

ARTIGO ORIGINAL

O intérprete musical e a técnica de arte: reflexões sobre uma proposição de Mário de Andrade

Luigi Brandão 

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Música | Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Flávio Barbeitas 

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Departamento de Instrumentos e Canto | Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Resumo: Toma-se uma proposição sobre o que Mário de Andrade chamou de técnica de arte para refletir sobre o intérprete musical. A técnica de arte divide-se em três partes: o artesanato, que equiparamos à mestria instrumental, a virtuosidade, equiparada ao conhecimento das escolas e estilos de interpretação, e a técnica individual. Para Andrade, existem problemas no trabalho do artista que só podem ser combatidos pela aquisição de uma consciência artística que seria decorrente do estudo da estética (filosofia da arte). Esse estudo, contudo, adquire contornos particulares na formação de um artista, e visa fomentar a intuição e desenvolver um senso moral na relação com a arte e com o material. Em conclusão, argumenta-se que, se a técnica individual e da consciência de artista não podem ser ensinadas, elas podem ser aprendidas por meio de uma construção própria do artista, para o que o ambiente universitário é postulado como ambiente propício.

Palavras-chave: Interpretação musical, Formação do artista, Mário de Andrade.

Abstract: We take a proposition regarding what Mario de Andrade calls the technique of art to reflect upon the musical interpreter. The technique of art is divided in three parts: the craftsmanship or craft, hereby compared to instrumental mastery, virtuosity, compared to the knowledge of schools and styles of performance, and individual technique. According to Andrade, there are certain problems in the artist's work that can only be addressed by the acquisition of an artistic conscience, which would be the consequence of the study of aesthetics (philosophy of art). This study, however, assumes specific contours in the education of an artist, aiming at nourishing intuition and developing a moral conscience in dealing with art and its media. In wrapping up, it is argued that albeit individual technique and artistic conscience cannot be taught, they can be learned by means of their very construction by the artist himself, in the interest of what higher education is postulated as a favorable environment.

Keywords: Musical Interpretation, Education of the Artist, Mário de Andrade.

Partindo de uma reflexão quanto ao papel do artesanato na arte, apresentamos um esquema concebido por Mário de Andrade para a técnica de arte, remetendo algumas questões centrais desse esquema à interpretação musical concebida enquanto forma de arte.¹ Segue-

¹ Faz-se necessária uma nota de contextualização e justificação quanto à escolha desse texto em particular para o tratamento de nossa matéria, nota cujo comprimento o leitor há de desculpar, tendo em vista que seu conteúdo não caberia bem no corpo do texto, já que este, estruturalmente, vai direto ao ponto desde o primeiro parágrafo.

Em seu texto *O artista e o artesão*, Mário de Andrade não se dirige a músicos, e alude em grande medida às artes visuais — para um comentário mais detido sobre o contexto em que essa aula inaugural foi lecionada, e para a experiência do autor como diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e professor de Filosofia e História da Arte, ver Peres (2021). A reflexão que conduzimos aqui é parte da elaboração de uma tese que visa refletir sobre o intérprete musical enquanto um artista de pleno direito (Brandão, 2024), e que para isso tem lançado mão de uma pesquisa ampla sobre os estatutos da arte e dos artistas ao longo dos séculos, bebendo da reflexão histórica e filosófica para construir argumentos próprios e propositivos ou heurísticos sobre o intérprete musical. Parte dessa empresa envolveu conceber o intérprete como um artista mimético, apesar da música, ao longo dos séculos e sobretudo desde o crescimento da eminência da música instrumental, ter sido separada das artes miméticas. Em publicação prévia, escrevemos com mais vagar sobre esse paralelo (Brandão; Barbeitas, 2022).

Embora não concordemos inteiramente com a leitura que a autora faz do texto em questão, para Medeiros (2011) este é um texto no qual Mário de Andrade avança argumentos que põem em xeque a importância da autoria, e, se assim o quisermos, é um texto relevante para um esforço de valorização do intérprete, visto que, colocando em evidência a obra como centro da arte, em detrimento mesmo da importância de seu criador, pode-se conceber uma relação mais direta do intérprete com a obra, relativizando a necessidade de uma mediação pelo compositor ou pelo crítico que instruiriam o intérprete a respeito de como a obra deve ser lida.

Como se lê em Birman (2009, p. 201), há quem considere *O artista e o artesão* uma espécie de testamento estético de Mário de Andrade. Segundo o autor, a preocupação deste último com uma arte enquanto *fazer* está ligada a uma ideia de transformação do mundo, para além de uma contemplação distanciada, transformação esta que se pauta no âmbito da construção de uma tradição propriamente brasileira. Isto é ligado pelo autor ao fato de que Mário de Andrade, em sua carreira, acabou inclusive por assumir cargos públicos no campo da cultura. Essa ligação não é despropositadamente citada aqui, posto que o presente artigo é escrito por acadêmicos de uma instituição pública, pensando a formação dos músicos em parelho ambiente, o qual, de resto, é, majoritariamente, o ambiente no qual se formam, em nível universitário, os intérpretes musicais no Brasil.

Isso dito, é preciso não exagerar o parentesco, e salientar que a discussão que aqui se empreende visa considerar a formação do intérprete e sua relação com a universidade de forma geral, ainda que se construa levando em conta algumas particularidades nacionais. Ainda assim, se se quiser verdadeiramente perguntar qual é a articulação deste trabalho com a construção de uma efetiva tradição brasileira, responderemos que aqui se trabalha na direção de uma formação crítica, culta e emancipatória dos artistas brasileiros em geral, rejeitando a possibilidade de uma formação apenas ou mesmo predominantemente técnica, que colocaria em preeminência os aspectos sensíveis (esteticismo) da arte (Breuning, 2008, p. 126–7; Sandrini, 2009, p. 463–5). Isto, contudo, não tem nada de especificamente brasileiro, mas está presente na ideia de artista desde o surgimento desta palavra na língua italiana (com Dante). O que corrobora a ressalva que fizemos antes sobre o caráter generalista de nossa argumentação.

Dando, não obstante, uma última volta no parafuso: tomando Mário de Andrade como figura eminente do nacional-modernismo brasileiro (Mano, 1993; Sandrini, 2009, p. 460), e entendendo esse movimento como uma independência cultural da Europa no sentido, entre outros, de não mais aceitar sem recriação tradições de lá advindas, nem de reproduzi-las sem construir relações com a realidade social brasileira (Barros, 1974), poderíamos argumentar que este trabalho, enquanto parte constituinte de um intuito de retrabalhar radicalmente a concepção e a valorização do intérprete musical, levando certamente, embora não somente, em conta a realidade nacional de formação de tais figuras, não é senão uma

se um exame de cada uma das 3 partes da técnica de arte em relação com a interpretação musical, depois do que nos voltaremos para uma análise do papel da limitação de conceitos estéticos e do desenvolvimento de uma consciência de artista na formação de um artista, intérprete musical incluso. Finalmente, postulamos a possibilidade de aprender-construir uma técnica individual e uma consciência de artista, considerando a universidade como local propício para tal. Objetiva-se, com essa reapresentação do esquema andradiano pelo prisma da interpretação musical, refletir sobre a interpretação musical enquanto forma de arte e sobre o intérprete musical enquanto artista, em busca de uma redefinição do papel dessa figura no meio da música clássica, sobretudo no que concerne às suas potências e deveres.

I. Introdução: a técnica do artista

Como diz Mário de Andrade, a arte naquilo que ela tem de técnica de manipulação de suas matérias assemelha-se, ao ponto da confusão, ao artesanato.² Daí se poder dizer que fugir do artesanato será sempre prejudicial para a obra de arte. É certo, por detrás do artista há sempre o artesão: o artesanato é mesmo imprescindível para que exista um artista verdadeiro, ou, melhor dizendo: “artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é

continuação do esforço iniciado pelo autor de *O artista e o artesão*. É dizer, se parte do que herdamos sem maior reflexão da cultura europeia é uma relação reificada e fetichizada com as obras musicais, a qual dita para o intérprete uma condição subalterna, de menoridade, em relação ao compositor e ao teórico no que diz respeito à relação com a obra, à sua compreensão e à sua transmissão — ainda que isso não seja inerente à concepção europeia de intérprete musical, senão uma sua corrupção, que aliás não se deu na apenas na sua importação para o Brasil, mas também lá mesmo e alhures —, aqui se trata de rejeitar esse modelo e de pensar diferentemente o intérprete musical e sua relação com a tradição e com as obras.

Finalmente, há que notar que aquilo que Mário de Andrade pôde dizer em *O baile das quatro artes* sobre a coexistência deveras possível da ideia de que a obra de arte é a finalidade da arte, por um lado, e da ideia de que há espaço para considerações e expressão individual e social no fazer artístico, por outro, cai como uma luva sobre os pressupostos que subjazem à redação desse artigo e da tese da qual ele é parte constituinte.

² Alguns autores (Breuning, 2008; Medeiros, 2011; Silveira, 2010) fazem uma leitura da noção de artesanato proposta por Andrade mais ligada à luz de sua concepção geral de arte, ligando-a sobremaneira a uma proposta de busca de uma arte nacional e de recolocação do fazer artístico num enquadre ético, para além de um esteticismo exclusivo. Aqui, tomamos a noção exclusivamente segundo a letra de Andrade neste único texto, usando-a como categoria heurística para a reflexão sobre o intérprete musical. Para uma argumentação que serviria de respaldo à nossa interpretação do termo, ver Sandrini (Sandrini, 2009, p. 468–9).

artista bom”. Com efeito, assumir a alcunha de artista reenvia, em parte, à materialidade do fazer: “se um artista é verdadeiramente um artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte” (Andrade, 1975, p. 11).

Mas a questão para nós é se, no caso do intérprete, há artista, por assim dizer, na frente do artesão. Seguindo a distinção entre o ensinável e o não ensinável em arte da qual parte Mário de Andrade, seria o caso de perguntar: existe em interpretação porções não ensináveis, algo que não se atinge por meio da perícia artesanal?

Talvez a primeira colocação nessa direção seja a de que o artesanato não é coextensivo com a técnica em arte: ele é, da técnica de arte, aquela parte que se pode ensinar. “Há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação”(Andrade, 1975, p. 13). A essa parte da técnica de arte o autor chama de *técnica individual*.

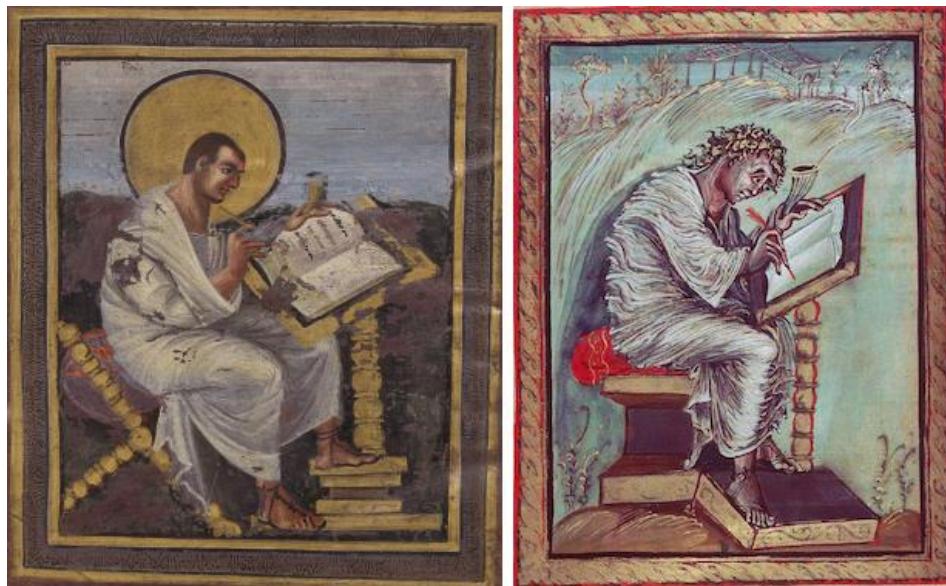
Haveria, então, uma parte do desenvolvimento do intérprete que caberia somente a ele desenvolver, uma espécie de resposta pessoal para a questão que as obras lhe colocam, para sua visão de música e arte em geral e mesmo para sua visão de sociedade.³ Essa resposta pessoal, contudo, não tem que ver com algo essencialmente inefável e misterioso, mas é um processo de composição a partir de experiências vividas, que se expressa de forma material.

Podemos aqui pensar, paradoxalmente, com Gombrich (2022, p. 164–165), quando este compara o músico atual ao artista (artesão) visual medieval em uma crítica da noção de que um artista deve ser original. O autor mostra duas ilustrações de São Mateus escrevendo o evangelho (FIGURA 1), feitas em cópias manuscritas deste que datam do início do século IX e que, conquanto muito provavelmente tenham tomado como base um mesmo modelo, apresentam *interpretações* marcadamente diferentes de uma mesma coisa. O tamborete, a escrivaninha, as sandálias de Mateus, a pena e o tinteiro, o céu e as plantas, o tecido e seu caimento sobre o corpo que encobre, tudo está lá,

³ Ver Leech-Wilkinson (2012, parágrafo 1.5).

em ambos os quadros. Mas a solução encontrada para a representação desses elementos por cada um dos ilustradores difere radicalmente.⁴

FIGURA 1 – Representações de São Mateus nos *Evangelhos da coroação de Viena* (esquerda) e no *Evangeliário de Ebo* (direita).



Fonte: ESQUERDA — Evangelhos da Coroação de Viena, c. 800-810 (Viena, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. XIII 18). DIREITA — Evangeliário de Ebo de Reims, c. 816-35 (Bibliothèque Municipale, Épernay).

Para Andrade, a técnica do artista pode ser dividida em três partes: em primeiro lugar, o *artesanato*, os processos de movimentar o material, a parte pedagógica da arte, é dizer, a que pode ser ensinada. Em segundo lugar, a *virtuosidade*: “o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte — enfim, o conhecimento da técnica tradicional” (Andrade, 1975, p. 14). Esta parte também pode ser ensinada. Por fim, em terceiro lugar, está a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. É, diz Andrade, imprescindível e inensinável. O próprio autor reconhece, contudo, que a sua imprescindibilidade pode ser posta em questão, lembrando para isso da arte egípcia e da arte grega pré-clássica, nas quais a subjetividade tinha pouca ingerência. A essa parte da técnica poder-se-ia

⁴ Viria em auxílio desse argumento a noção de que o componente expressivo em música não diz respeito à conformidade a um certo ideal expressivo, mas varia amplamente entre performadores maduros, tanto na comparação das performances deles entre si, quanto na comparação com uma média percebida no que concerne a determinada obra (Sloboda, 2000, p. 400).

chamar *técnica individual* (Andrade, 1975, p. 17). Enunciadas as partes, vejamos o que podemos desenvolver sobre o intérprete musical em função de cada uma delas.

II. Sobre o artesanato

Sobre a primeira parte da técnica, colocaria inicialmente duas questões: a primeira é a de que, como coloca Sloboda (2000), o aprendizado da performance de obras na música clássica exige condições muito específicas para ser bem-sucedido, o que por vezes leva o senso comum a atribuir-lhe um teor místico ou misterioso, expresso pela noção de talento ou dom. Em suas pesquisas, o autor procura argumentar que em verdade a raridade de intérpretes musicais habilidosos está estritamente ligada à baixa probabilidade de que todos os fatores necessários para sua formação ocorram concomitantemente, e, por outro lado, a especificidades da tradição conservatorial clássica, que distanciam de forma acentuada a compreensão intuitiva do repertório de uma capacidade de executá-lo de forma competente.

A segunda questão é a de que, como depreende Zorral (2015) de sua metanálise de estudos sobre prática musical, convergindo com as considerações de Sloboda, o tempo médio para que se atinja um nível de mestria instrumental é de quinze anos de estudo, o que provoca reflexões sobre o papel do percurso universitário na jornada de formação do instrumentista. Voltaremos a esse ponto.

É interessante chamar atenção para o fato de que, com os anos, a crítica sobre os estudos que indicavam que a prática deliberada era o que produzia os músicos excelentes veio a concluir que, em verdade, embora a prática formal de música seja a que contribui mais significativamente para o desenvolvimento do “artesanato musical”, os músicos de mais alto nível também estão mais engajados em práticas informais, que contribuem para a formação de uma expressividade musical e da própria personalidade do músico. Há que evitar, portanto, a crença de que somente a prática deliberada contribui para o progresso do artista musical, embora, em termos do artesanato conforme o designa Andrade, ela seja sim uma atividade central e incontornável. Importa ainda notar que os fatores relevantes no tocante a essa prática não são apenas quantitativos, mas que a forma como se organiza esse estudo, a fim de incorporar questões da ordem do bom discurso musical para além da boa

realização técnica, é fator igualmente importante (Zorral, 2015, p. 87–89). Pensando nisso em função da terminologia proposta por Andrade, pois que aqui estamos a falar do artesanato, ocorre lembrar de Brunello, quando este escreve que "o bom artesão entra no mundo da arte quando interpreta o objeto, se *dedica*⁵ aos materiais, ao projeto de seu trabalho; não quando o produz com o único desígnio de executá-lo à perfeição" (Brunello; Zagrebelsky, 2016, p. 29, ênfase nossa).⁶

Aqui queremos tomar um instante para matizar a importância do artesanato perfeito: em se reconhecendo a interpretação como forma de arte, e em se aderindo ao esquema tripartite de Andrade, podemos dizer que a apreciação artística da obra de um intérprete ultrapassa uma aferição da excelência do artesanato segundo um conjunto de prescrições para a boa técnica. Ocorre pensar com Hume, quando este aventa que as obras podem possuir diferentes tipos de beleza, e que, em algumas, certas belezas são capazes de superar a censura, "proporcionando ao espírito uma satisfação maior do que o desagrado resultante de seus defeitos" (Hume, 2017, p. 96).⁷ Será também o caso de lembrar de Horácio: *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis, quas aut incuria fudit aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?*⁸

⁵ Verbo de origem latina, compõe-se do prevérbio *de-*, indicando aqui acabamento ou intensidade, e do verbo *dico*, "eu dedico, consagro (a uma divindade)". *Dedico*, "Eu consagro aos deuses em termos solenes, eu dedico, eu consagro; eu ofereço, eu dedico", tem, portanto, um sentido similar ao *dico*, mas intensificado. A referência aos deuses pode fazer imediatamente pensar na analogia entre o compositor e os deuses, mas é também possível pensar, para além de uma perspectiva teísta, em uma espécie de panteísmo, de crença da presença do sagrado no objeto ele mesmo, independentemente de sua causa eficiente. Pressupõe, então, um consagrar-se à obra em sua materialidade, naquilo que ela é, um dedicar-se à contemplação e reflexão sobre a *intention operis*, a intenção da obra, e não, de forma alguma, à intenção do seu autor.

⁶ Todos os textos referenciados em língua estrangeira foram de tradução nossa, salvo quando indicado o contrário.

⁷ É certo, Hume em *Do padrão do gosto* está a discutir o gosto do ponto de vista da crítica de arte, não do artista; mas poderíamos obtemperar que o gosto do próprio artista participa sem dúvida da sua relação com o material de seu trabalho, e que, assim, a reflexão sobre o gosto também pode ser entendida de um ponto de vista poético além do crítico. E o que é mais: ao reconhecer que a apreciação de uma obra pode se dar sob diferentes modos, admite variações, o artista pode se distanciar da sensação de que colocará sua obra em confronto com apenas uma forma de crítica, aquela que preza sobretudo e exclusivamente pela perfeição do artesanato. Nesse sentido, vale também citar outra passagem do autor, quando discute a questão da variação do gosto: "O sublime agrada mais a uma pessoa, a ternura a outra, a ironia a uma terceira. Uma é extremamente sensível às falhas, e estuda com atenção a correção das obras, e outra é mais vivamente sensível às belezas, sendo capaz de perdoar 20 absurdos ou defeitos em troca de uma só passagem inspirada ou poética" (Hume, 2017, p. 108).

⁸ *Epístola aos Pisões*, vv. 351-3. Na tradução de Guilherme Gontijo Flores: "Quando muitas coisas brilham no canto, não sinto mal algum em parcias máculas pelo descuido ou por desatenção humana. Qual o problema?" (Horácio, 2020).

De qualquer forma, da revisão de literatura que Zorzar conduz, depreendemos que, em termos de desenvolvimento motor, o instrumentista leva algo como quinze anos de prática para atingir a consolidação de uma técnica madura. Temos assim uma estimativa do tempo de trabalho para a consolidação do *artesanato* do intérprete musical. O que ela nos leva a pensar em função da formação universitária do jovem instrumentista?⁹ De imediato, percebe-se a impossibilidade da formação completa de um artesão, e, por conseguinte, a importância da aquisição de um saber que é aquele que diz respeito a uma formação de si mesmo (Zorzar, 2015, p. 94–98). Também se pode lembrar que muitos dos fatores que influenciam na qualidade de uma performance não dependem da mestria técnica, mas de outras questões como a relação com o público, o comportamento durante a performance, a expressividade corporal e, inclusive, a segunda parte da técnica de arte andradiana, a virtuosidade. Além disso, considerando que, como sugere Sloboda (2000, p. 400), o número de performadores excelentes na tradição da música clássica é raro porque as condições domésticas para a formação desses sujeitos também o são, poderíamos depreender que é importante que essas condições sejam discutidas com os alunos, isto é, que sejam trazidas à consciência, preparando os aspirantes para a longa jornada e contra-atacando expectativas pouco realistas e suas consequentes frustrações.

Alguém poderia argumentar que ninguém espera de verdade que uma graduação dê conta de formar um artesão nesse sentido. Afinal, como lembra Reis (2020, p. 11), parte do que significa dizer que os bacharelados seguem um modelo conservatorial tem a ver com a expectativa institucional de receber alunos que já tenham passado por "um extenso investimento educacional anterior ao ingresso no curso", sobre o qual caberia à graduação uma elaboração e refinamento; em outras palavras, uma das consequências do legado conservatorial no ensino superior de instrumento é que espera-se que os alunos já tenham adquirido previamente um corpo de conhecimentos específicos, por vezes rigorosamente predeterminados no que diz respeito ao repertório. A questão se complexifica, contudo, quando levamos em conta o fato de que políticas de democratização e interiorização do

⁹ Que fique claro, aqui estamos em um exercício de reflexão sobre a formação universitária em função de peculiaridades da formação do intérprete musical, entendendo-o dentro da tripartição proposta por Mário de Andrade para a técnica do artista. Não é o caso de propor alterações concretas no currículo; isso foge ao escopo do presente ensaio. O que aqui se procura é formular certas questões de forma a, em primeiro lugar, permitir ao indivíduo refletir sobre sua própria formação.

ensino superior reconfiguraram o rol de alunos ingressantes, introduzindo no cenário de graduação em música “um novo perfil de alunos [que] se apresenta, ao que tudo indica, distanciado das expectativas das instituições em termos de competências técnico-musicais e familiaridade com a cultura legítima” (Reis, 2020, p. 11).

Interessa, contudo, para a presente reflexão, não uma enumeração daquilo que pode ser ensinado em tempo hábil no âmbito da técnica de arte ao longo de um percurso universitário, mas aproveitar o argumento de que não é possível dar conta da formação completa de um artesão como ensejo para apresentar o que Mário de Andrade cria ser o propósito da formação universitária do artista.¹⁰ Aguardemos, no entanto, um pouco mais antes de discuti-lo. Passemos à segunda parte da técnica de arte, a *virtuosidade*.

III. Sobre a virtuosidade

O aprendizado da segunda parte da técnica de arte, como vimos acima, também pode ser ensinada, no sentido de que se pode conhecer as realizações do passado e assimilá-las por meio da imitação. Seu aprendizado não é, contudo, de todo imprescindível; além disso traz consigo, sempre segundo Andrade, o risco de um “passadismo”, isto é, de se ficar preso na reprodução de técnicas antigas, bem como o risco de um virtuosismo acrítico e narcísico, no qual comprazer-nos-íamos em agradar ao público sem assumir nenhuma espécie de compromisso estético mais profundo. Esses riscos só poderiam ser evitados por uma “verdadeira organização moral de Artista” (Andrade, 1975, p. 15). Como dissemos há pouco, tornaremos a isto mais adiante.

Na interpretação musical, evidentemente esse *virtuosismo* de Andrade está expresso nas ditas escolas de interpretação e nos estilos de interpretação. Embora o conhecimento das escolas de interpretação seja importante para o intérprete em formação, elas, com efeito, não esgotam o trabalho interpretativo maduro. Para Brunello, crucial para o intérprete é a realização *atual* das obras de outrora, coisa que, no limite, não se poderia aprender apenas com o domínio das escolas

¹⁰ Mantenhamo-nos conscientes, no entanto, da distância que nos separa do autor. Este propunha suas teses em uma aula inaugural para os cursos de filosofia e história da arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938.

interpretativas: “Se as ‘escolas’ com sua tradição fossem as únicas depositárias dos segredos da arte do interpretar, tudo se tornaria petrificado em arquétipos, seguiríamos ordens, mas acima de tudo perderíamos de vista o objetivo da interpretação: anular a distância, tornar a obra viva e atual” (Brunello; Zagrebelsky, 2016, p. 21).

Almeida (2011), de sua parte, chama atenção para os perigos da pretensão de “convergir todas as possibilidades interpretativas de uma obra para um único ponto considerado legítimo”, enfatizando os problemas de tal abordagem no campo das “interpretações de época”, e argumentando que “o mais valioso produto de uma *performance* não é a reconstrução fiel de uma época, mas sim o fomento de um diálogo e de uma fricção entre épocas”. Poderíamos dizer que o autor partilha da mesma apreensão de Andrade quanto ao risco do passadismo, quando escreve que

na mesma medida em que a notação pode tornar-se instável, a própria performance pode apresentar fortes tendências a se fixar nos casos em que a interpretação musical assume o papel de um segundo texto, cristalizando-se e tornando-se altamente predeterminada por informações extrapartitura de caráter quase legislatório. São exemplos os exageros das chamadas tradições ou escolas interpretativas, as quais apregoam maneiras supostamente corretas de se interpretar este ou aquele compositor, e buscam a restrição – e não a potencialização – das multiplicidades de interpretação, tendo como efeito questionável a fixação de verdadeiros maneirismos interpretativos (Almeida, 2011, p. 70).

Já Volioti apresenta uma concepção de cadeias de transmissão de uma tradição — tais quais as escolas de performance ou os estilos a elas associados — que chama atenção para o papel ativo que os indivíduos têm na relação com essas tradições, convidando-nos a uma relação consciente com essa parte da “técnica de artista”, em que o risco do passadismo fica como que suspenso por conta dessa tomada de consciência. A autora argumenta que uma tradição não significa somente o material cultural que nela se transmite, mas todo um conjunto distinto de padrões de atividade, que não são meras formas de agir, mas que são dotados de significados para seus participantes, e, nesse sentido, são de certa forma expressão de um sistema de crenças:

o núcleo da atividade que define uma tradição só pode surgir da participação de indivíduos e de sua decisão de participar em uma certa forma de relação histórica envolvendo uma rede de pessoas — como, por exemplo, na transmissão de um estilo ou de um repertório através de linhagens pedagógicas e escolas de performance (Volioti, 2010, p. 90).

A continuidade dessas tradições é indissociável de sua transformação, que só pode ser efetuada pelos agentes sociais que dela participam. Aproximar-se de uma escola, aprender um estilo, portanto, pode, para além de uma imitação, ser também um processo de o transformar mediante sua assimilação. Aqueles que transitam no seu interior podem sentir o conjunto de crenças e práticas que ali vigoram como inspiradoras ou cerceadoras, e agir segundo tais percepções de modo a transformar as possibilidades oferecidas:

essa posição teórica, concernente ao papel do indivíduo em relação à operação da tradição, permite-nos considerar como a reprodução do estilo de performance dentro de uma tradição torna-se potencialmente a sua transformação através do engajamento ativo dos agentes — os performadores (Volioti, 2010, p. 90).

Inspirados pela leitura de Stenzl e Zedlacher (1995, p. 697), podemos reiterar que a tomada de consciência de historicidade da interpretação musical pode ser uma força histórica efetiva: conhecendo a história e as diferentes maneiras de interpretar as obras que se apresentam no seu decorrer, o intérprete pode passar a ter à sua disposição diferentes máscaras interpretativas, trocando entre elas conforme melhor convir a um dado contexto estético e social.

Em Bowen (1996), encontramos uma analogia entre os estilos de interpretação e as línguas que é do maior interesse para a presente discussão. Argumentando que, enquanto intérpretes, sempre fazemos escolhas, mesmo nas obras cuja prática de performance é mais fixa, dirá que qualquer partitura é passível de um número indefinido de interpretações (entendidas como realização sonora). Nem todas as opções estão sempre disponíveis, contudo, ou, em outra formulação, as opções podem ser indefinidas, mas não são infinitas: pois somos condicionados pelo estilo de performance no qual fomos formados, e muitas vezes seguimos suas convenções sem nos darmos conta disso.

Temos a impressão, diz o autor, que é como se falássemos uma língua sem sotaque nenhum, com uma pronúncia neutra, percebendo como carregada de sotaque a fala dos outros. Acontece que muito do que tomamos como neutro em nossas performances, seja o tratamento do *rubato*, as convenções de dinâmica ou outros esquemas padrão, são, em verdade, tão convencionais quanto tudo aquilo que, para nós, aparenta desviar da norma. E é isso mesmo que aprendemos quando nos damos ao trabalho de conhecer outros estilos e escolas de performance, de maneira análoga ao que nos

acontece quando aprendemos uma segunda língua: de repente, nos tornamos outra vez conscientes de toda uma terminologia que já não habitava na superfície da nossa memória, locução adverbial, perfeito do subjuntivo, oração coordenada contrafactual, e, de repente, passamos a enxergar nossa própria língua de um jeito diferente: percebemos nela as operações sintáticas, notamos as expressões que, ao pé da letra, sem levar em conta o seu uso pragmático, soam esquisitas ou sem sentido; tentamos bem produzir o erre uvular do francês, e de repente descobrimos com maior detalhe como é mesmo que produzimos o nosso, retroflexo ou fricativo alveolar. Um dia, entediados no engarrafamento, experimentamos produzir um no lugar do outro, e vamos provando as palavras velhas com sabores novos...

Exercitar-se na parte da técnica que Andrade chamou de *virtuosismo*, portanto, faz correr não só o risco de um passadismo, mas o risco, dessa vez positivo, de descobrir que a técnica própria ou hodierna não tem razão natural de ser, mas é composta por um conjunto de convenções que o artista pode, caso lhe pareça artisticamente interessante, querer desafiar, modificar, experimentar deixá-las para ver o que daí pode surgir.¹¹ Informação tremendamente útil ao performador, para dizer com Bowen. Com efeito, o autor encoraja o estudo das escolas e estilos do passado não apenas no interesse de realizar uma performance corretamente segundo seus pressupostos — o referido passadismo andradiano — mas porque “o conhecimento de mais formas de expressão tornará mais fácil oferecer performances novas e verdadeiramente autênticas”. Razão cujo interesse para a comunidade musical acadêmica, e, por que não, também para a comunidade geral, é a seguinte: “performances são *uma* das maneiras pelas quais aprendemos coisas novas sobre peças velhas” (Bowen, 1996, p. 33, ênfase nossa). Caberia, por fim, chamar atenção para um último uso da analogia entre os estilos de interpretação e as línguas estrangeiras feito por Bowen: argumentando que o propósito de bem aprender uma língua é usá-la por conta própria e eventualmente desenvolver um sotaque próprio nela, lança a seguinte conjectura para o intérprete: “aprender novos idiomas deveria eventualmente

¹¹ Já próximo ao final de seu artigo, Bowen (1996, p. 34) faz, contudo, um aviso: é preciso ter em mente que o domínio de uma língua vai além do sotaque correto, e, de maneira análoga, a aprendizagem de um estilo diferente de performance não deve ser levada de forma superficial: o intérprete deve procurar imergir no estilo e aprender suas nuances expressivas, indo até as razões de ser destas. Caso contrário, corre o risco de fazer algo como tentar encenar um personagem de Federico García Lorca tendo estudado apenas três meses de espanhol: há de perder toda a nuance prosódica, o humor, o duplo-sentido...

permitir não apenas usar idiomas, *mas criar outros novos*” (Bowen, 1996, p. 35, ênfase nossa).

Risco de passadismo, então, sim, mas também chance de abertura para o futuro; e uma abertura tanto melhor, ou ao menos tanto mais sinérgica com a noção de interpretação musical, quanto não se liga diretamente a uma noção de criação de coisas novas ou *ex nihilo*, mas de um livre jogo de recombinação do saber acumulado pela tradição. Podemos aqui rememorar o pintor acadêmico Joshua Reynolds (2005), que em seus *Seven Discourses on Art* dizia que boa parte de nossas vidas devem ser empregadas na coleta de materiais para o exercício do gênio, pois a invenção não é senão uma combinação das imagens que colhemos e guardamos na memória.

IV. Sobre a técnica individual

Em *O Artista e o Artesão*, Mário de Andrade justapõe duas locuções: ideal de beleza (falando de como o nariz grego se tornara ideal de realização para artistas posteriores) e beleza ideal (falando sobre como a sensação de beleza que as estátuas egípcias e gregas nos dão tem que ver tanto com aspectos materiais quanto com necessidades espirituais). O autor sugere que a queda da beleza ideal está ligada ao fortalecimento do individualismo e à mudança para um ideal de beleza plástica:¹²

A beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o individualismo se acentua. Nem se pode decidir com clareza si, nas artes plásticas pelo menos, o individualismo é uma consequência da materialização da beleza, ou si esta é uma consequência daquele, de tal forma ambos se deduzem um do outro (Andrade, 1975, p. 22).

A esse processo que estaria particularmente em curso desde o Renascimento até os dias de hoje, de experimentação sobre a beleza plástica e, no revés da folha, sobre a expressão individual, Mário de Andrade (1975, p. 23) dá o nome de materialização da pesquisa artística. Não custa sublinhar que o autor entendia o trabalho do artista sobre a matéria como pesquisa artística.¹³

¹² Do grego *πλαστικός* (*plastikós*) “que serve para modelar, próprio à modelagem; que concerne à arte de modelar”, adjetivo de verbal de *πλάσσω* (*plásso*), “modelar, moldar”.

¹³ Perspectiva divergente daquela que vem sendo discutida sobre pesquisa artística atualmente, em geral sob a palavra-

O trabalho do intérprete musical, nesse enquadramento de artista “moderno”, seria então procurar *moldar* ou *formar*¹⁴ uma beleza em *sua realização* da obra em som, não traduzir uma beleza ideal da obra. Essa sua pesquisa teria que ver ademais com uma sua individuação enquanto intérprete. Poderíamos propor, como já ficou delineado na discussão sobre a virtuosidade, que, além da queda da beleza ideal das obras, é preciso que se traga abaixo o ideal de beleza que constrange a interpretação a um tocar *correto* (ou verdadeiro?) e *perfeito*, para que haja margem para um tocar *inquisitivo*.

A virada renascentista da arte acabou por atribuir grande importância à técnica individual. Esse processo, para Mário de Andrade, teria chegado ao seu cúmulo na arte que lhe era contemporânea:

E si sempre existiram e são psicologicamente fatais as minúsculas diferenciações da fatura, essa procura técnica de resolver o seu problema pessoal diante da obra de arte, se acresceu contemporaneamente de mais essa outra igualmente imperiosa fatalidade que é o espírito do tempo (Andrade, 1975, p. 24).

E pouco mais à frente: “Não temos que aprofundar nem levar mais longe o problema, para reconhecer a necessidade imprescindível de uma técnica pessoal. O espírito do tempo a exigirá de quantos se queiram artistas criadores legítimos” (Andrade, 1975, p. 25).

Poderíamos então pensar que, se o intérprete se quer artista de seu tempo, por conta do imperativo do desenvolvimento de uma técnica pessoal, ele necessariamente tem que se diferenciar de seus pares na interpretação e, no limite, até mesmo do próprio compositor na forma de imaginar a obra. Observe-se, em face disto, que, como se depreende dos escritos de Leech-Wilkinson (2012, 2016) e mesmo de uma resenha de Luca Chiantore (2021) sobre uma recente edição do concurso Chopin, esse não foi o caso durante boa parte do século XX e, talvez, até de hoje no tocante a um certo estrato dos intérpretes: tende-se a uma homogeneização norteada por noções de propriedade e competência, que faz a interpretação parecer, de fato, um trabalho de tradução cuja autoridade provém das escolas interpretativas e da pressuposta intenção do compositor. Ao desvio dessa norma

chave em inglês, *artistic research*. Esta tende a entender que o trabalho tradicional do artista com seus meios não satisfaz os requisitos de uma pesquisa artística. A respeito desta discussão mais atual, ver Borgdorff (2012), Assis (2018), López-Cano e Cristóbal (2020) e as publicações da revista *ARJ — Art Research Journal*.

¹⁴ Para traduzir o grego *πλάστω* (*plásso*), “eu moldo, formo, modelo; eu imagino, forjo, finjo, simulo”, de onde vem o termo “plástico”.

se reserva a falta de reconhecimento.¹⁵ O intérprete, então, em geral, tende não à beleza plástica e à individualização, mas a uma beleza ideal, como os mestres do Egito Antigo, sacrificando o aporte individual em prol da correta expressão de uma beleza prescritiva, de uma suposta representação real do objeto que é a composição. Isso não necessariamente é de todo negativo — a beleza da arte egípcia ou da cerâmica dos gregos não perde seu efeito sobre nós —, e nem deixa de ser ocasião para a reflexão, lembrando inclusive o comentário de Gombrich mencionado acima; o intérprete pode ser visto como uma figura de contraste no cenário artístico contemporâneo, signo de valores artísticos para além da originalidade e da individualização das realizações artísticas, figura representante do elogio ao recombinar ao invés do criar, ou ainda a um fazer comum em tempos em que o fazer diferente impõe soberano. Um abandono desse paradigma e uma busca por soluções individuais, contudo, não implica exatamente o contrário de uma abordagem tradicional:

A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto da relação entre um espírito e o material. E si, psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desbridadas liberdades, a matéria por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lapis, o som, a palavra, o gesto, a tela, o pincel, o camartelo, a voz, etc., etc., tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito. A ‘técnica’, no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura (Andrade, 1975, p. 25).

Que se poderia entender por essa busca individual na interpretação? Em seu esforço de esquadrinhar a criatividade no fazer interpretativo, Leech-Wilkinson destaca em primeiro lugar aquela criatividade que se encontra nas pequenas variações que o intérprete pode empregar em sua prática cotidiana, de acordo, digamos, com as regras de jogo vigentes. E, sobre o quanto seria aí permitido variar, comenta que no início do século XX os intérpretes distinguiam-se radicalmente, coisa que veio atenuar-se na segunda metade do século, mas que hoje parece voltar a ganhar força, com os intérpretes contemporâneos diferindo entre si em grau mais acentuado do que foi costumeiro nas últimas décadas.

¹⁵ Ver Leech-Wilkinson (2012, parágrafos 3.11-12).

Contudo, essa criatividade parece não ser percebida por não-especialistas, que frequentariam assim os concertos sabendo mais ou menos exatamente aquilo que ouviriam (Leech-Wilkinson, 2016, p. 332).¹⁶ Uma outra face dessa criatividade na interpretação seria aquilo que o autor chama de inovação; enquanto aquela primeira consistia em variações dentro das normas estabelecidas para a interpretação, esta consiste na mudança das normas elas mesmas, algo que “claramente não é permitido na prática aprovada” (Leech-Wilkinson, 2016, p. 332). Em se considerando fortuito o momento, argumenta o autor, porque não romper com um certo decoro que impede que a inovação seja deliberada e admitida, pois penaliza aquele que assim se comporta, e fazer do suposto vício uma virtude, buscando criar novas formas de se relacionar com as obras? É o que aconteceu com o movimento da performance historicamente informada, embora nesse caso o erro, segundo Leech-Wilkinson, tenha sido promover uma experimentação deliberada ao patamar normativo, fazendo ressurgir o problema da constrição do intérprete outra vez (Leech-Wilkinson, 2016, p. 333).

Evidentemente, há que não simplificar a questão: “claramente nosso senso do que é musical não pode residir fora da musicalidade que nos constrói, pois temos que crer para performar de forma persuasiva. Estilos de performance têm que ser encarnados [*embodied*], e isso leva tempo” (Leech-Wilkinson, 2016, p. 333). Mas isso não impede que experimentemos constantemente com as obras, infringindo por vezes propositalmente regras implícitas da interpretação (executando, por exemplo, o contrário do que indicações de dinâmica e andamento sugerem na partitura, ou adicionando acentos de forma constraintuitiva), e avaliando o resultado, testando, como diz o autor, nossa capacidade de nos exprimirmos musicalmente tendo tomado caminhos alternativos a uma leitura literal da partitura. Aqui podemos referir às considerações que fizemos alhures¹⁷ sobre o gosto como ferramenta à disposição do intérprete, como instância legitimadora de decisões interpretativas, e vemos então como o cultivo amplo e comprometido do gosto pode servir não só para o sucesso de uma experimentação, mas também para uma ligação entre o sujeito e a comunidade, evitando que

¹⁶ Isso parece ir de encontro com o que David Davies (2011, p. 24) expõe em sua argumentação sobre o paradigma clássico, na qual toma como evidência do papel criativo do intérprete o fato de que o ouvinte vá ao concerto ao invés de ouvir uma gravação em casa; estaria aí implícito o desejo do ouvinte de ser surpreendido em algum grau pela performance das obras.

¹⁷ Ver tese doutoral do primeiro autor desse artigo, defendida no final de 2024, intitulada *Elogio de Marsias: ensaios sobre interpretação musical*.

essa experimentação desemboque numa aventura solipsista. Pois o cultivo do gosto não é nunca uma experiência que nos envia inteira e unicamente para dentro de nós mesmos, mas é sempre um processo duplo, de descobrir e desenvolver a própria sensibilidade por meio de uma exploração do mundo, é um enriquecer do nosso juízo estético pela internalização progressiva do mundo em sua multiplicidade, por meio de operações de comparação e de contemplação.

Podemos enfim arriscar um complemento à formulação de Mário de Andrade: a técnica individual não se ensina e reproduzir é imitação, muito bem, mas ela *pode ser aprendida ou construída* pelo próprio aprendiz — em verdade, é só assim que ela poderá advir — mediante (1) o estudo e reflexão sobre as tradições interpretativas a fim de deslocar de um lugar de normatividade o estilo no qual o aprendiz se formou; isso inclui a reprodução, *na condição de estudo*, da técnica individual de outros artistas; (2) o jogo heurístico livre com estilos e o rompimento deliberado de convenções vigentes em busca de novas soluções interpretativas; (3) o desenvolvimento de uma consciência de artista que dê norte a e autorize a tomada de decisões do intérprete durante sua pesquisa artística (no sentido andradiano do termo). Esse desenvolvimento seria decorrente do trabalho acadêmico envolvendo a dita limitação dos conceitos estéticos. Passaremos agora para uma tentativa de compreensão do que isso pode significar.

V. Sobre o artista na universidade

Andrade era crítico a respeito daquilo que considerava o caoticismo em arte no seu tempo, considerando que este tinha que ver com a falta de uma atitude mais filosófica da parte dos artistas; contra isso, parecia pensar que a universidade poderia vir a servir como remédio. Falava da aquisição de uma séria consciência artística, bem entendido, pela compreensão crítica de conceitos estéticos e da história da arte, conquanto não no intuito de fixá-los nem de entender o assunto sob os moldes de um sistema acabado, coisa que, para ele, seria deletéria em se tratando da formação de artistas (Andrade, 1975, p. 26).

O trabalho acadêmico do artista teria como objetivos a limitação (mas não fixação) dos conceitos estéticos e a aquisição de uma consciência artística (Andrade, 1975, p. 26). Esse trabalho

deveria ser feito de forma relativamente frouxa, sem a pretensão de apresentar ou postular dogmaticamente um sistema orgânico com aspiração à logicidade: “estamos aqui entre pessoas que se destinam a artistas, e não cabe ao artista, a meu ver, pelo menos é perigosíssima, a fixação de um sistema filosófico da arte, que lhe iria limitar a um dogmatismo científico a liberdade incontestavelmente mais trágica da arte” (Andrade, 1975, p. 26). Para Andrade, em suma, a concepção de estéticas perfeitamente orgânicas cabe ao filósofo, mas de forma alguma deve ser tarefa de artista, nem devem os sistemas já concebidos servir-lhe de cabresto (Andrade, 1975, p. 27). Como diz o autor, “em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre” (Andrade, 1975, p. 28). Aqui parece que fica implícita uma noção de que a insatisfação —mas talvez também uma relativa indefinição — é condição de possibilidade da arte viva, irrequieta. Em consonância com o que discutimos acima sobre a interpretação como uma janela para o presente ou para o futuro, ou ainda como ponte entre o tempo atual e o tempo das obras, lemos em Andrade (1975, p. 27), numa citação de Maurice Blondel¹⁸, que “muito antes que ser subjugada por abstrações, a atividade artística deve contribuir para que nos libertemos delas, pois é justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser”. Tem-se a impressão de que se nos está a dizer, então, que ao artista, como talvez o tenha querido dizer o Sócrates platônico a Íon, não cabe *saber*, mas sim *intuir* o que seja arte. Refletindo sobre a declaração, feita por um conhecido, de que certas esculturas tinham espírito, Mário de Andrade, defendendo uma noção de que os artistas devem procurar uma concepção intuitiva e não demasiado exata dos conceitos estéticos, reflete assim:

O que queria dizer exatamente essa palavra “espírito”, bastante comum em crítica de arte e na terminologia dos artistas? [...] qual o conceito perfeitamente nítido desta palavra? Significaria “vida interior”? Certamente não significaria sómente isso, nem inteiramente isso. Significaria uma nobreza rítmica de linhas que, abandonando a chatice realística, como que espiritualizava as formas, deixando-as flutuantes entre a verdade e o nosso pressuposto de perfeição? Também não era sómente isso, nem isso inteiramente. É preferível ficar na entressombra fecunda, que é só onde podem nascer as assombrações. A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, não a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser (Andrade, 1975, p. 29).

¹⁸ Maurice Blondel (1861 – 1949), filósofo cristão francês.

A limitação dos conceitos, por outro lado, é, segundo Andrade, não só necessária, mas imprescindível para que se seja, em suas palavras, “artista verdadeiro”, sobretudo quando, pois que para ele o individualismo enquanto valor ia na mais alta conta, o artista se vê como que sujeito às suas próprias liberdades (Andrade, 1975, p. 29). O que essa limitação de conceitos tem a oferecer ao artista é o desenvolvimento de uma atitude estética diante da arte e de vida (Andrade, 1975, p. 30).¹⁹

De capital interesse na justificativa de um trabalho tal para o artista é que Andrade (1975, p. 30) parece sugerir que o desenvolvimento dessa atitude teria como corolário o retorno ao trabalho artesanal que subjaz à arte. Considerando a vida de artistas do passado, chama atenção para o que percebia como “uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato” (Andrade, 1975, p. 31). Aqui vemos outra vez a atividade artística designada ela mesma como pesquisa. Em face dessas reflexões, e em crítica de artistas contemporâneos a si, Andrade distingue vontade estética, enquanto essa humildade e disposição para o trabalho artesanal, de uma vaidade de ser artista, considerando a primeira uma atitude artística, e a segunda uma atitude sentimental (Andrade, 1975, p. 32).

A consciência artística, então, deve surtir um efeito moralizante sobre aquele que a adquire (Andrade, 1975, p. 27), donde poderíamos supor que se trata aqui de um trabalho sobre o ideal de Eu do sujeito,²⁰ se assim pudermos exprimi-lo. No mínimo, chama-nos para a responsabilidade com as condições de existência desse ideal de Eu, para que o tomemos com nossas próprias mãos durante o nosso percurso universitário, e o conformemos segundo princípios não mais táticos e implícitos, mas em função do aprofundamento de uma concepção artística, conscientes do efeito moral que isso há de produzir sobre nós mesmos. Algo assim como a construção do artista que queremos ser. Mas para querer ser, é preciso conhecer. Seria então o de Mário de Andrade um apelo para que, para além

¹⁹ Sobre o entendimento da expressão atitude estética, ver Sandrini (2009, p. 468).

²⁰ Essa noção freudiana, é usada aqui conforme compreendida em Brandão e Barbeitas (2023). Para uma leitura na fonte, ver, de Sigmund Freud, os textos *O Eu e o Id*, *Psicologia das massas e análise do Eu* e, talvez em primeiro lugar em face da presente discussão, *Mal-estar na cultura* e a discussão ali presente sobre o supereu da cultura. Também pode ser pertinente a discussão que Freud empreende a respeito da passagem dos indivíduos de adversários da cultura para portadores da cultura em *O Futuro de uma Ilusão* (FREUD, 2020, p. 420–2), no sentido de que a aquisição de uma consciência de artista poderia ser entendida como uma operação deste tipo.

do ensino de uma arte em particular e das disciplinas diretamente ligadas a ela, seja colocado à disposição do jovem artista um leque de noções e concepções estéticas, para que, tendo sido ensinado a dita limitação dos conceitos sobre arte, ele possa aprender ou construir uma consciência de artista.²¹ Pois embora Andrade não o tenha dito, aqui arriscamos dizê-lo: enquanto coisa íntima e verdadeira, capaz de balizar internamente a relação do artista com sua matéria e com o mundo, esta também não se ensina e reproduzir é imitação; deve ser fabricada em cada um, por cada um.

VI. Peroração

Em um primeiro momento, reconhecemos a importância do artesanato para a formação de um artista; tomando-a como a parte da técnica de arte que se pode ensinar, indagamos quais seriam as partes não ensináveis de uma arte da interpretação, ao que antecipamos uma primeira resposta: a *técnica individual*. Expusemos em seguida o esquema tripartite da técnica de arte conforme proposta por Mário de Andrade, e passamos ao desenvolvimento de reflexões sobre a técnica do intérprete musical em função de cada uma das partes.

Sobre o artesanato, salientamos que as condições suficientes para preparação de um intérprete maduro são muito específicas e o tempo necessário assaz longo, tornando pouco realistas expectativas quanto à conclusão desse processo ao longo de um percurso universitário. Fizemos um apelo para que o jovem estudante não se deixe levar por elas, e tomamos esse quadro como oportuno para aludir ao que Andrade pensava sobre a formação universitária dos artistas, prenunciando a seção final do texto.

Em seguida entendemos a questão das escolas e estilos de performance como correspondentes à parte da técnica de arte que Andrade chamou de virtuosidade, e procuramos colocar em questão aquilo a que Andrade chamou de risco de passadismo. Argumentamos por esse campo da técnica como importante fonte de estudos que não necessariamente precisa resultar no engessamento do estudante, podendo até mesmo servir-lhe como matéria-prima para novas descobertas, concluindo a

²¹ O leitor não deve, contudo, tomar nossa interpretação como final. Para uma interpretação da consciência de artista andradiana como solução para a antinomia entre o caráter individual inerente a certas formas de criação e as exigências sociais que se imporiam ao artista que não se quisesse alienar de sua realidade, ver Pinheiro (2015, p. 37 e ss.).

sessão com um elogio ao novo que advém de uma reconsideração do antigo.

Quanto à técnica individual, aproveitamos a reflexão de Andrade sobre a materialização da pesquisa artística para convocar o intérprete a construir uma beleza própria em sua relação com a obra em detrimento da busca pela realização de uma beleza ideal preexistente, mas também procuramos refletir sobre o que haveria de positivo numa visão do intérprete musical que, por assim dizer, prescinde de uma técnica individual. Em seguida, apresentamos um argumento de Leech-Wilkinson como uma espécie de esquema a partir do qual o intérprete poderia buscar construir uma técnica individual, e argumentamos que se a técnica individual não pode ser ensinada, ela pode ser aprendida ou construída por cada intérprete a partir da recombinação heurística de outras partes da técnica de arte e da assunção de determinada postura, é dizer, do desenvolvimento daquilo que Andrade chamou consciência de artista.

A última seção tratou enfim de expor o que Andrade entendia que o artista deveria procurar em sua formação universitária, bem entendido, a construção de uma consciência artística mediante a limitação de conceitos estéticos. Embora se tenha dito que a técnica individual não possa ser ensinada, e nós o tenhamos dito da assim chamada consciência de artista, aqui arguimos que o intérprete deve aprender-construir ele mesmo essas duas componentes do ser artista, sendo o ambiente universitário local propício para aquisição de conhecimentos necessários para isso.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos, em primeiro lugar, ao país, é dizer, aos cidadãos brasileiros, por subsidiar, mediante seus impostos, a formação do doutorando co-autor deste artigo; em seguida, aos pareceristas da revista, que, empregando seu valioso tempo, tiveram o cuidado de prestar atenta revisão, indicando debilidades e imperfeições do artigo bem como caminhos para supri-las, o que nos permitiu apresentar um texto melhor trabalhado nesta versão final. Por fim, fique notado que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance.** Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.

ANDRADE, Mário De. **O artista e o artesão.** In: O baile das quatro artes. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. p. 11–33.

ASSIS, Paulo De. **Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research.** Ghent : Leuven University Press, 2018.

BARROS, José Eliseo. **Mário de Andrade: Uma estética do transitório.** Curriculum, v. 13, n. 3, p. 53–60, 1974.

BIRMAN, Joel. **Tradição, memória e arquivo da brasiliade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade.** Manguinhos, v. 16, n. 1, p. 195–216, 2009.

BORGDORFF, H. A. **The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia.** 2012. Doctoral Thesis - Leiden University Press (LUP), The Hague, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1887/18704>. Acesso em: 18 abr. 2021.

BOWEN, José Antonio. **Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance.** Performance Practice Review, v. 9, n. 1, p. 17–34, 1996. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.03.

BRANDÃO, Luigi. **Elogio de Marsías: ensaios sobre interpretação musical.** 2024. Tese de Doutorado - Programa de Pós-graduação em Música — Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flávio. **Ressonâncias do pensamento de Plotino na concepção residual do intérprete musical.** In: ANAIS DO XXXII CONGRESSO DA ANPPOM 2022, Natal. XXXII CONGRESSO DA ANPPOM.

BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flávio. **Notas especulativas sobre sofrimento psíquico e performance musical.** Revista Vórtex, v. 11, n. 1, p. 1–29, 2023. DOI: 10.33871/23179937.2023.11.1.7117.

BREUNING, Tiago Hermano. **Ética e estética em Mário de Andrade**. Anuário de Literatura, v. 13, n. 1, p. 122–134, 2008.

BRUNELLO, Mario; ZAGREBELSKY, Gustavo. **Interpretare: dialogo tra un musicista e un giurista**. Bologna: Il Mulino, 2016.

CHIANTORE, Luca. **Chopin: ¿más de lo mismo? Luca Chiantore**, 2021. Disponível em: <https://www.chiantore.com/chopin-mas-de-lo-mismo/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

DAVIES, David. **Philosophy of the performing arts**. Malaysia: Wiley-Blackwell, 2011.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão (1927)**. In: Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 233–297.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2022.

HORÁCIO. **Arte poética = Ars poetica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HUME, David. **Do padrão do gosto**. In: O belo autônomo: textos clássicos da estética. Filô/Estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017. p. 89–114.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Compositions, Scores, Performances, Meanings**. Music Theory Online, v. 18, n. 1, p. 1–17, 2012.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Classical music as enforced Utopia**. Arts and Humanities in Higher Education, v. 15, n. 3–4, p. 325–336, 2016. DOI: 10.1177/1474022216647706.

LÓPEZ-CANO, Rubén; CRISTÓBAL, Ursula San. **Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa**. Quodlibet, v. 74, n. 2, p. 87–116, 2020. DOI: 10.37536/quodlibet.2020.74.777.

MANO, Carla. **O papel crítico de Mário de Andrade**. Letras, n. 7, p. 110–115, 1993.

MEDEIROS, Raquel. **Mário de Andrade e a busca pela arte brasileira: a pesquisa estética, a inteligência artística brasileira e a consciência criadora nacional**. 19&20, v. IV, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/marioandrade.htm>. Acesso em: 15 mar. 2025.

PERES, José Roberto Pereira. **A experiência docente de Mário de Andrade no Instituto de Artes da Universidade Do Distrito Federal — RJ (1938-1939)**. REAMD, v. 5, n. 1, p. 246–270, 2021.

PINHEIRO, Valter Cesar. **Mario de Andrade: Outlaw ou Au-dessus de la mélée?** Literatura e Sociedade, v. 20, n. 21, p. 30–42, 2015.

REIS, Carla Silva. **O piano na universidade brasileira: trajetórias em contraponto**. Curitiba: Appris, 2020.

REYNOLDS, Joshua. **Seven Discourses on Art**. 2005. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SANDRINI, Paulo Henrique C. **Mário de Andrade: a busca de um novo sentido a partir de o artista e o artesão**. Eutomia, v. II, n. 1, p. 459–71, 2009.

SILVEIRA, Éder. **Mário de Andrade: modernismo e vanguarda em seus escritos finais (1938-1945)**. Contingentia, v. 5, n. 2, p. 265–271, 2010.

SLOBODA, John A. **Individual differences in music performance**. Trends in Cognitive Sciences, v. 4, n. 10, p. 397–403, 2000. DOI: 10.1016/S1364-6613(00)01531-X.

STENZL, Jürg; ZEDLACHER, Irene. **In Search of a History of Musical Interpretation**. The Musical Quarterly, v. 79, n. 4, p. 683–699, 1995.

VOLIOTI, Georgia. **Playing with tradition: weighing up similarity and the buoyancy of the game**. Musicae Scientiae, v. XIV, n. 2, p. 85–114, 2010.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical**. OPUS, v. 21, n. 3, p. 83–110, 2015. DOI: 10.20504/opus2015c2103.

SOBRE OS AUTORES

Luigi Brandão é Bacharel em Música (violão) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2021), Mestre em Música pela mesma instituição (2020) e Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2024), na linha de Performance Musical, sob orientação do professor Flávio Barbeitas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5300-1272>. E-mail: guitar.luigi@gmail.com

Flávio Barbeitas é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), Mestre em Música pela mesma instituição (1995) Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/ *Università di Bologna* (2007) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Professor Titular na Escola de Música da UFMG, atua nos níveis de Graduação e Pós-graduação — linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6967-878X>. E-mail: flateb@gmail.com

TAXONOMIA CREDIT

Luigi Brandão		
x	Conceptualização	Recursos
	Curadoria de dados	Software
	Análise formal	Supervisão
	Aquisição de financiamento	Validação
	Investigação	Visualização
	Metodologia	x Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	x Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Flávio Barbeitas		
	Conceptualização	Recursos
	Curadoria de dados	Software
	Análise formal	x Supervisão
	Aquisição de financiamento	Validação
	Investigação	Visualização
	Metodologia	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	x Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.