

A ideologia da ‘interpretação’ e da ‘performance’: Uma resposta à proposta de Frank Kuehn

PERFORMANCE:

Catarina Leite Domenici (UFRGS)
catarina@catarinadomenici.com

Resumo: Este artigo é uma resposta à proposta para um modelo de processo artístico multiforme elaborado por Frank Kuehn exposto em artigo publicado no periódico *Per Musi* em 2012. Partindo de uma breve ponderação acerca do termo “reprodução musical”, examino as implicações ideológicas que circundaram a emergência do conceito de obra musical e do paradigma de relações compositor-performer. Partindo da descrição de Lydia Goehr dos dois ideais de performance, investigo a associação entre esses ideais e os termos “interpretação” e “performance”, salientando seus traçados ideológicos. A investigação subsidia a discussão desses termos em sua utilização na proposta de Kuehn sob um viés ideológico, enfocando as crenças e preconceitos associados aos termos.

Palavras-chave: Ideologia na música ocidental de concerto. Performance musical. Interpretação musical. Werktreue. Frank Kuehn.

The ideology of ‘interpretation’ and ‘performance’: A reply to Frank Kuehn

Abstract: This article is a reply to Frank Kuehn’s proposition for an artistic process multiform model published in *Per Musi* in 2012. My argument takes as point of departure a brief reflection on the term “musical reproduction”, followed by an examination of the ideology surrounding the emergence of the work-concept and the composer-performer relation paradigm. Taking Lydia Goehr’s description of the two performance ideals, I explore the association between those ideals and the terms “interpretation” and “performance”, bringing into focus their ideological delineations. This investigation underwrites a discussion of the terms as applied by Kuehn in his model, highlighting the notions, beliefs, and prejudices associated to them.

Keywords: ideology in Western classical music. Musical performance. Musical interpretation. Werktreue. Frank Kuehn.

1. Introdução

O artigo “Interpretação – reprodução musical – teoria da performance” de Frank Michael Carlos Kuehn é absolutamente louvável como esforço acadêmico. Ele contribui para uma maior clarificação dos termos “interpretação” e “performance”, que são indubitavelmente distintos, através de um minucioso estudo. Aprecio o intento de Kuehn em oferecer às práticas interpretativas um modelo que vise abarcar os “elementos da mente” e os “elementos do corpo”. Porém, o forte ranço cartesiano e o fato de que sua premissa central parte da idéia de “reprodução musical” já nasceu velha e caduca para a nossa subárea, posto que anda na contramão da tendência contemporânea de considerar a performance musical como prática criativa. No epicentro dessa nova tendência¹, encontra-se a premissa de um corpo unificado, que recusa o dualismo mente/corpo, no conceito de *embodiment*. O segundo ponto da minha crítica, e que se configura no foco deste trabalho, é que não se pode falar sobre os conceitos de “interpretação” e “performance” sem considerar a ideologia que criou a distinção entre

esses termos, bem como o fato que seus significados atuais ainda carregam esses traçados ideológicos. Talvez a relutância, de uma maneira geral, em abordar esses termos por seus viés ideológico seja o que contribua para o seu uso permutável. Ao me propor essa tarefa, me apoio na visão de ideologia de Lucy Green, para a qual

[...] é mais útil entender a ideologia como um conjunto de pressupostos de senso comum os quais contribuem para fazer com que nossas relações sociais pareçam naturais e justificáveis: a ideologia nos ajuda a explicar o nosso mundo, ela nasce da experiência humana sendo compartilhada de várias maneiras e com conseqüências variadas por um grande número de pessoas de grupos sociais distintos que fazem parte da sociedade. Mas ao mesmo tempo, através do processo de reificação e legitimação, a ideologia contribui para perpetuar as relações sociais ‘como elas já são’. Portanto, a ideologia geralmente opera em benefício dos grupos mais poderosos da sociedade (GREEN, 2003, p. 4-5).

Após a abordagem ideológica e a discussão dos termos apoiada na literatura, elaboro uma breve conclusão a partir da minha práxis de concertista que sobe no palco freqüentemente e vive essa questão na própria pele. Cabe também salientar que as reflexões aqui expostas resultam do meu projeto de pesquisa “Interações compositor-performer na música contemporânea”, o qual investiga as relações entre a composição e a performance já examinadas em outros trabalhos (DOMENICI, 2010, 2012c).

2. A “reprodução musical”

A aplicação do termo “reprodução” à arte sempre pressupõe a existência de um original que serve de modelo para as reproduções. Aplicado à música, o termo aponta para uma visão Platônica de obra musical como realidade pré-constituída e acabada. Nesse caso, cabe ao performer apenas reproduzi-la mais ou menos satisfatoriamente em relação à sua forma ideal. A utilização do termo por Kuehn não é diferente. Mesmo que tenha tido o cuidado em escrever que “não existe uma reprodução que pudesse ser considerada ‘última’ ou ‘definitiva’” (KUHN, 2012, p. 16), Kuehn admite a existência de um “original”, mas não deixa claro o que seria esse ‘algo’ a ser reproduzido². Ele dá algumas pistas ao apontar o texto como a base que serve à reprodução como a “parte ‘objetiva’ ou ‘objetivada’” da composição musical, apenas para aquiescer que “a relação de texto e música é precária e paradoxal” (ibid.). Mas o que seria a ‘parte subjetiva’ da composição musical? Se é evidente que esta escapa à notação, não seria ela passível de ser realizada apenas na performance? E mais, não seria ela igualmente relevante à constituição da identidade da obra musical? Nesse sentido, Kuehn insiste na equivalência entre o texto musical e a obra musical, o que foi e tem sido questionado por vários autores, desde Roman Ingarden na célebre frase “onde está a Sonata em Si Menor de Chopin?” (INGARDEN apud TARUSKIN, 1995, p. 206) até Lawrence Kramer, para o qual “a partitura é um documento; a obra é uma idéia”, complementando que

A partitura é um modo de escrita, uma inscrição. Como todas as inscrições ela é ‘literal’ no sentido que depende da reprodução material de seus conteúdos. Mas como todas as inscrições, ela permanece inerte até e ao menos que sua reprodução exceda o estritamente literal. Esse excesso não apenas é o locus da performance mas também o lócus da obra, porque a obra nunca é literal” (KRAMER, 2010, p. 263).

A recusa em reconhecer a oralidade na música ocidental de concerto e o papel das performances/performers na constituição do que chamamos de obra musical configura-se em empecilho ao avanço das discussões sobre a ontologia musical, o que sugere um apego arraigado ao paradigma estabelecido no século XIX. Dado o espaço restrito deste trabalho e considerando que já dediquei um artigo extenso ao assunto, gostaria de focar a questão por um viés ideológico como preâmbulo para uma contextualização dos termos “interpretação” e “performance” nos dois ideais de performance descritos por Lydia Goehr (1998), seguida de uma discussão desses termos como utilizados na proposta de Kuehn.

Considerando que a proposta de Kuehn é fundamentada em um pensamento eminentemente Cartesiano, nada mais apropriado do que explorar a realização da separação entre mente e corpo na música ocidental de concerto. Richard Leppert afirma que

A realização Vitoriana da divisão Cartesiana é hoje mais perturbadoramente evidente na vida da música ocidental de concerto do que em qualquer outro lugar [...] A fúria concatenada promulgada contra mulheres e música é o produto de uma consciência que ambas, mulheres e música, excedem o significado na medida em que o significado é ‘dado’ à ambas sob as condições do patriarcado (LEPPERT, 1993, p. 230).

A relação entre música, gênero e sociedade é largamente explorada por Richard Leppert em *The Sight of Sound*. A investigação de Leppert é particularmente relevante considerando que o período histórico em questão compreende a emergência e consolidação do conceito de obra musical e a estruturação das relações entre compositores e performers tal como conhecemos hoje. As análises iconográficas de Leppert revelam a utilização da música ‘erudita’ como afirmação do poder sócio-político através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes. Como tal, a sua identidade só poderia ser constituída em oposição às sonoridades e comportamentos das classes baixas. A espontaneidade e a corporeidade foram associadas à sonoridade ‘desorganizada’ da música de tradição oral, em franco contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio desde que mantida em silêncio. A sua realização em som representa uma ameaça à autoridade patriarcal, sendo consistentemente associada ao “gênero feminino, ao Outro, e frequentemente ao inimigo” (LEPPERT, 1993, p. 65).

John Shepherd apresenta uma visão semelhante à Leppert na relação que som e escrita estabelecem com a divisão de gêneros, acrescentando que o controle unilateral demanda o isolamento e a objetificação:

“A cultura definida pelos homens é projetada de volta à natureza; mulheres enquanto *objetos* são igualadas ao mundo natural ou material e conseqüentemente sujeitas ao controle unilateral dos homens. O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência da centralidade no processo biológico de reprodução, e em lugar algum esse controle é mais eficazmente exercitado do que no mapeamento e procedimentos de notação – entre os quais a música ocupa um lugar de destaque – os quais facilitam e restringem os processos de reprodução cultural” (SHEPHERD, 1996, p. 154-155).

Shepherd vê o controle sobre os processos de reprodução cultural - entre esses, a performance concebida como reprodução de obras musicais - como uma forma de compensação pela “ausência de centralidade no processo biológico de reprodução”. O argumento que proponho é que tal mecanismo de controle emergiu não como forma de compensação, mas justamente como construto que reflete o modelo patriarcal de reprodução biológica que visa exercer o controle sobre a música através do corpo do performer. Na sociedade patriarcal, a reprodução biológica é o meio de assegurar a continuidade da linhagem masculina, a qual para ser devidamente reconhecida como tal diz respeito apenas aos filhos concebidos dentro do matrimônio. O contrato matrimonial burguês encontra no pacto de fidelidade da esposa o mecanismo que assegura a patrilinearidade. A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na nova relação que se estabelece entre compositores e performers no século XIX. A concepção Platônica da obra musical demanda do performer a obediência ao texto reificado como expressão de fidelidade ao compositor e como maneira de assegurar o vínculo vertical entre a performance e o ‘criador’. De acordo com Goehr, “o ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e performance bem como entre performer e compositor. Performances e seus performers eram respectivamente subservientes às obras e seus compositores” (GOEHR, 2007, p. 231).

3. Dois ideais de performance e suas ideologias

Em seu livro *The Quest for Voice*, Lydia Goehr descreve dois ideais conflitantes de performance, cuja distinção encontra-se na presença ou ausência de visibilidade do performer, a qual é percebida como resistência ou afirmação da autoridade do compositor. A performance orientada pelo *Werktreue* é o que Goehr denomina de “a performance perfeita da música” (*the perfect performance of music*). Pautada pela invisibilidade do performer e pela estética formalista, a performance fundada sobre o ideal da fidelidade é a performance sancionada pela cultura da música ocidental de concerto. Nela, a dimensão visual da

performance deve ser desconsiderada pela platéia e encarada como um mal necessário, devendo-se separar a essência sonora da obra do evento da performance. A performance no ideal do *Werktreue* é concebida como um ato que parte do abstrato para o concreto, assentando-se na separação entre mente e corpo. A busca pela negação da corporeidade implica na ocultação da associação entre som e movimento. A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, onde tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o performer solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na performance serve para afirmar uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão) representa à hierarquia estabelecida. O mecanismo para controlar e domesticar o apelo sensual do corpo sonoro está no contrato de fidelidade do performer que, ao negar a sua corporeidade, a um só tempo assegura a respeitabilidade da sua performance e confirma a autoridade do compositor. A pianista Clara Schumann é a representante máxima dessa prática. Nas críticas contemporâneas³, a afiliação de Clara ao *Werktreue* era frequentemente citada e fundamentada na sua conduta pessoal de severidade e integridade, bem como no seu papel de esposa ideal – a sua fidelidade à Schumann assegurava que ela jamais adulterasse a música. Para Reich, “[Clara] é vista hoje da mesma maneira que seus contemporâneos a viam no século XIX – como uma santa ou ‘sacerdotisa’, como uma esposa dedicada, mãe e musicista” (REICH, 2001, p. xii). A integridade e lealdade de Clara como esposa reflete Clara, a intérprete, de maneira tal que o processo de reprodução biológica torna-se inextricavelmente unido ao processo de reprodução cultural em uma dupla articulação entre a esfera doméstica e a esfera pública⁴.

Em contraste ao *Werktreue*, Goehr identifica a “performance musical perfeita” (*the perfect musical performance*), a qual, guiada pelos ideais do virtuosismo, diferencia-se da primeira pela ênfase na comunicação e no aspecto social da performance. A performance é tomada como um evento total, onde o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados. Goehr esclarece que:

Mesmo que o evento sonoro associado à obra permanecesse central, a performance musical perfeita, diferentemente da performance perfeita da música, tomava o evento como inseparável dos performers que produziam os sons, da forma e da coreografia visual dos seus movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam (GOEHR, 1998, p. 164, grifos meus).

Essas características fizeram com que, no século XIX, esse ideal de performance fosse mais identificado com espetáculos populares do que com a elite, o que levou Goehr a comentar que “pode-se ver a mesma prática da perspectiva de um ‘*performing duck*’ ou de um

‘*performing rabbit*’, com a adição de que geralmente os patos mais elevados eram os que tentavam expulsar os coelhos do jogo” (GOEHR, 2007, p. xxxv). Goehr associa essa prática aos compositores virtuosos do século XIX - Liszt, Paganini e Chopin. A proeza técnica aliada à presença do corpo sonoro é sexualmente carregada no excesso visual da corporeidade engajada com o instrumento e com a música tornando indissociável não apenas a união entre som e visão, mas entre o performer, a música, o instrumento e o público.

Nas críticas contemporâneas, as freqüentes comparações entre o virtuosismo de Liszt e Clara Schumann deixam claro que a principal distinção entre eles residia na corporeidade de suas performances, onde o corpo poderia servir como amplificação da expressão musical, unindo desejo e poder como afirmação da autonomia, ou como reafirmação da autoridade que lhe subtrai o direito ao próprio prazer reforçando a condição de submissão. Clara é a intérprete; Liszt é o performer. Clara, esposa fiel e “sacerdotisa”, é a mãe da tradição fundada sobre o ideal do *Werktreue*, a qual normatiza a nossa prática até os dias de hoje.

4. Interpretação e Performance

Após uma breve apresentação das questões ideológicas que circundam os termos “interpretação” e “performance”, podemos analisar com mais profundidade a proposta de Kuehn, dentro do espaço limitado deste artigo; certamente há vários outros pontos que merecem atenção. O trinômio proposto por Kuehn é de fato um binômio regido pela visão da prática interpretativa como ato reprodutivo. A insistência de Kuehn em manter separados os termos “interpretação” e “performance” para além do zelo acadêmico – a diferenciação é corretíssima, porém – arrisca a tornar-se uma força retrógrada para a subárea quando se propõe a “servir de base para uma grande gama de pesquisas e de considerações teóricas acerca da prática musical” (KUEHN, 2012, p. 15)⁵. A “integração do conceito de performance (como) ampliação do modelo tradicional” (ibid.), cujo objetivo parece ser o de ‘modernizar’ um paradigma anacrônico, é uma manobra artificial, posto que a performance continua sendo vista como ‘o algo *extra*’ que se coloca sobre a interpretação, como o elemento corpóreo exclusivamente visual vinculado à noção de espetáculo, “os elementos *extramusicais* que põem o musico-intérprete literalmente ‘em cena’, ou seja, em evidência” (KUEHN, 2012, p. 15). Desta maneira, a interpretação como processo exclusivamente mental e a performance como processo meramente corporal com suas conotações teatrais e circenses, continuam carregando os mesmos traçados ideológicos do século XIX.

A definição de Kuehn do termo “interpretação” põem em evidência dois pontos fundamentais que vem sendo amplamente questionados na literatura contemporânea: 1) a interpretação, de acordo com as fontes citadas por Kuehn, implica em o intérprete/performer

descobrir ou desvendar no texto uma verdade unívoca, a qual pertence ao compositor, 2) a noção de que uma partitura representa “uma imagem do som” (KUEHN, 2012, p. 16), 3) a noção de fidelidade que ainda insiste em ser invocada em relação à obediência aos “parâmetros sonoros” (KUEHN, 2012, p. 16), como se não dedicássemos uma vida inteira justamente para sermos capazes de tocar todas as notas – e transcendê-las! Tomados em conjunto, esses pontos cumprem a função de manter a submissão e a objetificação do intérprete/performer, indo na contramão da tendência contemporânea de ver a performance musical como prática criativa subsidiada pela autonomia artística e intelectual do performer, a qual é construída a partir da sua condição intrinsecamente corporificada. A tentativa de Kuehn em ultrapassar os limites “de uma noção embasada quase que unicamente na interpretação para a de um processo artístico multiforme que inclui também os elementos extramusicais da reprodução” (KUEHN, 2012, p. 17) insiste no dualismo corpo/mente, onde o corpo é apenas um ‘efeito extramusical’. Como tal, ignora o corpo do performer como o lócus da música. A visão da performance musical como música corporificada desafia as relações de poder prescritas no paradigma estabelecido no século XIX.

5. Em favor da performance

Todo artista que sobe em um palco invariavelmente carrega seu corpo consigo⁶. Portanto, não há como dissociar a música do corpo que a produz. Seu contato com a música é pautado pela interação recíproca – o performer toca e é tocado pela música⁷. A disciplina do performer consiste justamente em criar um amálgama entre a música e o seu corpo. Esse corpo desconhece a separação entre os “processos mentais” e os “processos corporais” - o performer trabalha com um corpo unificado, integrador de conhecimentos, cuja performance *sempre encerra uma interpretação*. Ou seja, a performance musical na sua condição de *embodied practice* não comporta a dissociação entre “interpretação” e “performance”.

Insistir na distinção entre interpretação e performance é insistir na idéia da interpretação como trabalho mental dissociado de um corpo invisível, e da performance como espetáculo visual, ora como mecanismo de realização de um ideal abstrato, ora como exibição de objeto do desejo, desprovido de valor intelectual. Tal distinção serve o propósito de preservar a fronteira entre o texto e sua realização sonora, confirmando a relação de ascendência da escrita sobre a oralidade e da composição sobre a performance. A performance como expressão musical criativa requer a superação desses dualismos.

Por fim, gostaria de tornar a salientar o valor do artigo de Kuehn como levantamento histórico que permite uma visão *retrospectiva* da distinção dos termos. Contudo

a sua intenção *prospectiva* ao propor um modelo multiforme para o processo artístico equivale a manter a nossa prática presa a um paradigma esgotado.

Referências:

CORNESS, Greg. The Musical Experience through the Lens of Embodiment. *Leonardo Music Journal*. volume 18, p. 21-24, 2008.

DOMENICI, Catarina Leite. Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI. In: CCHLA CONHECIMENTO EM DEBATE, 9, 2010, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2010. Palestra. DVD, 60 minutos.

_____. A voz do performer na música e na pesquisa. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012a, p. 169-182.

_____. O Intérprete (re)situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage”. *Musica Hodie*, Vol. 12 n. 1, 2012b, p. 171-187.

_____. His Mater’s Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012c.

_____. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS FONSECA, Susan; PEDRO, Joana; MOREIRA, Adriana Lopes. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. No prelo.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press, 2007 (edição revisada).

_____. *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

GREEN, Lucy. Why ‘Ideology’ is Still Relevant for Critical Thinking in Music Education. *Action, Criticism & Theory for Music Education*. Artigo eletrônico, volume 2, n. 2, p. 1-24, 2003. Acesso em: <http://act.maydaygroup.org/>

KRAMER, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 2010. Kindle edition.

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

LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 1993.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann: The Artist and The Woman*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2001 (edição revisada).

SHEPHERD, John. Music and male hegemony. In: *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

Notas

¹ Essa tendência, particularmente visível nas pesquisas desenvolvidas no AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice no Reino Unido, um dos centros mais importantes da atualidade em estudos da performance, encontra-se em consonância com os desenvolvimentos recentes da cognição expostos nos trabalhos de Damásio, Varela, e Maturana, entre outros.

² Ao se referir ao o que seria o “original”, Kuehn esclarece que a definição do termo “exige uma pesquisa em separado” (KUEHN, 2012, p. 16).

³ As críticas consultadas pela autora encontram-se em REICH, 2001.

⁴ Ver DOMENICI 2013 para uma discussão mais aprofundada sobre a performance musical em seu entrelaçamento com as questões de gênero.

⁵ Em trabalhos anteriores, aponte para o poder que as teorias exercem sobre as práticas que elas descrevem (DOMENICI, 2012a, 2012b). Se continuarmos a teorizar a nossa prática a partir do paradigma estabelecido no século XIX não conseguiremos avançar em direção a paradigmas verdadeiramente contemporâneos.

⁶ A afirmação pode parecer óbvia, mas nem tanto para os que foram doutrinados na cultura da música ocidental de concerto a dissociar a música que se ouve do corpo que a produz.

⁷ Esse princípio baseia-se na idéia de reversibilidade de Merleau-Ponty, a qual implica na interação recíproca com o mundo. Greg Corness estende essa idéia para o campo da musica, substituindo a visão pelo som: “to engage the world as one both hearing and being heard” (CORNESS, 2008, p. 21).