

AURA, GRAMÁTICA DA PERFORMANCE E TECNICIZAÇÃO: REFLEXÃO SOBRE OBRA E PERFORMANCE MUSICAL A PARTIR DOS PENSAMENTOS DE WALTER BENJAMIN, NICHOLAS COOK E WALTER WIORA

AURA, GRAMMAR OF PERFORMANCE AND TECHNICALIZATION: REFLECTION ON MUSICAL WORK AND MUSICAL PERFORMANCE, FROM THE THOUGHTS OF WALTER BENJAMIN, NICHOLAS COOK AND WALTER WIORA

Patrick Moreira de Souza Lima
Universidade de São Paulo
patricklima2@gmail.com

Resumo

Walter Benjamin é um dos mais influentes pensadores sobre o fenômeno artístico no século XX, tendo estabelecido importantes conceitos como *aura* e *reprodutibilidade técnica*. Nicholas Cook, por sua vez, é um dos mais importantes membros da chamada Nova Musicologia, que tem refletido sobre o fenômeno da obra musical reificada e a primazia desta sobre a performance musical. Com o intuito de se fazer uma leitura sobre uma história global da música, o musicólogo alemão Walter Wiora propôs a divisão da história em quatro eras, da pré-história à era das grandes inovações tecnológicas e da indústria cultural global. Este trabalho tem por objetivo, refletir sobre a performance musical no âmbito da música de concerto hoje, a partir do estabelecimento de uma relação entre os pensamentos desses três autores. Baseando-se nos Estudos da Performance, propõe-se aqui o entendimento da performance como *obra* e, a partir disso, uma análise sobre o estado da performance musical a partir da visão benjaminiana da obra na era da reprodutibilidade técnica. Relacionam-se assim a perda da aura benjaminiana na performance musical ao conceito de *gramática da performance* de Nicholas Cook, à leitura sobre a *tecnicização* e a *artificialização* que Walter Wiora faz sobre a música de vanguarda do século XX e o paradigma da modernidade. Discutida a problemática da performance musical no contexto da obra musical reificada, faz-se, ainda, uma reflexão sobre o papel do músico oriundo

de um país colonizado na manutenção dos paradigmas próprios da música de concerto.

Palavras-chave: Aura; Reprodutibilidade técnica; Estudos da Performance; Performance musical; Gramática da Performance.

Abstract

Walter Benjamin is one of the most influential thinkers about the understanding of the artistic phenomenon of the twentieth century, who established important concepts as *aura* and *technicalological reproductibility*. Nicholas Cook, in turn, is one of the most important members of the so-called New Musicology, who has reflected on the phenomenon of the reified musical work and its primacy over musical performance. In order to make an analysis on a global history of music, the German musicologist Walter Wiora has suggested the division of history in four ages, from prehistory to the age of the great technological innovations and of the global cultural industry. This paper aims to make a reflection on musical performance in the scope of the classical music in contemporaneity, by establishing a relation between the thinking of those three authors. Based on Performance Studies, it is proposed here surmising performance as a *work* and, from that, making an analysis on the state of musical performance through the Benjaminian thought on art work in the age of technological reproduction. Thus we can establish a relation between the Benjaminian loss of the aura to the concept *grammar of performance* by Nicholas Cook and to the ideia of *technicization* and *artificialization* that Walter Wiora thinks about the avant-garde music from the twentieth century and the paradigm of modernity. Discussed the issue of musical performance in the context of reified musical work, it is necessary to make a reflection on the role of musicians originated from a colonized country on maintaining the paradigms of classical music.

Keywords: Aura; Technological reproductibility; Performance Studies; Musical performance; Grammar of performance.

1. Introdução

Este trabalho se propõe a refletir sobre o estado da performance musical a partir do cruzamento do pensamento de três importantes autores do século XX: Walter Benjamin, Nicholas Cook e Walter Wiora. Além disso, esse trabalho inspira-se nos Estudos da Performance – campo de pesquisa, entre as Artes Performáticas e a Antropologia liderada por pesquisadores como Richard Schechner e Victor Turner – a fim de se criar o meio para transpor o pensamento benjaminiano sobre a obra para o âmbito da performance.

Dos três autores aqui referenciados, o mais influente foi o filósofo alemão Walter Benjamin. Relacionado à importante Escola de Frankfurt, Benjamin deparou-se, no início do século XX, com as rápidas transformações do mundo ao seu redor – e consequentemente sobre as artes – provocadas pelas grandes e velozes inovações tecnológicas. Através do estudo das problemáticas da arte do início do século XX, Benjamin se propôs a pensar as questões sociais daquele período. O filósofo alemão defende que a origem da obra de arte está nos rituais mágicos dos primórdios da humanidade e, desde então, a obra de arte teria uma aura, sua essência, que garantiria sua autenticidade e unicidade no mundo. Para ele, a aura se perde com o advento da reprodutibilidade técnica, promovida por tecnologias como a imprensa, a fotografia e o cinema.

O musicólogo inglês Nicholas Cook, meio século após Walter Benjamin, tornou-se um dos principais representantes da Nova Musicologia, liderada por estudiosos da Universidade de Cambridge, que promoveu uma reflexão sobre o estado da performance musical, o caráter de obra musical reificada, a ideologia do gênio e as dinâmicas mercadológicas da música ao longo do século XX. Seus trabalhos propõem aos músicos performáticos, por exemplo, encarar partituras apenas como roteiros, abertos à interpretação e novas propostas, e não como uma receita precisa para a execução conforme o paradigma dominante da música clássica desde o final do século XIX. Uma relevante contribuição de Cook para o pensamento sobre a performance musical foi a definição do conceito de *gramática da performance*, que versa sobre a relação de hierarquia da performance sob a obra musical.

Walter Wiora, por sua vez, cronologicamente situado entre os dois autores mencionados anteriormente, refletiu sobre a história da música de maneira global. Ele propôs uma divisão da história da música em quatro tempos distintos – que será mais bem discutida na seção 4 – sendo o último tempo a era das grandes inovações tecnológicas e da

indústria cultural. É importante ressaltar aqui, que pela altura dos seus escritos, por volta dos anos 1950 e 1960, as tecnologias disponíveis eram principalmente os discos de vinil, as fitas magnéticas e os equipamentos de estúdio que permitiam a manipulação e a produção sintética de sons que eram objeto de estudo de diversos compositores e músicos no período. É a partir dessas tecnologias, contemporâneas ao autor, que ele faz a sua análise sobre o que chamou de a Quarta Era.

Apresentados os três autores que balizaram este trabalho, é importante aqui fazer uma breve introdução sobre os Estudos da Performance. Há décadas a temática da performance tem sido discutida por estudiosos e artistas dos campos das Artes Cênicas e da Antropologia, notadamente o diretor teatral estadunidense Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner. Seus trabalhos no final do século XX inauguraram os assim chamados Estudos da Performance, tendo como principal marco a criação do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York, da qual Schechner é, atualmente, professor emérito. No Brasil, o maior expoente desse campo de estudos foi provavelmente o diretor teatral e performer Renato Cohen, autor do livro *Performance como linguagem* (Perspectiva, 2009).

Os Estudos da Performance se debruçaram sobre o fenômeno da performance nos mais diversos campos, desde a performance desempenhada por um xamã em um ritual, por um advogado num tribunal ou um professor em sala de aula, até à performatividade de gênero estudada por Judith Butler e às várias facetas da performance no campo das artes. Richard Schechner afirma que “fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas” (SCHECHNER, 2003, p. 26). Para descrever a *performance*, Renato Cohen propõe a fórmula matemática “performance é uma função do tempo e do espaço” e, inspirado pela visão de Jacó Guinsburg sobre a *cena*, afirma que a performance é baseada na tríade atuante-texto-público (COHEN, 2009, p. 28).

A arte da performance (*performance art*) é uma linguagem artística que tem origem nas Artes Visuais, remontando à *action painting* de Jackson Pollock, e situa-se nas Artes Cênicas, integrando as demais linguagens artísticas, como dança, teatro, música e plásticas sempre que demandadas. Por ser oriunda das Artes Visuais, COHEN (2009, p. 137) pensa a *performance art* como uma “pintura viva” realizada no tempo e no espaço presentes. É este entendimento que será utilizado neste trabalho para permitir uma transposição do pensamento benjaminiano sobre a obra para a performance. É a partir da compreensão da performance enquanto obra de um performer, que podemos analisar as questões

relativas à performance a partir do espírito da reprodutibilidade técnica de Benjamin e, ainda, do espírito de tecnicização de Wiora.

A partir do estudo sobre a performance musical no contexto da obra musical reificada, é possível fazer uma reflexão sobre um contexto mais amplo – social, político e econômico – dentro do qual está inserida a prática musical. É importante, ainda, trazer a reflexão para o contexto brasileiro e repensar o papel do músico de concerto – seja compositor, instrumentista, cantor ou regente – num país marcado pela colonialidade e pelo eurocentrismo. Esta reflexão pode ser um gatilho para um estudo do fenômeno da prática musical através do olhar decolonial.

2. A aura e a reprodutibilidade técnica

Um dos mais importantes trabalhos do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) é o seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* escrito em 1935. Esse foi um dos textos mais influentes do autor e marcou definitivamente a reflexão sobre as artes do século XX, podendo ser lido como, além de uma teoria sobre as artes daquele século, uma teoria social (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 23-26). Não à toa, o autor inicia o ensaio com um parágrafo sobre a visão de Karl Marx a respeito do capitalismo, antecipando uma leitura sobre como as estruturas desse sistema influenciam as dinâmicas da arte.

Por *reprodutibilidade técnica*, entendem-se os meios pelos quais se pode reproduzir uma obra de arte massivamente através do uso de uma determinada tecnologia. Como explica BENJAMIN (2019, p. 54), a obra de arte sempre foi reproduzível para fins pedagógicos, de disseminação e por interesses econômicos. A reprodutibilidade técnica permite a reprodução mais rápida e precisa o que provoca alterações na forma como são produzidas as próprias obras de arte. O surgimento da imprensa, por exemplo, provocou diversas transformações no campo da literatura, assim como o fez a fotografia sobre as artes plásticas.

Por volta dos 1900 a reprodução técnica atingira um padrão que lhe permitiu não somente começar a tornar a totalidade das obras de arte convencionais em seu objeto, submetendo seus efeitos às mais profundas modificações, mas também conquistar um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Nada é mais instrutivo para o estudo desse padrão do que o impacto de suas duas manifestações

distintas – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – sobre a arte em sua forma convencional (BENJAMIN, 2019, p. 55).

A questão da reprodução técnica traz à tona também a questão da *autenticidade* de uma obra de arte. Com a antiga reprodução manual, a obra original mantinha o seu *status* de original sobre o de falsificação de suas cópias. No contexto da reprodutibilidade técnica, essa relação muda completamente.

A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade técnica. Enquanto, porém, o autêntico mantém sua completa autoridade em relação à reprodução manual, que via de regra se distingue dele como falsificação, não é esse o caso em relação à reprodução técnica. A razão para tal é dupla. Primeiramente, a reprodução técnica mostra-se mais autônoma em relação ao original do que a manual. [...] Em segundo lugar, a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo (BENJAMIN, 2019, p. 56-57).

Para Benjamin, existe uma certa ritualística ao redor da obra de arte, notadamente da obra de arte original. O caráter aurático da obra, a noção de unicidade e de autenticidade, permitem um ambiente quase mágico ou religioso de apreciação da obra e, assim como num meio religioso, algumas obras são restritas a um espaço e a um público específicos. Com a reprodução técnica da obra, e principalmente nas obras já criadas destinadas à reprodução técnica, não há a necessidade de se preservar um original, em alguns casos, sequer existe um original – as diversas cópias de um filme, por exemplo, têm todas o mesmo valor, uma vez que o cinema é uma arte destinada à reprodução técnica desde o momento da criação.

○ conceito de *aura* é um dos mais importantes estabelecidos

por Benjamin. A aura é “aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte” (BENJAMIN, 2019, p. 57). Este é um conceito complexo para se descrever em poucas palavras. Em dicionário, encontramos definições para o termo como “vento brando e aprazível; aragem, brisa, sopro” e “condição exterior de um estado de espírito; clima psicológico” (AURA, 2022). Benjamin descreve aura da seguinte maneira:

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (BENJAMIN, 2019, p. 59).

A ideia de aura está intimamente ligada à própria origem da arte que, segundo o autor, surgiu inicialmente em rituais mágicos e depois religiosos. Mesmo no mundo secularizado, a ritualidade da aura manteve-se no culto profano à beleza desenvolvido na Renascença e mantido por três séculos. Com a reprodutibilidade técnica e a consequente perda da aura, a obra de arte liberta-se do ritual, agora ela segue a lógica da própria reprodutibilidade, a função social da arte se altera, baseando-se não mais no ritual, mas na política (BENJAMIN, 2019, p. 61-62).

Livre do seu caráter ritualístico, com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte torna-se um produto como qualquer outro dentro da lógica de mercado. As cópias agora em posse de um público geral podem ser usadas das mais diversas maneiras, como forma de entretenimento. Aqui, nota-se uma visão problemática do pensamento de Benjamin sobre o acesso à arte que a reprodutibilidade técnica permitiu às massas:

Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos costumeiros com relação à obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas muito maiores de participantes geraram uma forma modificada de participação. O observador não pode se deixar confundir pelo fato de que esta tenha aparecido

primeiramente sob uma forma infame. Objeta-se que as massas buscam dispersão na obra de arte, enquanto que o apreciador de arte se aproxima dela por meio da concentração. Para as massas, a obra de arte seria material para entretenimento; para o apreciador de arte, ela seria objeto de devoção (BENJAMIN, 2019, p. 94).

Essa noção de separação entre um público comum e um público *apreciador* são as bases para a manutenção de um certo elitismo vigente ainda hoje nos meios artísticos. Talvez, na tentativa de recriar uma antiga aura da arte no mundo contemporâneo, meios como o da dita música erudita acabam por criar elementos como uma *liturgia* ou etiqueta da sala de concerto, de modo a deixar claro quem é realmente um *apreciador* que pertence àquele ambiente e quem não o é. Cria-se uma distância entre as pessoas que apenas emula esteticamente as diferenças de classe na nossa sociedade.

Para fins deste trabalho, o que principalmente se extrai do pensamento de Benjamin é noção de que *a reprodutibilidade técnica se opõe às origens ritualísticas da obra de arte*. Na verdade, a linha de pensamento guia deste trabalho é o paralelo que é possível traçar entre esta oposição e as relações entre obra e performance no campo da música. O pensamento de Benjamin é mais ajustável às artes plásticas, por sua materialidade física, e menos às artes performáticas, por sua efemeridade, atendo-se mais aos textos de teatro ou às partituras (as obras) do que às próprias performances. Apesar da menor aplicabilidade dessa teoria sobre a performance, é possível ler o fenômeno da performance através do olhar benjaminiano. A forma como predominantemente pensamos a performance musical e, principalmente, os processos de preparação e estudo de uma obra musical são completamente influenciados pela lógica da reprodutibilidade técnica; apagam-se as individualidades do intérprete e a possibilidade de se ter novas leituras possíveis (propostas realmente inovadoras e não aquelas restritas às minúcias das pequenas variações de andamentos e dinâmicas, por vezes permitidas). Em outras palavras, parafraseando Benjamin, perde-se a aura da performance musical, o aqui e o agora da performance, em prol da execução baseada na reprodutibilidade tecnicizada de uma ideia de obra musical reificada.

3. A gramática da performance

Gramática da performance é um conceito proposto por Nicholas Cook que descreve o paradigma pelo qual se estabelece uma relação de hierarquia da obra musical sobre a performance através da reificação da obra.

A gramática básica da performance é que você interpreta *alguma coisa* [*perform something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme “e” sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance” (COOK, 2006, p. 6).

Ao descrever o processo de subordinação da performance à obra musical, Cook lembra palavras de compositores como Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky que teriam dito respectivamente, “o performer a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” e “o segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando” (COOK, 2006, p. 6).

Para além dos valores estéticos de compositores do século XX a respeito da relação entre obra e performance, Cook chama ainda atenção para o papel que a musicologia histórica desempenhou no processo de estabelecimento da gramática da performance. Segundo ele, a musicologia no século XIX “espelhou-se nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários” (COOK, 2006, p. 7).

Além disso, a orientação tradicional da musicologia pautada na reconstrução e disseminação de textos de autoridade refletiu uma preocupação básica com as obras

musicais enquanto obras dos seus compositores, compreendendo-as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível.

Os processos que se deram nos campos da música e da musicologia não são processos isolados dos contextos políticos e econômicos. A ideia de obra musical reificada está completamente relacionada às questões comerciais de direitos autorais e de exploração econômica, ou seja, está intimamente relacionada aos termos do capitalismo¹. A exploração econômica, garantida por um contexto jurídico que se baseia na obra autônoma, se dá, dentre outras formas, por meio da comercialização e disseminação de fonografia (desde os discos no século passado ao *streaming* de música nos dias de hoje) e através do aluguel de partituras e direitos de execução pública vendidos por editoras musicais (mesmo para obras de compositores falecidos há cem ou duzentos anos).

A ideia de que a música é um tipo de propriedade intelectual a ser entregue intacta do compositor para o ouvinte atrela a música a estruturas e ideologias mais amplas da sociedade capitalista. Matthew Head observa que as obras musicais funcionam como investimentos, gerando uma renda regular. Jacques Attali aponta que, por meio de partituras ou gravações, a experiência musical pode ser interminavelmente adiada e estocada. A música se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado de produtos industrializados, ao invés de definida pelos processos sociais ativos da performance participativa. Em suma, parece que nos esquecemos que a música é uma arte da performance e, mais do que isto, parece que não poderíamos pensar nela como tal, mesmo que quiséssemos, haja vista a forma como a concebemos (COOK, 2006, p. 7).

A gramática da performance marginaliza tanto o público quanto o intérprete, “o público pela passividade de simples observador e o performer pela condição de simples mensageiro, pela retirada de seu *status* de artista” (LIMA, 2019, p. 33). Nicholas Cook ressalta que

¹ Ver seção 6.

este processo não é intrínseco à música de forma geral, mas ao recorte específico da música de concerto (COOK, 2006, p. 6).

4. A tecnicização

O musicólogo alemão Walter Wiora (1906-1997), em seu livro *Die vier Weltalter der Musik*² de 1961, propôs a divisão da história da música em quatro eras distintas. A Primeira Era corresponde à produção musical do que ele chama de “povos primitivos” e à música da pré-história, associada a rituais mágicos; a Segunda Era corresponde à música produzida pelas civilizações da Antiguidade; na Terceira Era, ele dá uma atenção à música ocidental produzida desde a Idade Média, à qual atribui certa primazia sobre a música de outras culturas e que proporcionou o surgimento da Quarta Era, a era da tecnologia e da indústria cultural global.

Apesar das necessárias ressalvas sobre uma visão eurocentrada e por vezes colonialista, Wiora faz importantes análises sobre o advento da música ocidental de meados do século XX, no capítulo sobre a Quarta Era. Destacam-se aqui suas considerações no subtítulo livremente traduzido como *Tecnicização e artificialização*³.

O termo *técnica* é utilizado de maneiras distintas nos diversos períodos históricos da música ocidental. Pode se referir desde a certas fórmulas composicionais, às técnicas instrumentais e vocais, até ao desenvolvimento tecnológico e formas de produção, gravação e disseminação de música. Para WIORA (1965, p. 183), foi por volta do início do século XX que a música se tornou “tecnicizada” e isso se deu de duas maneiras: “primeiro, através da aplicação no campo da música do espírito técnico da engenharia, e segundo, através da produção e transmissão eletrônicas de sons – o disco, o rádio, a composição eletrônica, entre outros” (WIORA, 1965, p. 183)⁴.

Na visão de Wiora, o “espírito de tecnicização” está por trás de diversos aspectos da produção musical e da organização social da música. É esse espírito que traz a busca incessante pelo perfeccionismo de solistas e orquestras e faz com que muitas formas de execução musical

2 *As quatro eras da música*, em tradução livre.

3 No original em inglês: “technicization and artificialization”.

4 Tradução minha. Original em inglês: “first through application in the field of music of the technical spirit of engineering, and secondly, through electronic production and transmission of sounds – the disc, radio, electronic composition, and so forth.”.

busquem um “objetivismo *sem expressão*, perseguindo diretamente o modelo de um maquinário em movimento, mesmo que haja frequentemente uma superestrutura espiritual que justifique o automatismo”⁵ (WIORA, 1965, p. 183).

Wiora utiliza os pensamentos de Ernst Krenek e Heinrich Strobel para ilustrar o movimento de tecnicização e artificialização em música.

Uma vez que a construção se coloca como um fim em si mesma, não importa se os ouvintes não podem percebê-la ou se a ignoram a ponto de preferirem gastar tempo com outras ocupações intelectuais. Como em todas as tendências do presente, a essa também se atribui uma superestrutura ideológica. Assim Ernst Krenek pergunta: “Seria a composição então reduzida a apenas preencher um dado esquema serialmente calculado? Ao invés de buscar pontos de fuga que possam fazer o material mais palatável ao gosto de um público consciente da tradição é justo responder à questão com um simples “sim!”; Heinrich Strobel acredita que a crescente artificialidade é o que determina a essência e o valor de toda a arte moderna: “A artificialidade é uma consequência da *ars*, uma arte não-artificial não é arte [...] a arte, como toda atividade intelectual, é sustentada pela minoria. A minoria criativa em nosso século tem feito magníficas conquistas: ela tem superado as artes naturais [...], em música isso significa o abandono dos

5 Tradução minha. Original em inglês: “[...] many ways of performing music aim at an expressionless “objetivism”, following directly the model of machinery set in motion and whizzing through its task, even though there is often a spiritual superstructure here that justifies the automatism.”

princípios naturalísticos da tonalidade, da simetria rítmica e do esquema temático [...]” (WJORA, 1965, p. 184)⁶.

É interessante notar que esse pensamento, aqui representado por Strobel, é a base da ideologia da música de vanguarda dos séculos XX e XXI. Além de perpetuarem a ideia da genialidade do compositor e da obra reificada, mantém-se ideais elitistas como o de que “a arte, como toda atividade intelectual, é sustentada pela minoria” (WJORA, 1961, p. 184). A pregação da artificialidade pode soar num primeiro momento uma rejeição aos padrões românticos do século anterior, marcado pelo ápice do tonalismo. Trata-se, na verdade de uma conclusão ingênua, uma vez que o Romantismo também faz parte do paradigma da modernidade. Ainda que de maneira distinta das vanguardas do século XX, o Romantismo também se afastou da natureza ao se voltar para o interno humano, para as questões individuais psicológicas do ser humano. O afastamento da natureza continuou com as vanguardas; o que houve de diferente foi que o fascínio pela técnica e pela tecnologia substituíram o fascínio pela individualidade humana. Em termos de música, a empolgação com as novas tecnologias caminhou ao lado das novas formas de composição que privilegiavam a sonoridade sobre a tonalidade, especialmente a música eletrônica e a música concreta.

5. Aura, gramática da performance e tecnicização através de Renato Cohen e o paradigma da modernidade

A teoria benjaminiana baseia-se na noção da obra como resultado do trabalho de um artista criador. No paradigma dominante da

6 Tradução minha. Original em inglês: “Since here construction dominates as an end in itself, it does not matter if the listeners cannot perceive it or if they think so little of it that they would rather spend their time on other intellectual occupations. Like all tendencies of the present, this too was given an ideological superstructure. Thus Ernst Krenek asks: ‘Is composition then reduced to the filling out of a given, serially calculated scheme? Instead of seeking points of escape that might make the matter more toothsome to the taste of a tradition-conscious public it is fairer to answer the question with a simple ‘Yes!’” Heinrich Strobel finds increased artificiality the very thing that determines the essence and the worth of all modern art. “Artificial is a consequence of *ars*, a not ‘artificial’ art is simply no art... Art, like everything intellectual, is sustained by the minority. The creative minority in our century has carried out a magnificent achievement: it has passed beyond the natural arts... In music this means turning away from the naturalistic principle of tonality, from rhythmic symmetry, from the thematic scheme.”

música de concerto, ainda hoje, somos levados a acreditar que o papel de criador cabe apenas ao compositor, restando ao intérprete o papel de mensageiro entre o compositor e o público (cf. COOK, 2006, p. 7). A partir dos Estudos da Performance, porém, podemos rever a condição do intérprete em música. No campo da performance, o performer é visto como um *criador* de uma *obra efêmera* existente apenas em um curto espaço-tempo. Renato COHEN (2009, p. 28) propõe como definição de *performance* uma expressão matemática: “performance é uma função do tempo e do espaço”. Ele afirma que “o performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua ‘pintura viva’, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade” (COHEN, 2009, p. 137).

Trazendo esse pensamento sobre a arte da performance para o âmbito da performance musical, ao final da graduação criei o recital-performance *Fantasia em três momentos musicais*, que pensou a performance musical a partir do ponto de vista da arte da performance. Paralelamente à criação do recital-performance, escrevi o Trabalho de Conclusão de Curso da graduação, de onde recupero o seguinte trecho:

No momento em que o intérprete abre o leque de possibilidades da sua atuação, e vai buscar na performance elementos que proporcionem maior interesse ao seu momento musical, ele deixa de ser um reprodutor e passa a ser um criador. Mesmo que ele não subverta a própria linguagem musical, tocando deliberadamente diferente do que está escrito na partitura, ao se preocupar com o conceito de sua apresentação, com a sua forma de se vestir, montar o palco, se comportar e com os seus gestos corporais durante a performance, o intérprete (agora performer) torna-se um pensador mais ativo que antes. Ao decidir *como* realizar os diversos detalhes da performance, ele transforma-se criador de uma experiência efêmera no espaço-tempo presente. É claro que a atividade de um performer, na música erudita, implica um *reproduzir uma música escrita*; mas a atividade do performer não pode limitar-se a isso (LIMA, 2019, p. 58-59).

Se a partir dos Estudos da Performance, podemos entender o performer como criador, podemos entender, portanto, a performance

como a obra de um *performer* – uma obra efêmera, mas ainda assim, uma obra. Entendida como obra, a performance pode agora ser lida através do olhar benjaminiano, o que nos permite ver como o estudo, o ensino e a prática dos concertos tradicionais são regidos pela lógica da reprodutibilidade técnica. A cada vez que uma orquestra ensaia uma sinfonia, não está buscando recriá-la através das possibilidades técnicas e das visões de mundo próprias dos seus músicos integrantes, mas está apenas atrás de reviver uma ideia do que se acredita ter sido aquela sinfonia na época de sua escrita. É comum inclusive, cairmos na armadilha da busca pelo “o que o compositor pensou” ou, mais grave ainda, na ideia de que existem as formas “corretas” (convenções) de se fazer determinado ornamento, por exemplo.

Mesmo na sua efemeridade, a performance musical emula a reprodutibilidade técnica, livre de aura, na lógica benjaminiana. Não é a etiqueta da sala de concerto que traz a aura daquela obra, a performance deve ter a sua própria aura; caso contrário, não é ritualística, é apenas litúrgica. Litúrgica, por se basear apenas numa quantidade excessiva de regras de execução e comportamento, ao invés da busca pela magia na ritualidade. A liturgia, em suma, ajuda a compor a gramática da performance.

Não se faz aqui uma leitura estrita da aura de Benjamin. Como dito anteriormente, a aplicação mais direta deste conceito caberia menos às artes do efêmero e mais às artes plásticas, por sua materialidade. A aplicação desse conceito à música se faz possível através do estabelecimento da premissa, inspirada no pensamento de Cohen, de que a performance é a obra do performer. Faz-se necessário estabelecer essa premissa uma vez que o paradigma dominante da música de concerto reserva ao compositor a responsabilidade quase que exclusiva sobre a criação. Performance aqui não é pensada meramente como o trânsito de uma “mensagem” do compositor ao ouvinte e, menos ainda, como uma prática de preservação de formas tradicionais de se executar determinadas obras, nas formas e liturgias convencionadas. Na verdade, aqui o pensamento sobre performance (ainda que em música) é baseado num entendimento de performance num sentido mais amplo, como já bastante discutido pelos Estudos da Performance. A performance musical é, assim, um recorte da performance.

Ao mesmo tempo, conceber a música enquanto performance, desta maneira, ao invés de vê-la como uma reprodução, através da performance, de algum tipo de objeto imaginário, não é desvalorizar a obra [...]. Na realidade, eu

argumentaria o oposto. Dizer que a música é uma arte da performance é dizer algo que é auto-evidente; é somente a orientação literária da musicologia que torna necessário dizer isto em primeiro lugar (COOK, 2006. p. 13-14).

Faz-se aqui um convite ao leitor músico: pensar a performance musical, não a partir da Música, mas a partir da própria Performance como linguagem artística. Dentro da Performance, a performance musical está ao lado de tantas outras possibilidades de performance, desde as nossas próprias performatividades nas interações sociais até as demais linguagens performáticas artísticas. Partindo da Performance, podemos entender a performance musical como a *obra* do músico-performer. Isso independe do texto musical escolhido (a obra/partitura). Qualquer obra musical pode ser escolhida (ou nenhuma) para servir aos propósitos performáticos, bem como qualquer outra ferramenta artística (figurino, iluminação, gestual etc). Subverte-se assim a lógica vigente da música de concerto, em que a performance está a serviço do culto à obra musical. Não se trata de tornar a performance um fetiche do artista, apenas de propor outras possibilidades de se pensar performance musical. Poucos artistas, ao longo do século XX, atuaram fora da lógica da obra musical reificada. O exemplo mais notável é provavelmente John Cage. Sua obra *4'33"* é praticamente uma paródia da ideia de obra, totalmente calcada na efemeridade de cada "execução". Para que realmente algo aconteça durante a peça, é preciso que o performer *crie* a obra, a cada execução, em tempo real, da maneira mais radical possível, visto que é uma música sem qualquer som predeterminado.

Como visto anteriormente na seção 4, é muito comum nos depararmos com a ideia de que a música de vanguarda do século XX era uma negação da música romântica do século anterior. E talvez isso seja verdadeiro em termos de estética e técnica composicional. Ideologicamente ou estruturalmente, porém, não houveram grandes modificações, mas continuidade. O culto ao gênio do compositor e a noção de obra musical reificada criaram raízes ainda mais fortes no século XX do que no XIX. A música eletrônica, por exemplo, pode ser vista como a forma mais radical de obra musical reificada, uma vez que se vê totalmente livre da interferência de um intérprete (cf. WJORA, 1965, p. 187), um exemplo definitivo da gramática da performance.

Nas gravações, fitas magnéticas e filmes, os trabalhos musicais não são – como nas partituras – postos diante de nós para cantar ou tocar, mas nos são apresentados já

soando completamente [...]. Stockhausen e outros manipularam o idioma enquanto fazem música, transpondo a voz de um garoto, por exemplo – como Stockhausen faz em sua *Gesang der Jünglinge* – em vários registros, deletando formativos, separando consoantes e deixando apenas fragmentos das palavras de modo que ela possa ser entendida [...]. “O primeiro passo para o real controle musical da natureza”, diz Herbert Eimert, “foi dado pela música eletrônica. Sua dependência da reprodução em alto-falantes [...] pelo menos permite arriscar a hipótese de que a sinfonia fixada em disco ou fita podem ser o substituto e a música eletrônica a verdadeira música. Aqui, nós podemos assumir, é o ponto em que a verdadeira ordem da música é revelada” (WJORA, 1965, p. 185-187)⁷.

A tecnicização colabora com o foco exacerbado no texto musical em detrimento da performance. Wjora traz à tona a ambição de compositores de meados do século XX de se alcançar a independência da obra em relação ao intérprete e como as novas possibilidades de construção de música eletrônica tornam cada vez mais real essa ambição. Não se ignora aqui o fato de que a música eletrônica nunca substituiu a música acústica, executada por instrumentistas e cantores, muito menos os experimentos que mesclam as duas possibilidades. O ponto de enfoque aqui é observar como a discussão sobre música tem se pautado predominantemente a partir da obra musical – a história da música de concerto é contada através de uma linha cronológica do desenvolvimento da obra musical – e como, ao longo da Modernidade no Ocidente, a performance tornou-se gradativamente refém da obra musical.

Apesar de se colocar como oposta ao Romantismo pela rejeição à tonalidade, a música vanguardista do século XX nada mais

7 Tradução minha. Original em inglês: On records, magnetic tape, and film musical works are not – as in a score – set before us to sing or play, but are presented to us already fully sounding [...]. Stockhausen and others manipulate language as they do music, transposing a boy's voice, for example – as Stockhausen does in his *Gesang der Jünglinge* (*Song of the Youth in the Fiery Furnace*) – into various registers, deleting formatives, taking consonants apart and leaving only shreds of the wording so that it can be understood [...]. “The first step to real musical control of nature”, says Herbert Eimert, “has been taken by electronic music. Its dependence for reproduction on the loud-speakers [...] at last permits risking the hypothesis that the symphony fixed on disk or tape may be the surrogate and electronic music the true music. Here, we may surmise, is the point at which the true order of music is revealed” (WJORA, 1965, p. 187).

foi que uma continuidade do período anterior, pois assim como a música romântica, ela está inserida no contexto da modernidade, diferenciando-se apenas pela intensidade e velocidade das novas transformações tecnológicas. Como disse Walter BENJAMIN (2019, p. 53), utilizando-se de conceitos marxistas, as transformações na superestrutura são muito mais lentas do que na infraestrutura; as mudanças no mundo do século XIX para o XX se deram principalmente em termos de tecnologia, de uma maior urbanização e de novas rotinas nas vidas das pessoas, e as mesmas mudanças não aconteceram na macro estrutura da sociedade que segue, ainda hoje, o mesmo esquema capitalista. As transformações a que prestamos atenção são, na verdade, manifestações das manobras de sobrevivência do sistema capitalista ou do paradigma da modernidade iniciado com a Revolução Francesa. A música, assim como as artes em geral, pode ser entendida como um microcosmo do seu mundo. As transformações no mundo da música se dão em paralelo com as transformações sociais e econômicas do mundo, fazendo com que haja mais continuidade do que ruptura entre as músicas dos séculos XIX e XX.

Para além de se proteger os direitos morais e de exploração econômica da obra pelo seu autor, o advento dos direitos autorais é decorrência do paradigma da modernidade e está totalmente integrada à lógica do mercado capitalista. Até o final do século XVIII, não estava tão bem estabelecida a noção de autoria, por que a própria noção de obra ainda não era tão fetichizada. Com a queda do poder absolutista, a ascensão da burguesia, fixação do capitalismo, marca-se o início da modernidade. No contexto capitalista, todas as coisas estão aptas a tornarem-se mercadoria, inclusive as obras de arte. Mesmo a música que até então era uma arte do tempo-espaço efêmero, torna-se obra material, reificada, única. As editoras de partituras tiveram um papel fundamental no processo de reificação da obra, já que isso foi essencial para o seu proveito econômico no contexto capitalista. Aliás, ainda hoje, os direitos autorais mais garantem o fornecimento constante de grandes remessas de dinheiro a grandes empresas, editoras e gravadoras de música, do que a justa remuneração do trabalho de compositores e artistas envolvidos na criação das obras. Ademais, até os índices de catalogação foram, em geral, atribuídos às obras de compositores barrocos, clássicos e românticos postumamente.

O mercado da cultura é um mercado de risco e apresenta assimetrias de informação entre produtores e consumidores. Em sua atuação nesse mercado, as empresas condicionam

a produção cultural de forma a reduzir seu risco e ampliar o retorno de seus investimentos (ARAÚJO, 2010, p. 129).

A obra musical reificada não é um fenômeno próprio e isolado do contexto da música de concerto. Ela é resultado de diversos aspectos políticos, econômicos e sociais desde o final do século XIX. Mais do que uma prática ingenuamente ideológica de compositores, regentes, instrumentistas, musicólogos e críticos de arte, a obra reificada atende a interesses econômicos, pois permite-se ser entendida como um produto. Sendo produto, permite-se sofrer a influência de diversos fatores de um mercado global de música que são totalmente alheios às questões culturais e locais.

6. Conclusão

O processo de subordinação da performance musical à obra de musical reificada é resultado de processos políticos, econômicos e sociais. Com a gramática da performance, a prática musical aproxima-se mais de uma atividade performática afeita ao esporte e às competições do que propriamente a uma arte performática, calcada no ritual. Essa prática musical, tida como *alta cultura*, torna-se meramente um instrumento de fetiche de uma classe social e intelectualmente dominante, que necessita de elementos estéticos de validação do seu poder sobre as classes inferiores.

É necessário que músicos, professores e estudantes reflitam sobre suas práticas performáticas em música. Será realmente necessário mais uma vez tocar a mesma sinfonia da mesma forma que tem sido tocada e gravada há um século? Será realmente necessário fazermos sempre a mesma liturgia de concerto? Devemos mesmo exigir do público uma determinada “etiqueta” nos espaços em que praticamos nossa arte? A que propósito servimos em manter uma tradição que não foi inventada por nós, nem por nossos antepassados e sequer no nosso hemisfério?

Essas questões podem trazer à tona os temas da colonialidade e da decolonialidade no campo da música. É fato que a grande parte da tradição da música de concerto é europeia e oitocentista. Mas é preciso entender e aceitar que, enquanto povo colonizado, não devemos à Europa a manutenção dessa tradição. Se foi trazida até nós (por eles), passa agora a ser nossa também e, assim, temos também o direito de repensar as nossas próprias maneiras de praticá-las. Se há a necessidade de manutenção de uma tradição, talvez essa missão

caiba ao próprio europeu, e não a um povo por ele colonizado.

Todos nós artistas temos uma responsabilidade sobre as nossas práticas artísticas para com o nosso povo e sociedade. Não significa que haja uma forma correta de se entender essa responsabilidade (e se houvesse, teríamos já caído na armadilha fascista de uniformização de pensamento); significa apenas que devemos entender que as nossas práticas têm consequências políticas e sociais, queiramos ou não. Mesmo que partindo de uma tradição europeia, ou utilizando-se dela como material, podemos sim pensar uma arte decolonial brasileira, que seja dedica mais a refletir as nossas próprias questões do que ser a guardiã de uma suposta tradição de valor inquestionável.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. *Pós*, São Paulo, v. 17, n. 28, 2010, p. 120-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/issue/view/3590>. Acesso em 20/06/2022.

AURA. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/aura/>. Acesso em 07/2022.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: K&PM, 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/ enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 5-22.

LIMA, Patrick Moreira de Souza. *A criação de uma performance a partir da Fantasia de Jörg Widmann*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Habilitação em Instrumento). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. Tradução: Dandara. *O percebejo*, Rio de Janeiro, n. 12, 2003, p. 25-50.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A 'segunda técnica' em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna (Prefácio). In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: K&PM, 2019, pp. 23-49.

WIJORA, Walter. *The four ages of music: from prehistoric man to electronic computer... a fresh view of the history of the world's music*. Tradução: M. D. Herter Norton. Nova York: W. W. Norton & Company, 1965.

Sobre o autor

Patrick Moreira Lima é clarinetista. Bacharel e mestrando em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa atual investiga possibilidades alternativas de apresentação de música de concerto inspirado nas práticas da Performance, sob orientação do Prof. Dr. Luís Afonso Montanha. Integrou os grupos Orquestra de Câmara da ECA-USP, Orquestra Jovem do Teatro São Pedro, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo e Coletivo Cromo. É membro do quinteto de clarinetes Viajando pelo Brasil. Estagiou na Rádio USP FM, participando de curadoria musical e da produção, escrita e gravação do programa USP Especiais. Desde 2020, atua como catalogador e digitalizador na Discoteca Fausto Macedo e nas Rádios Cultura FM e Cultura Brasil da Fundação Padre Anchieta.

Recebido em 01/08/2022

Aprovado em 09/02/2023