto de não mais se reconhecer os modelos originários

dessas representações e assim tomar o núcleo figurativo de valores como natural de qualquer entidade.

Aplicando estes conceitos à vivência dos pianistas, uma representação dos colaboradores surge justamente em comparação àquela dos solistas, os instrumentistas virtuosos, mas quase sempre de maneira pejorativa, “dentro de um paradigma que valoriza a execução de obras musicais de grande dificuldade técnica” (2018, p. 5) em detrimento de um repertório considerado fácil, de uma área tomada por “inferior”, ainda que se desconheçam as qualificações e habilidades do dito “acompanhador”. Assim, não apenas a imprensa - quando de fato decide por investir-lhe caracteres - põe em evidência a imagem de um músico sem méritos, geralmente modesto e arrumado, mas nunca extravagante; senão todo o meio artístico contribui para que tais valores se solidifiquem e se propaguem, ao ponto de eventos e ocorrências pontuais, mas não menos disruptivos, se mostrarem incapazes de dissolver essa mesma ideologia, ainda que tomem lugar em espaços de significativo impacto sobre determinado segmento social.

Os discursos de reconhecidos profissionais do ramo, especialmente no decorrer do século vinte, dentre eles Algernon Lindo, Coenraad Valentijn Bos, Ashley Pettis e Gerald Moore, também constituem importante material de referência para Guilherme e Ricardo (2020). Destacam-se entre os escritos relatos não apenas de menosprezo ou invisibilização, para os quais a mídia já teria suas próprias ferramentas, desde a total indiferença aos colaboradores nas chamadas de concertos até concepções musicalmente equivocadas na avaliação das interpretações; mas de verdadeiros maus-tratos e retaliações. Em termos musicais, há registros de cortes sobre as seções destinadas aos pianistas desacompanhados, quando de pausas para sua contrapartida “solista” ou em poslúdios instrumentais, fazendo frente às ideias do compositor e a um pensamento camerístico e mesmo escritural baseado no diálogo entre as diferentes partes - seja pela construção de sentido a partir do conjunto ou ainda pela enunciação temática alternada entre cada uma das linhas.¹⁵

¹⁵ Cabe trazer à discussão os comentários presentes na edição traduzida das críticas à última sonata para violino e piano escrita por Beethoven, Op. 96, de 1812, presentes numa empreitada documental mais ampla, encabeçada por Robin Wallace e o Centro para Pesquisa em Beethoven, da Universidade de Boston (2020). Segundo os próprios jornais, dentre eles o mesmo *Allgemeine musikalische Zeitung*, o que hoje entende-se por sonatas para violino era visto à época como sonatas para piano com acompanhamento opcional de violino, aplicando-se ainda a outras formações camerísticas com teclado. Historicamente, portanto, uma escala valorativa entre os instrumentos teria existido há muito mais tempo do que compete ao escopo de Baldovino, porém, estando numa relação inversa àquela por ele delatada, em que o piano, no caso, é visto como voz acompanhadora.

Para os relacionamentos interpessoais, desacordos e discussões são acompanhados de uma perspectiva em que o pianista colaborador pertenceria a seu antagonista solístico, num sentido verdadeiramente material, ou então se portaria como simples apoio a suas decisões interpretativas. Uma visão que colocasse esses sujeitos junto ou mesmo abaixo dos assistentes de vestiário - como mencionado por Moore, dentro de uma pretensa hierarquia para a performance, talvez em uma concepção bastante reducionista do acontecimento, limitado assim ao que ocorre sobre os palcos - pode sugerir uma outra supremacia, em paralelo àquela do compositor e da obra musical, como abordado no decorrer de toda nossa exposição, ou inclusive subjugando-a, ao alavancar divas e demais virtuosos instrumentais, sobretudo violinistas: a supremacia do solista. “A primazia do solista nos materiais de divulgação, e a relativa invisibilidade do pianista colaborador nas divulgações dos concertos bem como nas críticas musicais” (2018, p. 8) são tratamentos midiáticos de evidenciação, certamente, mas tanto quanto o são também para desvalorização artística e subjetiva.

Ainda que as ideias de Adorno tenham demonstrado um grande lastro na filosofia alemã romântica, ela mesma ressabiada quanto às proposições do Iluminismo sobre a autonomia do sujeito e o uso feito da razão para apreender seu entorno (tanto material quanto imaterial), acompanhado de um conjunto de referências nitidamente germânico, pela recorrente menção a compositores deste universo, dentre eles Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms, com algumas raras exceções, tais quais Tchaikovsky e Stravinsky, suas considerações sobre a espetacularização do evento musical oferecem uma outra faceta do fetichismo, na qual o intérprete é mais uma vez reduzido à personagem exibida sobre o palco, ela mesma suscetível a estereótipos e pré-valorizações - alguns deles demonstrados por Baldovino e aludidos pelo próprio autor - que sequer podem lhe dizer respeito, por mais que estejam no foco de alguns dos ouvintes aqui descritos, como o consumidor cultural, por exemplo. Para esse tipo, inclusive, o próprio trabalho musical - lógico e científico, porém sem que se desconsidere o performer, em nossa visão - é substituído por uma importância social a ele atribuída *a posteriori*, fora de um seu entendimento enquanto prática e ofício, como um produto, de fato, mas não fetichizado, visto que se desenvolve em meio a um contexto cultural mais amplo. De todo jeito, diante de uma sociedade uniformizada, o intérprete sequer poderia existir em sua subjetividade porque, antes de mais nada, o próprio indivíduo deixou de existir há tanto tempo quanto, ao menos em suas faculdades de escolha.

Em brevíssima digressão, seria interessante retomar um outro apontamento de Adorno quanto aos ideais de escuta sugeridos em sua tipologia de comportamentos musicais, estabelecidos, ainda que a partir do material musical em si, em termos absolutos de adequação ou inadequação, verdadeiro ou falso, lógico ou ilógico - binários bastante presentes no conjunto mais amplo de sua obra. Se interpretada sob a perspectiva da acústica, por exemplo, enquanto campo da física mas de ligação direta com a prática musical e mesmo com a fisiologia de cada indivíduo, seja ele ouvinte ou intérprete (numa espécie de “subjetividade biológica”), mesmo no caso de fenômenos não tão expressivos à percepção e considerando conhecimentos já com algumas décadas desde sua veiculação, uma tal uniformização também para a escuta se mostra praticamente impossível, se dando apenas por meio de novos convênios estabelecidos coletivamente, dentro de uma prática social conjunta. Ao tratar dos atributos básicos do objeto sonoro, em um dos capítulos de seu livro “Acústica Musical em Palavras e Sons”, o professor Flo Menezes oferece a seguinte análise acerca d’*A natureza subjetiva da altura*, sub-item aqui transcrito na íntegra:

O curioso é que, apesar de sua supremacia frente aos demais parâmetros do som, a altura nem por isso é menos *subjetiva* do que as demais sensações sonoras. Enquanto resposta de um indivíduo a um tipo particular de vibração sonora, a percepção da altura é algo que se dá no sujeito de forma essencialmente *subjetiva*. Nada garante que dois indivíduos respondam exatamente da mesma forma ao mesmo estímulo ou sinal sonoro. E tal relatividade estende-se até mesmo aos nossos dois ouvidos: mesmo quando um som puro de frequência e amplitude fixas é apresentado de modo alternado aos ouvidos esquerdo e direito de uma mesma pessoa, a sensação de altura em ambos os ouvidos pode variar em até meio-tom! Em suma: cada pessoa e até mesmo cada ouvido possui sua própria sensação de altura. Se no caso da percepção do mesmo sinal simultaneamente pelos dois ouvidos o cérebro deduz a percepção de uma única frequência, resolvendo o conflito existente em potencial em nosso próprio sistema fisiológico de audição, a relação do que percebemos com outras experiências auditivas da nossa percepção e sua correlação com a exposição factual por parte de outras pessoas fazem que se institua um consenso entre os homens acerca daquilo que presumivelmente ouvem em comum, de sorte que podemos falar, quase que de forma indiscutível, da percepção das “mesmas” frequências, das “mesmas” notas. (MENEZES, 2014, p. 99, destaques do autor).

Retornando a Leibowitz, seu foco para a atividade da performance segue sendo a interpretação. Na relação entre os *duplos*, haveria ainda alguma espécie de sujeição à figura do compositor e à verdade da obra musical, por mais que não estivesse necessariamente ligada à identidade dos performers, visto que estes teriam assim um caminho pelo qual se realizar enquanto sujeitos - algo talvez em eco à possibilidade de autodeterminação que Cvejić teria descrito em Fichte (2011, p. 87 a 89). Para o *violino*, sobretudo em posição de destaque diante de um todo orquestral, essa dinâmica se daria justamente pelo conjunto, pelas concessões a se fazer em prol de um aprofundamento do pensamento musical e de ideias

escriturais mais elaboradas. Entretanto, a eliminação da diferença como premissa de um conhecimento racional e científico, ora por sua supressão, ora por sua literal desconsideração, pode estar pressuposta também ao não se trabalhar outros repertórios, visto que, tanto musicalmente quanto em narrativas externas, de uma outra ordem, estes não condiriam com um padrão já previsto - nos termos da indústria cultural, um padrão que se fez “familiar”.

3 Caminhos para a música e a antropologia: a performance no século XXI

Desde o começo de nosso século até os dias atuais, novas reivindicações por uma descentralização do conhecimento e por um diálogo cada vez mais intenso entre disciplinas afins, contrário então a um encerramento de campos científicos em si mesmos, podem ser percebidas principalmente em academias, instituições e associações de pesquisa. Redirecionando nossos referenciais a uma produção regional, desenvolvida no Brasil, na América Latina e agora com aportes de centros para além da Europa e dos Estados Unidos, como aqueles localizados na África e na Ásia, uma discussão levada a cabo especialmente pela antropologia vem ilustrar inquietações sobre um conhecimento ainda bastante etnocêntrico, de objetos e métodos típicos das culturas ocidentais do Atlântico norte, e apontar caminhos possíveis para que a disciplina em específico siga crescendo com uma pluralidade de perspectivas e sujeitos.

O texto *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder* (2008), escrito por Gustavo Lins Ribeiro, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília (UnB), e pelo colombiano Arturo Escobar, professor da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (EUA), serve de introdução ao livro homônimo editado por ambos e que traz em seu bojo outros tantos ensaios críticos sobre a área, contextualizando temáticas tradicionais e contemporâneas a partir de uma rede mais ampla de investigadores e cientistas sociais. Como uma ponte entre nossos campos, mas ainda sob a visão de uma antropóloga, a pesquisadora Ruth Finnegan (2002), da Open University, se questiona acerca dos motivos pelos quais sua disciplina deveria se preocupar também com a música, ainda mais em se tratando da pesquisa de campo.

Num âmbito acadêmico, o já mencionado professor e pianista Ricardo Ballesterio (2020) postula observações bastante parecidas quanto às metodologias comumente utilizadas na pesquisa científica em artes, cuja tendência segue sendo a manutenção de uma considerável distância entre investigador e objeto, mesmo no caso de abordagens situadas e subjetivamente orientadas, como em música e nas demais manifestações artísticas, por exemplo. Tendo a interpretação sob novo foco, a antropóloga mas também musicista Rose Hikiji (2005), professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, propõe uma etnografia da performance musical enquanto fixadora de identidades e autoimagens, espelho de si e do outro e espaço de transformações.

3.1 Novos métodos, novos sujeitos e novos objetos

Sob os esforços para a consolidação de uma “rede de antropologias do mundo”, diante de uma série de mudanças na relação entre seus pares e uma comunicação cada vez mais internacionalizada, Ribeiro e Escobar postulam ora a diversificação de práticas dentro de um campo ainda unificado, ora questionamentos à ideia de uma disciplina única e universal, pelos quais se chegaria até mesmo a uma “era pós-antropológica” (p. 12), de superação dos limites epistêmicos conhecidos dentro do campo até o momento e eventualmente da própria área enquanto segmento compartimentalizado. A globalização experimentada já ao final dos anos noventa é peça fundamental nesse processo, sendo propulsora de redes mais amplas e diversificadas, de um conhecimento acadêmico descentralizado e de uma comunidade heterolinguística, democrática e transnacional, porém consciente das assimetrias políticas de forte influência sobre o meio.

Tais relações de poder, sobretudo por imperativos geopolíticos e econômicos, se veem aplicadas justamente ao conhecimento, a partir seja dos centros e indivíduos a produzi-lo, seja dos objetos investigados e os respectivos métodos utilizados. Apoiados sobre o filósofo argentino Walter D. Mignolo, nossos autores enfatizam a ideia de que também “o *locus* de enunciação das disciplinas está geopoliticamente marcado” (p. 14, tradução nossa e grifo original), pelo que o próprio ensino musical pode ser pensado dentro de um tal “sistema-mundo”, de forte orientação europeia, centrado no mesmo eixo França-Alemanha-Reino Unido evidenciado igualmente pela antropologia, que ditaria então regras sob as quais um determinado repertório - e, por extensão, uma certa maneira de executá-lo - se impõe às demais culturas que tenham decidido por adotá-lo, ao mesmo tempo que suas práticas originais (sejam elas composicionais ou interpretativas), assim como as respectivas aproximações teóricas, são questionadas e por vezes completamente invalidadas.

Entretanto, por esse mesmo viés, pode-se pensar no discurso europeu e, de modo mais recente, estadunidense como sendo ele também geograficamente marcado, portanto, aplicável apenas a uma realidade local, não explicando outros contextos e sequer tendo espaço para que estes lhe sejam traduzidos, por mais que exerça, também filosófica e culturalmente, sob os pretextos de um universalismo autêntico, uma hegemonia desigual (p. 15). Nestes termos, o embate travado contra outros métodos - desconhecidos - e outras culturas - subjugadas - se vê refletido na oposição entre interculturalidade e multiculturalidade, a primeira apregoando a manutenção da diferença, como num enredamento tramado, nas palavras de Néstor García

Canclini (2004); e a segunda se baseando sobre a assimilação e dissolução do heterogêneo, pelo que políticas de respeito podem resultar, no fim das contas, em nova segregação (p. 16).

Do mesmo modo que se espera uma diversidade de repertórios para uma produção autêntica, como apontado por Leibowitz, ela também deve estar presente nas redes de trabalho e nos ambientes de reprodução deste conhecimento - espaços para além dos periódicos e das salas de aula, aos quais poderíamos adicionar as salas de concerto e conservatórios -, resgatando ainda a criatividade dentro dos processos inventivos, mas, sempre de modo consciente à complexidade em que estão imbricados. Parafraseando Ribeiro e Escobar, “[...] os câmbios nas práticas comunicativas e nos modos de intercâmbio entre os *músicos* do mundo resultarão em câmbios e no enriquecimento dos horizontes epistemológicos, teóricos, metodológicos e políticos da disciplina” (p. 17, grifo nosso), seja, novamente, com relação ao grupo de obras comumente estudado, procurando alargá-lo, seja pelas interpretações e aplicações, teóricas ou didáticas, sobre ele desenvolvidas.

E Kawabata (2004, p. 92) já teria apontado para um descentralização do poder, ao menos em termos instrumentais, quando de seu levantamento acerca das representações sociais de violinistas ao início do século XIX, o mesmo valendo para a antropologia no que diz respeito às tradições disciplinárias “culturalmente mediadas e contextualmente situadas” (RIBEIRO; ESCOBAR, 2008, p. 19), num entendimento de que conhecimento também é poder. Contrário a uma tendência objetivista, normativa e essencialista (refletida inclusive no trato às artes), o momento pós-moderno vem adereçar o feito cultural como sendo ele também historicizado, polifônico, político e discursivo, por meio de uma crítica, entretanto, que deveria ter comportado desde o início grupos marginalizados, inseridos a duras penas - e de modo ainda bastante assimétrico - numa academia que pode ser tanto física quanto conceitual.

Apesar de que em alguns lugares pode haver aumentado a diversidade de nacionalidades entre os membros e investigadores das faculdades - na academia dos Estados Unidos, por exemplo -, este aumento raramente correspondeu a uma incorporação ativa de diversas produções e teorias antropológicas. (RIBEIRO; ESCOBAR, 2008, p. 21, tradução nossa).

E Baldovino (2018, p. 6) não foi o único a apontar para a necessidade de transformações políticas e institucionais mais profundas como veículo de uma reestruturação social efetiva, no caminho de um imaginário coletivo mais abrangente ou então na implementação de práticas artísticas e científicas de fato inclusivas e diversas. A investigadora Thaís Fernandes Santos é outra a descrever o meio musical como sendo igualmente suscetível às relações de

poder manifestas na vida em sociedade, por meio de seu artigo “Feminismo e política na música erudita no Brasil” (Revista Música, 2019), em que procura traçar um panorama da atuação de figuras femininas de destaque à frente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), enquanto regentes, compositoras e solistas, desde o ano 2000. Tomando dois períodos principais, um durante o qual o grupo esteve sob a direção artística da nova-iorquina Marin Alsop, única mulher a coordená-lo, entre 2012 e 2019; e outro justo antes, de doze anos, em que somente homens carregaram a batuta, sua tese principal se baseia sobre a ideia de que a existência de tais figuras, em postos de poder, não é suficiente para modificar estruturas não exatamente musicais, mas pertencentes a toda a sociedade, quanto a padrões étnicos, formativos e de classe.

Apoiada sobre outras pesquisadoras, como Liliana Petrilli Segnini (2014) e Laila Rosa (2013), desde sua introdução se faz clara a imagem da música como uma arte povoada por sujeitos (masculinos) brancos, acadêmicos e de classe média, de maneira que não apenas a invisibilidade - e não tanto a inexistência - de personagens femininas se demarque como uma forma de dominação por sua contrapartida, senão que diferentes práticas próprias agora à música se encontrem em uma relação também hierarquizada. Ainda que inúmeras sejam as disparidades entre a construção de espaços institucionais no presente, sobretudo na América Latina, e nos demais momentos e espaços da história, como a Europa do século XIX, a reprodução de papéis, competências e juízos em distintos segmentos sociais contribui para que “políticas públicas - que muitas vezes são poucas e fracas - sejam ainda mais punitivas com as mulheres, principalmente as que são mães e trabalhadoras” (SANTOS, 2019, p. 222).

E a política, a divisão do trabalho e a ocupação de cargos de liderança não são os únicos locais em que a manutenção de ditos padrões se faz latente. Com um recorte sim bastante preciso, aproximando-se cada vez mais das dinâmicas da música de concerto, com seus modelos de etnia e de classe, diferentes práticas são postas em concepções de gênero para além das competências técnicas que as compõem. A composição mesma, passível de ser compreendida como uma modalidade de conhecimento formal, dado, por exemplo, seu registro a partir de uma grafia sistematizada, repleta de convenções e significados, se encontra num espaço culturalmente destinado aos homens. Na socialização do fazer musical, marcado por distinções entre o público e o privado, as mulheres puderam experimentar algum maior reconhecimento, porém não sendo uma regra, a depender do instrumento em questão, enquanto intérpretes e pedagogas - ou seja, enquanto executavam obras, por sua vez, escritas por homens e se ocupavam da transmissão de um ofício a princípio técnico, como o tocar.

Ainda que a performance tenha ocupado um posto de menor importância ao longo da história mais recente em comparação à tarefa da composição, como abordado nos capítulos anteriores, igualmente no texto de Fernandes, baseada sobre as ideias da também filósofa Djamila Ribeiro (2017), a interpretação é sugerida como “possibilidade de existência a um indivíduo”. Ao ocupar um lugar de fala (um *locus* de enunciação), sujeitos marginalizados dentro de um espaço seguramente político, em que um suposto poder universaliza determinado grupo (ou representação social) em detrimento de outro, reivindicam não apenas seu direito a voz, mas sua própria existência.

Diante disso, Thaís - que, necessário sublinhar, tem na prática instrumental, como flautista, sua principal trajetória, acadêmica e profissional - parte à referida análise das temporadas de concertos da Orquestra Sinfônica do Estado. A eleição de dito grupo, dentre os demais conjuntos da Fundação que o gere, se situa no fato de que um Coro, por exemplo, tem por costume apresentar números semelhantes de membros masculinos e femininos em seu efetivo, dada a organização das vozes. Com uma média de 107 apresentações por ano, todas as categorias analisadas (regentes, solistas vocais e instrumentais e compositores) estiveram formadas, em sua grande maioria, quase exclusivamente por homens, com especial atenção a este último grupo.

Depois de mais de vinte anos, pelo que já se poderia considerar a programação de 2022, apenas vinte compositoras tiveram suas obras executadas pela OSESP - em concertos semanais, importante notar - e com raras repetições, de modo que algumas temporadas sequer contaram com uma presença feminina também neste aspecto. Para o próximo conjunto de récitas, cinco serão as compositoras contempladas, duas das quais já estiveram com o grupo (Joan Tower, estadunidense, e Clarice Assad, brasileira), uma cuja peça será apresentada em estreia latinoamericana (Jessie Montgomery, também estadunidense) e outras duas cujas obras serão interpretadas apenas pelo Coro da orquestra, com um cronograma bastante menor do que o desta última (cinco concertos exclusivos, em meio a eventos que somam mais de uma centena), ainda que uma composição em específico se trate de encomenda a uma artista brasileira em atividade (Valéria Bonafé, acompanhada por Lili Boulanger, francesa).

Como reforço aos questionamentos aqui apresentados, podemos tomar como exemplo também a próxima temporada da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (gerida por uma outra organização social, o Instituto Cultural Filarmônica), cuja situação é todavia mais complicada. As intenções quando da organização de seus concertos talvez sejam um pouco

mais simples e não tão ambiciosas, se comparadas a um projeto que supostamente espera homenagear “nada menos que uma ideia de civilização brasileira” (no mínimo arriscado, se consideradas as problemáticas envolvidas num processo de construção nacional como o nosso, algumas delas indicadas por Darcy Ribeiro¹⁶), porém a programação não conta com nenhuma obra escrita por uma compositora. Com ao menos um par de programas por mês, à exceção de janeiro, totalizando assim cerca de 33 concertos diferentes, há um número considerável de solistas e regentes mulheres, próximo a uma dezena, mas de amplitude bastante escassa ao considerar o posto que ocupa tal orquestra, pelo menos em termos regionais - não exatamente comparável à OSESP, mas constituindo ainda um importante eixo para a música de concerto brasileira.

Somando-se aos últimos apontamentos de Ribeiro e Escobar, Fernandes enfatiza que é necessário um esforço para além de ocorrências pontuais, haja vista que um acontecimento na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo não demonstrou “diferença significativa (aumento ou diminuição) no número de homens e mulheres regentes e instrumentistas nos períodos que antecederam e durante a gestão de Marin Alsop” (2019, p. 235), apenas “falar sobre a figura feminina de poder e liderança não significa, necessariamente, uma política de inclusão das mulheres” (p. 238). Pela reiteração de enunciados e discursos sobre os sujeitos que integram ditas práticas, assim como dos métodos e papéis que deveriam seguir, também em ambiente privado, mas em resposta a uma estrutura comunitária geral, como apontado por Baldovino e Ballesterro (2018, 2020), situações bem localizadas se apresentam como incapazes de dissolver ideologias hegemônicas, ainda que tenham lugar em espaços de significativo impacto sobre um segmento social. Em referência a um estudo anterior, novamente Thaís apresenta:

[...] o entendimento de que o compositor assume o lugar de fala e que o ato de falar não é neutro. Muito pelo contrário. Quem fala comunica seus vieses interpretativos e suas características culturais e sociais. Sendo assim, entendemos que essa oportunidade de falar gera uma hierarquização, atribuindo poder e exclusividade ao pensamento e à divulgação de apenas um conhecimento dominante. (SANTOS, 2019, p. 233).

E o apelo por uma maior diversidade, tanto em termos locais quanto temporais, no caso da música contemporânea, por exemplo, não se coloca como supressão das formas e repertórios “canônicos”, mas pela “consideração e criação de espaços comuns em que as *músicas* se encontraram umas com as outras, e em que podem seguir se encontrando no

¹⁶ Veja-se, por exemplo, o terceiro capítulo, “A transfiguração cultural”, da primeira parte de seu livro “As Américas e a Civilização” (1992).

futuro com o objetivo de alentar a pluralização da disciplina, ainda que sob a pressão de hegemonias particulares” (RIBEIRO; ESCOBAR, 2008, p. 24, grifo nosso). E não apenas as perspectivas nativistas, no caso das antropologias, mas também as próprias manifestações culturais foram e seguem sendo influenciadas por um tradicionalismo justamente do Atlântico norte. Apesar de um forte estatismo e um nacionalismo preponderante, diferentes nações, para além dos âmbitos sociais e políticos, se encontram ainda submissas a uma dominação global hegemônica - paralela, em seus próprios termos, àquela razão dominadora delatada no decorrer do século vinte. De todo jeito, uma recriação de ideologias sobre a unidade ou diversidade internas a um país, amparada pela autoridade acadêmica, é motor para políticas culturais e educacionais próprias, verdadeiramente efetivas, postulando tradições científicas autênticas, já internacionalizadas, mas sem que estas reflitam projetos imperialistas. Nega-se não o conhecimento, mas sim a replicação do método segundo moldes que não se referem às realidades nacionais, em toda sua complexidade: política, social, econômica e cultural (p. 25).

Também o arcabouço de referenciais deve não apenas ser levado em conta mas criticado, visto que muitas vezes seus “clássicos” compreendem unicamente trabalhos realizados por antropólogos estrangeiros. No caso da música, mais uma vez, não seria o caso de inserir outras linguagens, visto que a discussão possui uma restrição de escritura, mas sim reconsiderar um contexto em que as obras são escritas, em sua maioria, por compositores europeus - homens e brancos. “Uma perspectiva das antropologias do mundo trata precisamente sobre reelaborar divisões existentes sem obliterar as diferenças reais que existem” (p. 27 e 28), mas até mesmo as ideias de modernidade e epistemologia podem ser colocadas em xeque, no sentido de serem adotadas como universais por uma produção oriunda do centro dominante de nosso sistema-mundo e estarem fundadas, novamente, sobre “a verdade lógica como o único fundamento válido para alcançar um conhecimento racional do mundo” (p. 29).

Em contrapartida, sustenta-se a criação de conhecimentos e centros de conhecimento alternativos, sob a premissa de que “o mundo é povoado por uma multiplicidade de tempos, formas de vida e epistemologias” (p. 30 e 31), para quem paradigmas realistas, dentro de uma pluralidade de possibilidades politicamente comprometidas à produção de ciência, podem desafiar práticas antropológicas estabelecidas. Como numa obra musical, de fato, um tal processo também se encontra constantemente em aberto, com predicamentos ou ausências não resolvidos, métodos e caminhos múltiplos, para além de um domínio acadêmico reinante

e fora das lógicas científicas, institucionais ou do mercado, numa “variedade de universalismos competentes e abertos, e com lutas em redor deles”, cujos atores se deve tomar com igual seriedade enquanto produtores de conhecimento (p. 32 e 33). Novamente, tal qual no estudo do repertório, propõe-se que o “como” de uma investigação seja substituído pelo “que”, pelo próprio “objeto”, que demonstrará assim, a partir de sua escolha e de uma sua primeira leitura, qual caminho seguir. Com base no antropólogo sul-africano Archie Mafeje (2001), a respeito da subversão das políticas de conhecimento existentes e da valorização de discursos plurais e geograficamente situados, nossos autores apontam para:

[...] um número de ações a este respeito, incluindo o desenvolvimento de um enfoque desconstrucionista desde uma perspectiva africana; um enfoque não disciplinar - um tipo de empréstimo livre desde qualquer campo sem se preocupar com as regras disciplinares ou os métodos -; um enquadramento não epistemológico, mais além da aderência a um “método discursivo” geral; uma prática nova da etnografia feita dos próprios textos dos sujeitos; e uma aproximação “pós-etnológica” à construção da teoria - uma que vá mais além dos imperativos objetivantes e classificações hierárquicas da antropologia -. Novas práticas como estas, ainda que sejam debatíveis, poderiam produzir “novos estilos de pensamento e novas formas de organização do conhecimento”. (RIBEIRO; ESCOBAR, 2008, p. 35, tradução nossa e destaques dos autores).

Nas discussões que postulem ainda um enfoque justamente sobre a alteridade e o subalterno, por mais que o outro não se pareça tão diferente de quem o analisa, ele assim se faz por um discurso de poder, de manutenção dessa condição alheia, sendo a mesma retórica que dita os meios pelos quais analisá-la, que define os “termos canônicos acadêmicos” pelos quais descrevê-la, mas sem que verdadeiramente possamos ter uma compreensão correta do todo, já que essa não é sua real intenção. Esse estado de coisas se dá pois o debate deve incluir visões de mundo diferentes, que não se podem mensurar a partir de critérios ocidentais, desenvolvimentistas ou acadêmicos, e tampouco pode ser acessado sob uma dominação que também é linguística - do mesmo modo que a identidade de violinistas mulheres, durante o século dezenove, custou a ser considerada em seus próprios termos diante de um vocabulário marcadamente masculino. E por mais que nossas duas áreas pareçam estar muito distantes uma da outra, com pautas por vezes bastante específicas, de fato, pode ser interessante pensar em mais este intercâmbio uma vez que:

O conceito das antropologias do mundo provê um espaço de oportunidades para todos aqueles que entendem que a diferença vai muito mais além da desigualdade e que a diversidade constitui um bem que se deve apreciar nos campos epistemológico, cultural, social e ecológico. (RIBEIRO; ESCOBAR, 2008, p. 40, tradução nossa).

Estreitando laços, a mesma abordagem inter (ou trans) disciplinar no trato de diferentes objetos de pesquisa se faz presente nas análises levantadas por Ruth Finnegan, em seu artigo

¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. A partir de uma problemática acerca da possibilidade de um antropólogo estudar música, “um tema considerado normalmente demasiado especializado e, ao mesmo tempo, demasiado marginal ou fora de época” (2002, p. 1), pode-se pressupor um duplo questionamento quando de seu desenvolvimento: primeiro, por sugerir um outro curso para sua disciplina, em vias de modernizar-se, caso já não o fosse, possibilitado talvez por uma reconsideração acerca do status da própria música, não mais um ente “absoluto” e sim parte integrante da vida coletiva; ao mesmo tempo que, no entanto, reconhece o tecnicismo exigido pela arte como impeditivo para outras abordagens, não apenas práticas, mas também de ensino e investigação, empreendidas por outros profissionais, visto que não teriam a formação pressuposta - apesar de trabalharem, no caso dos antropólogos, com aproximações holísticas das sociedades em estudo.

Quase como em uma autoetnografia de seus trabalhos de campo (uma vez que esteve em uma aldeia limba, em Serra Leoa, país da África Ocidental, e na cidade de Suva, capital das Ilhas Fiji, no Pacífico Sul, além de ter desenvolvido uma pesquisa em sua própria terra natal, Milton Keynes, na região centro-sul da Inglaterra), Ruth aclara determinados aspectos de correntes mais antigas da antropologia. De um ponto de vista metodológico, uma visão funcionalista, como aquela dos anos sessenta e setenta, limitaria não apenas o mesmo “que” apontado por Ribeiro e Escobar, mas consequentemente o “como” de uma descrição etnográfica, do qual então a música estaria excluída. Os profissionais do ramo deveriam cuidar de elementos considerados “primários”, como organização social, sistemas econômicos e políticos ou contexto histórico, enquanto outros aspectos da cultura “tais quais a execução musical ou a literatura oral” se interpretaria como marginais “em relação às instituições centrais da sociedade” (p. 2 e 3).

De todo jeito, sua análise da sociabilidade dos limbos, seus rituais, as tarefas cotidianas e até a divisão sexual do trabalho demonstrou a proeminência da música na cultura da aldeia, configurando um ofício especializado e reconhecido ainda que sob a incumbência de cantores, percussionistas e mesmo dançarinos - ou seja, personagens considerados mais abaixo em uma hierarquia propriamente musical ou então artística, em outras sociedades. Com aportes concretos para avaliar a riqueza de traços acústicos nas convenções narrativas do agrupamento, diferentes desafios são apresentados a sua trajetória ocidental, etnocêntrica e típica de um intelectual, e este mesmo rol de aproximações múltiplas propõe reflexões também aos estudos formalmente musicológicos, com respeito a quem interessaria dita

literatura, especializada e complexa quanto aos ritmos, melodias e harmonias descritos, senão apenas aos próprios músicos.

Uma vez que nos desembaraçamos do que se pressupôs pelo status marginal ou autônomo da música, faz-se evidente que algum estudo das práticas musicais locais e sua organização não apenas se encontra muito mais disponível para o trabalhador de campo com uma formação antropológica geral do que se costuma pensar, senão que, para algumas perspectivas antropológicas, é ainda obrigatório de cara a uma compreensão cabal da cultura. (FINNEGAN; CRUCES, 2002, p. 4, tradução nossa).

Dentro, então, de tais visões disciplinares, um debate sobre as práticas artísticas pode ser interpretado em vertentes tanto antigas quanto recentes, como a antropologia linguística, sob uma orientação já performativa; os estudos sobre performance ritual, abarcando eventos cotidianos, presentes sobretudo em organizações comunitárias, posteriormente discutidos pela autora; e as antropologias da experiência e dos sentidos.

Tratando de seu período nas Fiji, um contexto urbano e imerso na globalização, com um panorama variado que transita entre a música tradicional fijiana (tradicional também em seu processo de concepção, baseado num mesmo compositor inspirado e experto), a música clássica indiana e a herança musical europeia, seus questionamentos se voltam a uma preocupação antropológica sobre quais estilos mereceriam realmente sua atenção. Na busca por uma suposta validade atribuível a essas manifestações e entre definições do que seria “importado” e “estrangeiro”, o que seria “antinatural” ou verdadeiramente “originário”, suas conclusões evidenciam que, ao eleger um único objeto de estudo, sua investigação poderia ter resultado numa impressão inteiramente unidimensional, algo não apenas danoso a uma compreensão global da identidade e dos processos criativos da população observada, senão que todavia incorreto, dadas as distintas formas, internas ou externas a qualquer tradição musical, de produzir e apreciar tais modalidades. Ideias fixas sobre as expressões humanas, incluindo a música, sobre sua aparente essência ou os verdadeiros modos de manifestá-la são desafiados e mais uma vez a performance tem seu sentido expresso ampliado, sendo compreendida a partir de um contexto de “bem-estar mútuo, um sentido de identidade e de valor, de controle social e de integração dos indivíduos em um entorno urbano que para a maioria deles [a população de Suva, no caso] era novo” (p. 5).

Ao voltar-se a sua cidade, a recente Milton Keynes, localizada no meio do eixo Londres-Birmingham, as proposições que Ruth sugere não são nem as dos historiadores da música, com uma linha de pensamento já bastante consolidada, ao tratar de práticas, instituições e personalidades situadas em outros contextos temporais; nem as dos

etnomusicólogos especializados, por mais que algumas empreitadas pudessem ter começado uma discussão crítica sobre formas de dominação baseadas em classe, gênero ou poder. Voltando os olhos “ao aqui e ao agora”, o que buscava era compreender o presente, e um presente contemporâneo, urbano e inclusive amador, ou seja, que englobasse atividades, costumes, processos correntes que se desenvolvessem diariamente, mas sem especulações abstratas, sem idealismos românticos, direcionados às obras em si mesmas ou seus grandes expoentes, sem reducionismos generalizantes.

Portanto, os próprios métodos de investigação necessitaram reconsiderações. Seguiu-se com o uso de entrevistas e a análise de imprensa (este último método, importante notar, já apontado no decorrer de nosso trabalho, fosse com Cvejić, fosse com Baldovino), porém a observação cara a cara e a experiência direta tomaram lugar ainda mais importante. Levando em conta que “o envolvimento pessoal na música, em sua interpretação, na criatividade artística, na composição pessoal e de grupo e na sociabilidade através da música não estavam de maneira alguma ‘mortos’ ou diminuídos” (p. 7), um contexto que se acreditou aplastado pela “sociedade de massas”, inclusive pelo próprio Adorno, e submetido a um mesmo esquema evolucionista, em que traços impessoais, urbanos e científicos substituiriam tradições rurais, comunitárias e ritualistas, inclusive para a construção de uma “mitologia nacional”, na verdade se mostrou ricamente variado, repleto de padrões distintos de execução, composição e aprendizagem musical. A teoria de Adorno também pode ser entendida como situada uma vez que seu foco sobre a música é justamente unidimensional, ainda que advenha de um tal pragmatismo metodológico, por fins de coesão, mas nem por isso menos excludente quanto a outras práticas que não estivessem ligadas a uma tradição - inclusive de processos composicionais, em se tratando de repertório - germânica.

Novamente, trata-se de combater um romantismo idealizador, o reiterado status de uma “arte elevada”, autônoma, como que existindo fora da sociedade e dos contratos culturais, bem como as mitologias de “grandes maestros”, “grandes compositores” e “indivíduos geniais”, situando-os dentro dos contextos e das convenções nas quais funcionam, mas ainda assim sem que se perca em meio a outras tantas narrativas reducionistas, como aquelas ligadas um viés estritamente educacional ou salvacionista. Como possível remediação, Finnegan propõe voltar esforços não ao suporte, ao produto, ao conhecimento escrito sob a forma, neste caso, da partitura, mas sim aos processos ativos, ao conjunto de ações que, em certa medida, teriam de fato dado origem a uma estrutura que - por conta do contexto em que se desenvolveu (no qual a própria ciência é validada em função de sua reprodutibilidade), ele

mesmo etnocêntrico - depois passou a ser descrita em termos racionais, científicos, teóricos. “Certamente, uma verdade essencial a que me apegava era que a música é executada por pessoas, em um contexto social guiado mais por convenções de natureza cultural que por um suposto gênio individual, associal” (p. 9).

A prática musical pode então se abrir a outros que não os próprios músicos profissionais, por vezes destituídos de suas identidades individuais a serviço de uma instituição ou conjunto maior, integrando assim amadores e público, uma esfera não exatamente praticante, mas igualmente necessária à formação de uma ação musical coletiva. Incorre-se também na reafirmação da performance enquanto ritual, enquanto identificador subjetivo e individual, pelo que o próprio ser humano deixa de ser reconhecido apenas por seu desempenho econômico junto à sociedade e se torna um simbolizador, um ente essencialmente praticante e executante.

Desde uma perspectiva mais ampla, a prática da música e a existência de músicos reconhecidos - ainda que se tratasse de amadores - desempenhavam um papel social inclusive para aquelas pessoas pouco integradas à persecução ativa da música. Pois era precisamente a música que proporcionava o marcador chave para as grandes cerimônias de interesse pessoal e público. Tanto os rituais públicos como os ritos de passagem pessoais dependiam com frequência do simbolismo da música para serem situados à parte do tempo e espaço “ordinários”, e, desta maneira, serem transpostos à superior esfera do ritual em questão. (FINNEGAN; CRUCES, 2002, p. 11, destaque da autora).

Ao extrair tais momentos de seus respectivos contextos, ao vendê-los, por exemplo, como um espetáculo, um número autônomo, situando a figura do intérprete dentro de uma sala de concertos, no caso da música erudita, reforça-se seu próprio distanciamento da sociedade ao mesmo tempo que dele subtrai sua identidade. Um violinista de seção é um entre tantos, em meio a uma orquestra. Um organista de igreja, como menciona a autora, é membro ativo de uma comunidade, compondo, criando este rito em específico, mas de todas as formas dele também disfrutando. Contudo, é necessário frisar que ambas as circunstâncias são regidas por convenções compartilhadas, formuladas em sociedade, por mais que em alguns casos determinados indivíduos se apartem desta construção coletiva.

Se na visão de Finnegan os antropólogos devem estar abertos ao fato de que a música pode e provavelmente tomará lugar em meio a qualquer sociedade, seu contrário também deve ser considerado. Faz-se necessário que os músicos estejam abertos a uma discussão que não se prive de tratar da música a partir de suas imbricações em outras áreas do conhecimento - por mais que não se queira, primeiro, percebê-las e, segundo, discuti-las. Em oposição a essa ideia, um elevado nível de especialização passou a ser exigido para quaisquer

aproximações à área, apartando-a de seus contextos culturais reais, e também a prática se fez deslocada, uma vez que é criado um contexto para que esta ocorra, eventualmente sem condizer com a realidade, com as práticas diárias de quem o frequenta e mesmo de quem o integra, bem como dos responsáveis pela concepção das obras que seriam seu foco (p. 13).

E no caso específico da antropologia, métodos e técnicas que já lhe seriam comuns podem ser facilmente aplicados à interação das disciplinas. Dentre eles figuram o constante cuidado a uma visão demasiado etnocêntrica e uma abertura a perspectivas comparativas, ainda que preocupada com reducionismos generalizadores desrespeitosos a experiências e diversidades locais, mas que condicionaria assim um entendimento simultaneamente único e interligado das manifestações humanas. Outras questões, entretanto, garantiriam que, mesmo em abordagens colaborativas, tal qual no trato a um repertório específico, mostrando seus próprios caminhos, o trabalho siga atrelado ao coração da música, em paráfrase às palavras da pesquisadora.

Dentre esses diferenciais está o fato de que os procedimentos empregados estariam cada vez mais atrelados à “perspectiva da performance”, a um estudo sobre a experiência, a própria arte e as emoções, no lugar de uma produção baseada essencialmente na leitura e na escritura, de um potencial comunicativo mediado apenas por nossas faculdades cognitivas. E tal debate também se encontra contextualmente marcado, seja do ponto de vista histórico, político, cultural ou geográfico, considerando-se o tratamento muito particular dado aos sentidos pelas sociedades ocidentais, confrontadas inclusive por uma outra valoração dos mesmos levada a cabo por comunidades não necessariamente orientais, mas que estejam alheias àquele já mencionado eixo do Atlântico norte, compreendendo Estados Unidos e Europa.

Por fim, contraposta ao seu objeto de estudo principal e mesmo a um denominador comum para a produção do conhecimento, ou seja, a literatura oral e um comportamento centrado sobre a “lectoescritura”, respectivamente, a autora sugere uma formulação de mundo e uma experimentação da realidade baseadas em uma epistemologia musical, aludindo ainda ao que se discutiu sobre o texto de Ribeiro e Escobar. Por mais que esta proposição encontre ressonâncias no estudo de algumas culturas mais do que de outras, a música, utilizando-se agora das acepções de John Blacking (1991), seria “uma modalidade primária e irreduzível, através da qual os indivíduos atuam, se expressam e criam sociabilidade humana”. E, mesmo que haja então controvérsias sobre o assunto, essas são extremamente

necessárias para que a complexidade da questão, ao se voltar à humanidade em si, à natureza dos próprios seres humanos e, por consequência, da cultura, siga sempre sobre a superfície de nossos estudos.

3.2 A inclusão de si e a transformação por meio da performance

Na busca por novos caminhos investigativos, Ballesterro propõe uma abordagem situada, que considere pessoas, contextos e campos; a assunção, ainda que não se pretenda, como apontado anteriormente, de implicações ideológicas em processos tanto investigativos quanto criativos; e a autoetnografia performativa como mediadora de necessidades metodológicas e artísticas. Em diálogo com Finnegan, os trabalhos musicológicos, analíticos e discursivos sobre música não apenas manteriam o caráter altamente especializado de uma abordagem da área como também os afastariam de percepções, emoções e mesmo do próprio campo de atuação profissional de seus autores, não considerando ainda a identidade destes sujeitos investigadores (BALLESTERO, 2020, p. 109 e 110).

As principais queixas do pianista se deram a partir do conflito entre seu percurso formativo, traçado nos Estados Unidos, com um mestrado e um doutorado em artes musicais, e sua atuação profissional, já de regresso ao Brasil, enquanto professor de literatura vocal e membro de um Programa de Pós-graduação em Música. Depois de uma aprendizagem dedicada ao estudo e ao domínio de um ofício, proporcionado por uma maior abertura da pedagogia acadêmica estadunidense (apontada também por Ruth), a necessidade de se aprofundar em processos específicos de investigação sobre as artes, de isolar objetos e seguir métodos pré-determinados cada vez mais o afastava da prática propriamente dita, ao ponto de não reconhecer onde suas experiências, seu cotidiano e suas questões artísticas, por vezes não objetivas, se localizavam em ditos modelos (p. 110).

Entretanto, uma modalidade que funcionasse como extensão assumida do conservatório europeu, estrutura responsável pela criação e manutenção de papéis sociais dentro do universo musical, contribuindo também para o crescente distanciamento da performance e da técnica composicional (SANTOS, 2019, p. 225), poderia levar a uma formação talvez menos crítica, direcionada a uma profissionalização exagerada. Ainda que não defendido, apenas simplesmente descrito pelo professor Ricardo em termos de coerência entre objetivos e métodos, um modelo que incorporasse a ideologia dos conservatórios, previamente descrita como eurocentrada, poderia então perpetuar uma hegemonia que estivesse ao nível epistemológico, para além do musical ou cultural.

Ao mesmo tempo que o debate está centrado sobre uma problemática metodológica, ora das academias e dos conservatórios, ora das universidades e instituições de ensino superior, uma vez que as artes se juntaram a estes últimos centros apenas com uma consolidação das convenções de pesquisa, o cerne da discussão, trazendo outras perspectivas, vieses e objetos de estudo, pode muito bem ser a própria epistemologia (veja-se o texto de Ribeiro e Escobar), a produção de conhecimento e o que a mesma considera ou não como saber válido - e, por extensão, sob uma lógica ocidental, reproduzível e aplicável. Refletindo sobre como romper com a invisibilidade, termo já apresentado neste trabalho, de sujeitos e experiências, Ballestero adiciona que:

Os diferentes posicionamentos nesse campo de batalha ideológico são reflexos naturais das características das artes e dos artistas: as bordas epistemológicas, os processos metodológicos e as dicotomias que estão bem consolidadas na academia (sujeito e objeto, teoria e prática, processo e produto, dentro e fora, formal e informal, criação e pesquisa, acadêmico e não acadêmico) *não correspondem à percepção da realidade dos artistas*. (BALLESTERO, 2020, p. 111, destaque nosso).

Novamente, não se trata de obliterar modelos e considerações correntes, mas compreendê-los dentro de seus próprios contextos e, portanto, suas limitações, propondo então, a partir de pesquisas inter, multi ou transdisciplinares, pelo que Ricardo recorreu a autores como Marília Velardi (2018) e Rubén López Cano (2015), a remodelação do sistema educacional e uma revisita ao papel da educação, da arte e dos artistas na sociedade. Mas ainda que a crítica seja direcionada a institutos superiores, faz-se necessário sublinhar que a mesma não se pode restringir a esses espaços, senão que se alastre pelos já mencionados conservatórios, salas de concerto e temporadas orquestrais (possibilidades a uma especulação não abstrata ou reducionista que Finnegan buscou), precisamente pelo repertório veiculado, segundo os apontamentos de Leibowitz, e pelos papéis reforçados, como visto em Kawabata e Baldovino.

Tomando a situação como condicionadora irremediável dos processos investigativos e um trabalho que em si mesmo não está (ou pode não estar, como temos tentado demonstrar) confinado a uma disciplina ou a um grupo bastante reduzido de matérias, a inclusão se faz não só necessária como essencial, e a autoetnografia é apresentada como um método profícuo para tanto. A partir de Denzin (2017), Ballestero a descreve como sendo “o espaço em que a biografia se cruza com a história, política e cultura”, e comporta em seu escopo a ação e reflexão situadas; a transparência entre pesquisador e seu entorno; o compartilhamento de

dúvidas, descobertas, conflitos e lutas; a criatividade e a emoção; e a comunicação intersubjetiva.

Sob diversos aspectos, o texto de Rose Hikiji (2005) converge ou pelos alude a algumas questões já vislumbradas neste trabalho, mesmo não sendo nosso foco principal. Dentre elas, pode-se destacar a localização da música fora do tempo e do espaço próprios ao cotidiano, vista em Leibowitz e Finnegan; e a “dificuldade de transpor para o plano verbal as sensações advindas da prática musical”, apresentada por Adorno, porém, talvez não tanto por um desconhecimento técnico sobre o assunto, mas pelo caráter interrupto, subjetivo e emocional da narrativa, em paralelo a uma memória igualmente confusa, física e visceral (p. 157). Entretanto, com um foco direto sobre a performance, sobretudo num contexto bastante específico e situado (nos termos de Ballester), uma vez que o estudo de Satiko versa sobre o Projeto Guri, de ensino musical para a população de baixos recursos do estado de São Paulo, a maior convergência pode ser aquela que diz respeito a um método de investigação - no caso, a etnografia da performance musical - que esteja preocupado não com as estruturas sonoras, mas com pessoas fazendo música, com o próprio processo e suas especificidades, sob os olhos de Tiago de Oliveira Pinto (2001).

Capaz de explicar a vida em todas as suas aplicações culturais, a performance também é vista como “lugar de exibição de identidade e construção de autoimagens”, ou seja, de inúmeros processos de reconhecimento, de si e do outro, estando ainda constantemente em aberto, interminada, descentralizada e liminar, segundo empréstimos de outras artes, como o teatro, e mesmo de experiências que não exatamente artísticas. Ainda que seja, inclusive por sua etimologia, a finalização de uma experiência, sem a qual esta não se completa, pelo que adquire uma importância não vista antes em outras perspectivas aqui abordadas, a performance em si pode muito bem não dar conta de narrar por completo todas as linhas de tempo que a envolvem. “Pensar a performance implica não isolar esferas da vida social como estética, ética, política, religião, etc.” (p. 160), de modo que sua efetividade seria apreendida para além do espaço físico em que se desenvolve e congregando ainda outras personagens, pela integração entre participante e ouvinte, no que se resgata, novamente, a ideia de ritual, que por si não pressupõe uma tal separação; e mesmo por uma formação de público de mais longo prazo, como mencionado por Leibowitz (1986, p. 461).

Quanto a uma educação fortemente voltada às carreiras de solistas e virtuosos, ou então uma prática que pressuponha apenas sua integração àquele todo uniforme, apresentado sob os

moldes de um espetáculo, do qual se desconhece suas especificidades, visibilizadas apenas pelo que a performance consegue demonstrar, outra vez as implicações ideológicas sobre ensino e identidade precisam ser revisitados. Se uma prática coletiva requer o zelo por uma identidade também coletiva, a formação voltada a um indivíduo de atuação, por vezes, distanciada de grandes corpos - ou então à frente dos mesmos, que são em si importantes espaços de realização profissional - poderia muito bem comprometer a existência desses locais ou então torná-los instituições destituídas justamente de uma identidade.

Esse quadro também é bastante diferente do aprendizado musical tradicional, seja em conservatórios ou em escolas de igrejas. Nesses locais, uma vez iniciado o estudo do instrumento, o aluno só virá a tocar em uma orquestra (de estudantes, de fiéis) após alguns anos de estudo. (HIKIJ, 2005, p. 161).

Tais características são bastante contrastivas com a experiência individualizante do aprendizado musical, por exemplo, em um conservatório, no qual a principal relação é entre aluno e professor. Nesse caso, é valorizado o estudo individual, solitário, que deve resultar no desenvolvimento da técnica do instrumentista. (HIKIJ, 2005, p. 162).

Seja como for, ao privar músicos de concretar seus processos de ensaio e preparação ou apartá-los de um complexo rico e variado de relações, a performance perde um importante conjunto de ferramentas relacionadas a sua capacidade de transformação. No âmbito de uma prática coletiva, ela permitiria ao indivíduo expor sua própria personalidade, adquirindo ainda “habilidades e vivências que destacam o jovem em seu grupo de origem”, e sobretudo mediar o contato com o outro, com outras realidades para além daquelas com que mais convive, especialmente sua família e a comunidade a ela imediata. Pelo que Hikiji chamou de *ampliação de horizontes*, “a possibilidade de conhecer pessoas com experiências de vida diversas das suas dá aos jovens referências, opções: aponta caminhos, acertos e erros, possibilidades” (p. 163). E esse *exercício de alteridade* pode se dar, por exemplo, no contato com o outro sobre o palco, pelo que um se reconhece - a depender do contexto, como no caso dos internos da antiga Febem, atendida por algumas unidades do projeto, recobrando sua autoestima e sentindo-se igual a alunos de outros polos - mas também se diferencia, em seus jeitos, roupas e até habilidades musicais particulares.

Diante de uma plateia, a identidade cede lugar à autoimagem, sobretudo por seu caráter dinâmico e multifacetado, já com empréstimos da também antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (1993), num verdadeiro *jogo de espelhos*. Enquanto fixadora de atributos na criação de um todo coletivo, a identidade só poderia se concretizar, em termos artísticos, quando em uma performance, vitrine que exhibe projeto e seus respectivos atores, transformando aquele conjunto de espectadores num espelho a quem quer que esteja sobre o palco e permitindo que

estes se defrontem com uma nova imagem de si. Sem nunca abandonar-se, mas ainda assim rodeado por outros indivíduos que lhe são tão diferentes, a performance permite ao intérprete tornar-se ele mesmo um outro sujeito, sendo que “essa possibilidade de viver identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente seria tipicamente humana e uma das propriedades da performance” (p. 169).

E uma tal experiência não transcenderia apenas os limites temporais a que uma performance, enquanto execução, está circunscrita, como mencionado anteriormente, ao tratá-la nos termos de um processo. As transformações por ela levadas a cabo atuam também a nível emocional, fora do plano da consciência (do plano da razão, como talvez veria a Escola de Frankfurt) e próxima ao universo das *vísceras*, nos apontamentos de Lévi-Strauss, ao que Hikiji denomina por *aprendizado sentimental* (p. 170 e 171).

Num terceiro âmbito, também o espaço físico é entendido dentro dos relacionamentos de alteridade, em termos não apenas geográficos mas de valores, visto que muitos deles refletem sua própria importância num contexto sócio-cultural mais amplo e a partir dos eventos que acolhem. Considerando-se o contexto dos polos de ensino do Projeto Guri, tudo que uma saída de concerto envolveria, porém, deve ser levado em conta para que um tal confronto - de identidades e, claro, locais, entendida a forte influência que estes teriam sobre aquelas - não o seja também superficial, permitindo conhecer o espaço para além do palco, da plateia, das coxias e dos camarins. Expande-se novamente um entendimento sobre o que seria a performance, suas etapas e processos, os indivíduos e locais que abarca (p. 174).

Ainda que se mantenha limitada, a performance considerada em seu sentido menos abrangente, mais pontual e localizado, segue como o único espaço possível para o pleno exercício da alteridade (ou mesmo do autorreconhecimento), já que tudo que a cerca, se não entendido em todas as suas respectivas complexidades, pode enfatizar imagens mais ou menos condizentes com a percepção de si, por parte dos próprios performers.

O sentido só podia ser encontrado uma vez inserido o evento no contexto do cotidiano dos internos [da antiga Febem]. A lembrança dos minutos no palco devem ser contrapostas às horas vazias do pátio, espaço do tempo que não passa. No palco, colocam-se em prática os mecanismos sensíveis específicos à prática musical, como concentração, tensão, alívio, catarse. Educação também sentimental. A apresentação é *locus* de exposição, construção de personagens, jogo, *jogo de espelhos*. A performance para o público é fundamental para a *visibilidade* do projeto, mas também dos jovens que dele participam. (HIKIJ, 2005, p. 183, grifos da autora).

Na tentativa de seguir com as amarras entre os textos abordados em nosso trabalho, por mais afastados que estejam, também na distribuição dos tópicos entre estas páginas, o reconhecimento intersubjetivo de Hegel (CVEJIC, 2011, p. 98 a 101) pode estar em estreita relação com os exercícios de alteridade propostos por Hikiji, entendendo a performance enquanto espaço para afirmação de si e mesmo do outro, ainda que o “sujeito de conhecimento absoluto” do filósofo alemão não tenha precisado “da música e das artes para nelas ver o reflexo de sua potencial liberdade”. De todo jeito, é possível vislumbrar um outro momento para a concretização dessa experiência entre indivíduos, pelo qual tornar-se o *duplo* de um compositor, segundo Leibowitz, constituiria mais um espelho a refletir o performer, curiosamente, numa relação que se dá tanto *ex tempore*, por sua limitação ao decurso da execução, porém com efeitos para além desse período; quanto fora dele, seja pela ritualização da performance, ao situá-la fora do cotidiano, ou pelo fato de boa parte dos compositores interpretados não mais estar viva.

Quando Finnegan, então, cita outras correntes da antropologia em fase de criação ou consolidação (2002, p. 4) e mesmo quando Satiko dá forma ao que chamou de aprendizado sentimental, mencionado alguns parágrafos atrás, podemos igualmente resgatar a desconsideração imposta pela racionalidade às experiências e sensações, conforme apontou Olgária (1993, p. 18-20 e 48), entendendo-a como supressora dos próprios indivíduos - viventes, sencientes, sensíveis. E no que se refere à necessidade experimentada de participar, de fazer parte de um corpo coletivo, como na integração possibilitada pelo ritual, uma sua bifurcação permitiria que um dos caminhos estivesse em paralelo à fetichização visada pela sociedade de consumo ao tratar da música a partir do viés do evento - comercializável e, mesmo gerando algum reconhecimento por parte do público, ainda assim estranho, alheio (ADORNO; BARAÚNA, 1996, p. 76 e 77).

Se entendida como contraproposta a esse cenário, a formação de público aludida, mais uma vez, por Leibowitz (1986, p. 461), alcançada pelo contato diuturno com uma mesma comunidade, formando não apenas a ela, mas também a si, no caso de um regente, estabelece novo paralelo com Finnegan, a partir do momento em que esta aborda uma pluralidade cultural em termos locais, e não necessariamente dentro de uma lógica globalizada, uniformizada, despersonalizada - como ela mesma aponta em Adorno. Ainda nesse sentido, o que se discorreu a respeito do contraponto e da polifonia improvisados (ou minimamente não escritos), por mais que as distâncias temporais devam ser trabalhadas com cautela, reforça visões perspectivistas a respeito de um conhecimento que também não seja baseado apenas

na “lectoescritura”, próprio de culturas não ocidentais - ou, em se tratando de uma prática sim europeia, como é o caso, de momentos históricos em que a fixação sobre suporte físico não era um condicionador tão determinante para a produção e recepção da ciência.

Continuando com uma contextualização das antropologias do mundo, das agendas e reivindicações que carregam, os cuidados para que uma investigação cujos objetos e aportes podem ser tão subjetivos, de acordo com o demonstrado por Ballesterio (2020), não seja também reducionista e unidimensional, ao que ele igualmente se refere como *mesearch* ou a investigação de si mesmo, vão mais além dos recursos da autoetnografia - ainda que situada, transparente, colaborativa, aberta, criativa e intersubjetiva. Fazer circular novos repertórios, pô-los em discussão e ao lado dos já estabelecidos cânones da música (neste momento assim como em meados do século passado, repetidos incansavelmente) significa tanto conferir-lhes destaque em meio à própria composição como fazer com que a história, a estética, as vivências e a ética de seus criadores sejam valorizadas, sem que nenhuma das diferenças reais entre todos esses materiais se anulem e tornando o meio simplesmente mais rico e diverso.

Com alguma liberdade diante da retomada proposta para o fechamento de cada capítulo e tendo em vista o teor de uma pesquisa científica, mas ao mesmo tempo inspirado por vários dos textos aqui abordados, sobretudo nesta última seção, gostaria de trazer como conclusão de todo esse desenvolvimento algo que se parecesse, então, a uma autoetnografia, a uma descrição de meus próprios caminhos investigativos e criativos, ainda que de enorme pontualidade. Para além de uma identificação pessoal, de um espelhamento percebido ao ler o artigo de Rose, já que minha formação musical começou pela prática coletiva e também dentro de um projeto social de ensino, o principal motivador destas últimas considerações é, na verdade, ter sentido em mim o impacto que tanto o repertório quanto sua performance teriam sobre minha identidade, especialmente no decorrer do ano de 2021. Na preparação do recital que acompanha este trabalho, tive a oportunidade de apresentar as peças escolhidas para diferentes professores, em contextos como o de um festival de música (outro espaço em que diversos valores e juízos de nosso meio são reforçados), e quando questionado sobre essa mesma eleição de obras, me dei conta de que não era apenas o fato de ter decidido por um compositor em detrimento de outro que estava sendo colocado em xeque, mas minha própria individualidade. Sem que ao menos se questionasse as razões para um tal repertório, e julgando ainda a participação de meu professor nessa decisão, sempre presente e igualmente atencioso e compreensivo, a suspeição disfarçada de sugestão por outro movimento ou um menor número de peças veio reforçar o quanto essas obras me são significativas, visto que

mediam o contato com o trabalho musical único que carregam e com as diferentes facetas de mim que cada uma me permite conhecer, e o quanto outras tantas pessoas seguem sendo privadas desses mesmos processos, ou seja, de conhecerem a si mesmas, em última instância, não considerando a circulação de compositores (e compositoras) marginalizados, pela manutenção de um repertório, em boa parte das vezes, sempre igual.

Considerações

Finalizada nossa exposição, talvez nos reste não retomar cada um dos pontos principais levantados no decorrer deste trabalho, os quais esperamos ter sintetizado dentro das respectivas partições, mas sim apontar outros tantos questionamentos levantados quando da abordagem do objeto escolhido e mesmo de temas a ele periféricos. Entendidos alguns dos muitos contextos a que a figura do intérprete estaria sujeito, no decorrer de aproximadamente três séculos de história, a partir dos recortes conceituais, geográficos e temporais que pudemos analisar, nosso propósito não foi definir caminhos atuais para a performance, mas sim oferecer algumas perspectivas, ora históricas, ora contemporâneas, para que determinadas dinâmicas ainda hoje em vigência, sejam elas individuais ou intersubjetivas, pudessem ser compreendidas a partir de uma contextura, a princípio, interdisciplinar.

Sobrepassando uma apreciação que esteja circunscrita a núcleos de saber isolados, ao tratar, eventualmente, de uma transdisciplinaridade ou ainda de uma “implosão” das áreas enquanto ramos segmentalizados, tomaria lugar a congregação de diferentes práticas e perspectivas em função de um entendimento amplo e complexo mesmo em se tratando de um objeto único, bem determinado - neste caso, o performer. Não seria necessário que as áreas acessadas fossem definidas previamente, a partir de confluências e relações já estabelecidas, mas o conhecimento como um todo poderia se fazer disponível quando da discussão de um tópico e, não sendo suficiente ou não se apresentando caminhos ideais, novas ferramentas, novos métodos, novas epistemologias poderiam ser criadas.

Um pensamento semelhante já foi levantado ao tratar da complexa rede de influências sobre a crítica musical do século XIX, a partir das análises de Cvejić, de modo mais situado, e de Finnegan, ao ressignificar mais abertamente nossa arte dentro de seus contextos sociais originários. O papel que a filosofia e a literatura românticas desempenharam na trajetória de Schumann, por exemplo, teria tido impactos significativos tanto em suas composições - ou ao menos na significação a elas atribuída - quanto em sua atuação como crítico público, ao ponto de ter fundado um jornal próprio. Resgatando uma acepção polivalente para as carreiras desta e de mais um enorme contingente de personalidades, como os compositores-intérpretes mencionados por Kawabata (2013), outras indagações podem ser abertas a respeito da influência exercida pelas demais correntes filosóficas, sobretudo conservadoras, na manutenção e replicação de estéticas anteriores ainda que no decorrer daquele mesmo século, igualmente apontadas por Žarko. Como um possível estudo de caso, pode-se ter como

exemplo a linguagem a princípio bastante clássica de Louise Farrenc, abrindo espaço para investigações sobre o contexto cultural, político e intelectual que permeou sua trajetória e de sua família, reconhecidamente ligada aos governantes franceses desde Luís XIV (FRIEDLAND, 1974, p. 259).

Nos termos do repertório em si, agora segundo Leibowitz, nossa discussão pode ter suscitado quanto um determinado conjunto de obras também fez a recepção moderna e mesmo as próprias identidades de algumas personalidades históricas e as respectivas estimas. Joseph Joachim, Pablo de Sarasate e Niccolò Paganini, cada um deles um virtuose diferente, de recepções diferentes e, mais uma vez, de procedências diferentes, podem enfatizar, respectivamente, um centro de influência percebido sobre os estados germânicos e as periferias a ele sujeitas, como Espanha e Itália ou mesmo a França, que durante o século XIX teve outra intensa produção voltada ao exibicionismo instrumental. E de modo talvez mais alheio à música propriamente dita, porém com respaldo sobre os meios de comunicação vigentes à época e as percepções por eles veiculadas, há espaço para que considerações sejam feitas acerca da maneira com que cada um dos polos externos a uma Europa Central recebeu esses e outros sujeitos e, por detrás deles, os preceitos filosóficos em questão, sobretudo sabendo-se que os jornais mencionados no primeiro capítulo teriam correspondentes por inúmeras partes do continente, além das mídias locais não abordadas pela bibliografia consultada.

Como ponte para reflexões sobre a produção de conhecimento em música e as diferentes imbricações existentes no próprio ensino musical, retomar o binário estabelecido entre *Tonkunst* e outras modalidades práticas permite, com base neste primeiro levantamento de textos e visões, que essa relação seja analisada (e até desconstruída, se percebermos sua manutenção nos dias de hoje) a partir de uma ótica fenomenológica e pós-estruturalista, perspectivas rapidamente mencionadas e com um conjunto enorme de desdobramentos particulares. Numa discussão sobre novas epistemologias, mas sem perder de vista o contexto bastante específico e limitado que se apontou para a repercussão da crítica e da filosofia no século dezenove, a perspectiva de Kant para um mínimo requerido de qualquer um que se considere humano (CVEJIĆ, 2011, p. 82 a 84) ou mais adiante as considerações de Adorno sobre uma formação ideal, pautada pela leitura e pela escrita (1996, p. 96), são ambas situadas, ou seja, estão restritas geograficamente e temporalmente a um contexto nem por isso menos eurocêntrico. E mesmo nesse núcleo de valores, a pesquisa sobre “ilustres desconhecidos”, “pequenos mestres” ou “menores”, referências trazidas outra vez por Bea

Friedland (1974, p. 257), abriria espaço para “a busca pelo atípico, ou seja, pelas correntes criativas fora das tradições principais em uma época cultural específica”.

E ainda outros questionamentos, acerca do percurso formativo de um músico, podem ser propostos, primeiro em termos mais gerais, a partir de critérios também temporais, por exemplo, pelos quais algum etarismo vislumbrado em Leibowitz se contraporá a uma aceção continuada e de longo prazo suscitada para o ensino musical pela pesquisadora Letícia Dias (2018). Com dissertação versando sobre nova interdisciplinaridade possível, dessa vez entre a percepção musical e a cognição, seu trabalho tem como uma de suas bases a teoria *lifespan* ou teoria do desenvolvimento psicológico do ciclo de vida, pela qual ressalta a importância de se realizar pesquisas que abordem esses processos de desenvolvimento na adolescência e mesmo na fase adulta. Sua pesquisa apresenta ainda indicativos de uma pedagogia baseada antes em teorias e exercícios notados do que na experiência prática e, conseqüentemente, na performance, muito embora a execução acabe por apresentar problemas não tratados em sala de aula dado um determinado grau de elementaridade percebido nos métodos utilizados, ainda que em instituições de ensino superior. Não seria apenas questão de validar uma experiência prévia particular exclusivamente no momento da aprovação ou da realização das práticas previstas, mas também desenvolvê-la enquanto elemento cultural único durante toda a trajetória acadêmica e de aprendizagem formal como um todo, reconhecendo o aluno como indivíduo enculturado.

Em segundo lugar, essas indagações podem ser formuladas considerando cada uma das possíveis especializações na área, sendo que, no caso do violino, tanto os papéis de gênero quanto as práticas profissionais mais cotadas tomariam um lugar de destaque. Kawabata (2004) já teria mencionado a repercussão dos estereótipos sobre intérpretes do instrumento a partir do Conservatório de Paris, originalmente uma instituição para o treinamento de músicos para bandas militares, convertida depois em centro de excelência na formação de violinistas; e Déborah Wanderley, também violinista, recebe sua repercussão de maneira igualmente crítica, deixando como desdobramento futuro de sua pesquisa uma preocupação que busque verificar:

[...] por que, ao consolidar-se internacionalmente, o modelo do conservatório foi sendo associado tão intimamente à formação do solista, de forma que as habilidades orquestrais passaram a ser comumente consideradas secundárias ou mesmo ignoradas em diversas instituições de ensino atuais. Acreditamos ser de suma importância restaurar a atenção dirigida ao desenvolvimento de competências relacionadas à prática orquestral como fator crucial para a formação profissional,

uma vez que elas, por suas particularidades, requerem treinamento específico. (SANTOS, 2019, p. 86).

Em seu panorama histórico das abordagens de ensino do violino, além de observações enfatizando um percurso educacional que se baseara na aquisição e consolidação de conhecimentos de maneira interdisciplinar, a partir de um contato com a composição, a improvisação, a regência e mesmo outros instrumentos, ao descrever as experiências de alguns dos *ospedali* italianos - instituições de acolhimento e assistência a órfãos e tutelados, financiadas pelo Estado e administradas pela Igreja -, Déborah resgata uma outra perspectiva de análise. Apoiado ainda por uma bibliografia específica¹⁷, um contexto em que as mulheres teriam protagonismo não apenas na performance, pela qual podemos destacar a virtuosa Maddalena Laura Sirmen, mas também na transmissão do conhecimento sobre a prática, por mais que se trate de um período anterior àquele abordado em nossa própria pesquisa, vem reforçar o caleidoscópio de concepções sobre a ideia de virtuosidade em música e as diferentes recepções que tanto repertório quanto intérpretes tiveram no decorrer da história, sendo determinante considerar os demais fatores sócio-culturais envolvidos nesses processos.

De volta a nossos tempos, porém com questões deixadas agora por Leibowitz, se mantivermos os conservatórios e academias em nosso horizonte, podemos nos perguntar que fim teria levado a previsão do regente quanto a um total desaparecimento dos instrumentos de cordas, vista a considerável diminuição do número de estudantes a comporem tais classes em meados da década de 1960. Sobre os laureados de grandes concursos, percebe-se hoje o mesmo esgotamento e a mesma escravidão delatados anos atrás? À exceção, talvez, das execuções medianas em decorrência de um preparo insuficiente (pelo que seria interessante saber o que elas de fato representavam), pode-se dizer que as cobranças por qualidade e, mais além, por alguma suposta perfeição teriam possivelmente aumentado? E, ainda que renovações técnicas se apresentem como uma possibilidade de recobrar um verdadeiro significado para o violino, por exemplo, permitindo uma maior aproximação ao repertório contemporâneo; ainda que inúmeras páginas tenham discorrido sobre a apreensão da autenticidade de nosso texto, de nossa prática, seria possível estabelecer concretamente um sentido musical real, tangível, pelo menos para o próprio autor?

Seja como for, num terreno que transita entre a autorreferencialidade da obra musical, com sua linguagem particular e um conjunto de referências que dizem respeito apenas a si, e um empenho que preza pela valorização da performance e do intérprete, porém sem que

¹⁷ Cf. BERDES, 1996.

concertos e réцитas sejam absorvidos pela lógica do espetáculo comercializável, presos a representações que terminem por serem danosas a seus personagens, ambos talvez possam ser entendidos dentro de um todo mais complexo, contínuo e apoiado na convergência de outros tantos intentos envolvidos, que congreguem compositores, performers e espectadores, além de indivíduos não exatamente incluídos nos processos musicais, como produtores, equipes técnicas, analistas artísticos e montadores. Se desejosos por continuar - ou de fato começar - uma pesquisa sobre virtuosismo, o grande ponto de partida para esta investigação, podemos fazê-lo segundo Leibowitz, novamente, sugere: pelo próprio material musical, pelos caminhos por ele indicados, a princípio com nomes e estilos que se conheça, tendo então a possibilidade de aprofundá-los e diversificá-los. Dando continuidade às reflexões sobre a performance e sua prática, seu ensino e suas implicações, um viés tão instigante quanto, inspirados pelas discussões sobre métodos únicos a cada cultura e a cada coletivo, seria buscar o que nela haveria de essencialmente europeu, em termos atuais, para além de uma visão sobre o repertório. De toda forma, por mais que se queira compreender a complexidade de contextos, quanto a relações de classe, de poder, econômicas ou políticas, restam as afirmações de Finnegan, Ballesterio e Hikiji: que não se perca a música de vista, a experiência enquanto espaço de realização, autorreconhecimento e partilha, e a variedade de pontos de vista, vivências e sujeitos envolvidos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; BARAÚNA, Luiz J. (trad.). O Fetichismo na música e a regressão da audição. *In*: ARANTES, Paulo E. (org.). **Os Pensadores**. 6. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, n. 1, 1996. p. 65-108.

ADORNO, Theodor W.; KOTHE, Flávio R. (trad.). Sobre Música Popular. *In*: COHN, Gabriel (org.); FERNANDES, Florestan (coord.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 54).

ADORNO, Theodor W. Tipos de comportamento musical. *In*: ADORNO, T. W.; MORAES BARROS, Fernando R. de (trad.). **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 55-83.

BALDOVINO, Guilherme F. do L.; BALLESTERO, Luiz Ricardo B. A (in)visibilidade do pianista colaborador: análise de representatividade na imprensa paulistana. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 14., 2018, São Paulo. **Textos completos** [...]. São Paulo: Centro de Estudos em Música e Mídia, 2018. 13 p. Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79713>. Acesso em: 14 nov. 2021.

BALDOVINO, Guilherme F. do L.; BALLESTERO, Luiz Ricardo B. Valorações, hierarquias e assimetrias relacionais nas narrativas dos pianistas colaboradores. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 8., 2020, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2020. p. 117-126.

BALLESTERO, Luiz Ricardo B. A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 8., 2020, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2020. p. 108-116.

BERDES, Jane L. **Women Musicians of Venice**: musical foundations, 1525-1855. 2. ed. rev. Oxford: Clarendon Press, 1996. 336 p.

CITRON, Marcia J. Chaminade, Cécile. *In*: **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05388>. Acesso em: 16 mar. 2021.

COCLICUS, Adrian Petit. **Compendium musices** descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini des Pres. Nüremberg, 1552.

CVEJIC, Zarko. **The Virtuoso under Subjection**: how German idealism shaped the critical reception of instrumental virtuosity in Europe, c. 1815-1850. 2011. Dissertação (Doutorado em Filosofia) - Graduate School, Cornell University, 2011. 379 p.

FINNEGAN, Ruth; CRUCES, Francisco (trad.). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 6, 2002. 18 p. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/242619480>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FRIEDLAND, Bea. Louise Farrenc (1804-1875): Composer, Performer, Scholar. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 60, n. 2, p. 257-274, Apr. 1974.

FUNDAÇÃO OSESP (São Paulo). **Vasto Mundo: clássicos modernistas**. Temporada Osesp 2022. São Paulo: Fundação OSESP, 2021. 95 p. (Brochura).

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing on the Violin**, Containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with a great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the Violoncello, Harpsichord, etc. Composed by F. Geminiani. Opera IX. London: 1751.

HIKIJ, Rose Satiko G. Etnografia da performance musical - identidade, alteridade e transformação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 155-184, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200008>. Acesso em: 13 nov. 2021.

INSTITUTO CULTURAL FILARMÔNICA (Minas Gerais). **Temporada Dois Mil e Vinte e Dois**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Filarmônica, 2021. 85 p. (Brochura).

JANDER, Owen. Virtuoso. In: **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29502>. Acesso em: 18 nov. 2020.

JANIN, Barnabé. **Chanter sur le livre: Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles)**. 2. ed. Lyon: Symétrie, 2014. 191 p.

KAWABATA, Maiko. Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). **19th-Century Music**, Oakland, v. 28, n. 2, p. 89-197, Fall 2004.

KAWABATA, Mai. **Paganini, the 'Demonic' Virtuoso**. Woodbridge: The Boydell Press, 2013. 291 p.

LEIBOWITZ, René. **Le compositeur et son double: essais sur l'interprétation musicale**. 2. ed. aum. Paris: Gallimard, 1986. 560 p.

LIMA, Leticia Dias. **Percepção musical e cognição: abordagem de aspectos rítmicos no treinamento auditivo**. Orientação: Marcos José Cruz Mesquita. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. 1. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1993. 127 p. (Coleção Logos).

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. 2. ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. 307 p.

RIBEIRO, Darcy. La transfiguración cultural. In: RIBEIRO, D.; HUGARTE, R. P. (trad.). **Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. p. 60 a 84.

RIBEIRO, Gustavo L.; ESCOBAR, Arturo; BARRAGÁN, Carlos A. (trad.); RESTREPO, Eduardo (trad.). Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder. In: RIBEIRO, G. L. (ed.); ESCOBAR, A. (ed.). **Antropologías del mundo: Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder**. 1. ed. Cidade do México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008. p. 11-40.

SANTOS, Déborah W. dos. **Abordagens de ensino de violino: um panorama histórico**. Orientação: Ricardo Lobo Kubala. 2019. 97 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

SANTOS, Paulo Sérgio M. dos. Concerto para violino em ré maior, Op. 61. In: INSTITUTO CULTURAL FILARMÔNICA. **Obras e compositores**. Belo Horizonte. Disponível em: <https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/concerto-para-violino-em-re-maior-op-61>. Acesso em: 16 dez. 2021.

SANTOS, Thais F. Feminismo e política na música erudita no Brasil. **Revista Música**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 220-240, jul. 2019. DOI: 10.11606/rm.v19i1.158102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158102>. Acesso em: 31 ago. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination**. 2. ed. rev. Paris: Gallimard, 1986. 384 p. (Coleção Folio essais).

SCHOENBERG, Arnold; SEINCMAN, Eduardo (trad.). **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015. 276 p.

SCHUENEMAN, Bruce R.; STUDWELL, William E. (ed.). **The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries**. Kingsville: The Lyre of Orpheus Press, 2002. 114 p.

TETTAMANTI, Giulia da R. Improvisação na música polifônica do século XVI: a arte de diminuir com *ogni sorte de strumento et canto*. In: MENDES DA SILVA, J. T. de S. *et al* (org.). **Anais do IV Simpósio de Música na Amazônia**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2016. p. 289-302.

WALLACE, Robin (trad. e ed.). **The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 92 to Op. 100**. Boston: The Center for Beethoven Research at Boston University, 2020. 79 p.

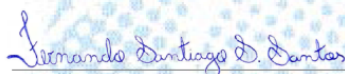
Conselho de Curso do Bacharelado em Música e
Licenciatura em Música (CCBM/LeM)

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA

Eu,.....Fernando Santiago Serrano dos Santos.....,
aluno/a do Curso deBacharelado em Música - Habilitação em Instrumento (Violino).....,
orientado/a pelo/a professor/aMaurício Funcia De Bonis....., declaro
que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas
técnicas e científicas exigidas na elaboração de textos previstas no Manual para elaboração
do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e
apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem
estas especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e
da atribuição da nota zero ao TCC e de minha consequente reprovação na disciplina.

São Paulo,22..... defevereiro..... de 2022.....


Assinatura/aluno/a