

# O Intérprete à Sombra das Reminiscências

José Eduardo Martins

O intérprete, ao transmitir ao ouvinte a obra criada, desvela-se parcialmente, podendo, na apreciação do público, tornar-se “similar” a alguns igualmente intérpretes. A aura que se agrega aos mais consagrados teria dimensão basicamente equivalente. À preferência de segmento do público por determinado instrumentistas corresponde a predileção delineada de outros segmentos, resultando uma “classe” de executantes que se notabilizam durante as suas respectivas trajetórias.

A história coloca Beethoven como primeiro intérprete a se libertar das amarras do mecenato; e Liszt, o pianista romântico pioneiro, executando recitais inteiramente de memória. Significativa se tornaria a quantidade de intérpretes oriundos do caudaloso período romântico, sedimentadores do aperfeiçoamento visando à “performance” que, nas últimas décadas, sob outra égide, atinge índices de precisão não observados antes.

A perenidade da criação, sobrepondo-se à intermediação do executante, fez com que mais decididamente o texto literário musical – nele incluindo a atividade epistolar do compositor – representasse fonte documental de importância para o desvelamento da própria criação musical. Mozart, Gounod, Liszt, Wagner, Debussy, entre alguns dos mais assíduos aos textos literários, testemunham o cotidiano, a participação genérica, a criação. O intérprete, sendo o intermediário entre a obra e o ouvinte, após a função como divulgador durante sua atividade, tende ao desaparecimento (1). Esta colocação implicaria uma “menor” relevância demonstrada ao seu texto literário. Pareceria desinteressante a publicação de texto de personagem que, mesmo fundamental em seu período, desenvolvesse uma trajetória marcada pelo carisma que a *performance* pode proporcionar, mas a levar ao progressivo ostracismo após a sua desativação frente ao público. O movimento editorial estaria basicamente atento em evitá-la, devido ao não interesse ao literário do intérprete “erudito” consagrado, a cada vez mais intensa veiculação pela mídia do “comercial de alto consumo” – tornando mais interessante a divulgação de “memórias” facilmente mercantilizadas e descartáveis – e à raridade dos textos de reminiscências ou reflexivos por parte dos músicos voltados à *performance*.

À intermediação é possível pretender-se a “permanência” da ação. O todo desta dependeria do entendimento do enfoque. O cineasta russo Andrei Tarkovski, através de seu personagem Alexander em **O Sacrifício**, teria compreendido a transcendência do intérprete – ator no caso -, estabelecendo parâmetros outros para a atitude frente à intermediação. Alexander, esse ator aposentado, todo pleno de angústias existenciais, em solilóquio expõe-se: “Se eu entendo direito, Alexander, quis dizer que é estranho que uma pessoa voluntariamente seja transformada em uma obra de arte. Em geral, o resultado é tão longe de seu autor que é difícil acreditar que a obra foi feita por ele”; e criteriando a função do intérprete: “mas com os os atores é o contrário. É o próprio ator que é a obra de arte” (2). Parte substancial da razão de ser do intérprete estaria contida no pensamento de Alexander, em momento de estressamento, o que serviria para a ratificação da presença da “perpetuação” através da leitura pelo intermediário realizada.

A permanência da obra de arte estaria assim garantida. O instante do acontecido fortaleceria a cada repetição desse instante a salvaguarda da obra de arte.

A perspectiva de uma sugerida simbiose obra de arte-ação foi compreendida por alguns intérpretes. Entende-se nesse amálgama, ideal, mas complexo, a identificação a mais próxima, o que resultaria, em termos interpretativos, na observação arguta, em se tratando do segmento musical, do texto submetido à análises e no mergulhar em direção aos manuscritos, edições existentes e material fonográfico. A exegese verificada sobremaneira a partir dos anos 50, no que se relaciona à fidelidade aos textos musicais, veio acompanhada de todo um acervo atávico técnico-interpretativo-pianístico desenvolvido pelos intérpretes anteriores, que percorreram décadas divulgando preferencialmente o repertório romântico. O acúmulo do passado dimensionaria a cada vez mais fiel leitura do presente. Ao público restaria a comunhão, não com esse traçado percorrido pelo instrumentista, mas com a essência mesma da obra apresentada. Da razão indispensável à montagem de uma obra individual ou coletiva, à emoção transmitida, têm-se pólos que se unem. Andrei Tarkovsky, por sua vez, afirmaria que a arte atinge as emoções de uma pessoa, não sua razão” (3). Torna-se essencial a compreensão do intérprete originário do romantismo, nascido nas fronteiras dos séculos XIX e XX, e que, em face da quase sempre extensa carreira empunhando estandarte mitificado, deixa registradas as suas pegadas em textos próprios ou em entrevistas dirigidas. Sob outro aspecto, a grande maioria dos mais ventilados executantes sequer deixou uma só reflexão literária, o que evidenciaria uma preocupação quase sempre obsessiva à práxis musical.

Quando o texto acontece, há de se verificar entre os intérpretes abordagens distintas. Detecta-se o comprometimento maior ou menor à própria essência da interpretação. As égides erigidas vão do social mundano à reclusão voluntária; do comprometimento pleno à fidelidade ao texto musical ao circunstancial da leitura; da vocação pelo tocar, ao talento extraordinário exposto cotidianamente ao alisamento do “ego”; da necessidade do passar a experiência, ao magistério esparso e descompromissado integrante, diga-se, da própria ação como executante; das captações rigorosamente individuais que depreendem da “apreensão” do aplauso. Arthur Rubinstein entenderia, inclusive, a palavra “emocionalismo” preferencialmente a “romanticismo” (4).

O intérprete nascido nas fronteiras do século XX, ao ser erigido como pianista insigne, encontraria a admiração plena do público, da crítica, do poder e pontificando neste universo, o interesse mercantilista e tantas vezes estranho do empresário manipulador dos programas e das estratégias para as apresentações etc. Submetidos, dificilmente os intérpretes que percorrem a autobiografia tecem críticas àqueles que os mantêm sob contrato.

Todos foram aprendizes presos à disciplina que, por vezes, encobria autêntico regime fechado, sendo que poucos tiveram infâncias “normais” devido a descoberta precoce por parte dos pais, tutores e mestres da vocação do menino prodígio. Essa relação instrumental maciça e “ditatorial” em idade edipiana – geralmente não ventilada pelo autobiografado – teria conseqüências no próprio desenvolvimento global do instrumentista. A prevalência mais ou menos despótica por parte dos ascendentes; o nível econômico e cultural vigente no ambiente freqüentado; a dependência absoluta do aluno ao mestre, incisiva majoritariamente, são quesitos que marcariam fortemente aqueles que tiveram a prolongada mitificação.

Sob outro aspecto, há de se considerar a escolha, por parte do intérprete, da qualidade do repertório que acompanhará a sua trajetória. Duas tendências básicas determinarão o universo repertorial preferido, que teria íntima relação com a própria estrutura psíquica do executante. Uma primeira estruturada em obras as mais freqüentadas durante a formação básica – do barroco aos primórdios do século XX – não se negligenciando o fator geográfico; uma segunda que o orienta à polivalência, fazendo-o descobridor do novo; entendendo-se a obra criada e qualitativa, justamente contemporânea da atuação do intérprete.

A recepção pública ao pianista-compositor Liszt abre caminho que seria seguido por alguns pósteros em pleno século XIX, estendendo-se à primeira metade do século XX, e mesmo após. O intérprete aceito – saliente-se, seriam poucos os realmente glorificados – torna-se reverenciado, um quase demiurgo. Poder-se-ia compreender, hoje, a atitude da Imperatriz do Japão que, depois das apresentações de um dos mais notáveis pianistas da primeira metade do século XX, Alfred Cortot, presenteia-o com uma ilha, Cortoshima. Essa atitude, hoje, não passaria aprioristicamente por todo um processo crítico e político que poderia inviabilizar o ato de doação pública?

A aura do pianista romântico se prenderia à sua maneira de interpretar a ao extramusical geralmente exteriorizado, tantas vezes envolvido em lenda. Quando o instrumentista chega ao texto “confidencial”, à autobiografia, parcela de um universo explicaria determinadas posturas técnico-interpretativas e estéticas.

Raros dos mais expressivos pianistas românticos deixaram autobiografias. Entre estes Arthur Rubinstein (5), Arthur Schnabel (6), Magdalena Tagliaferro (7) e o benjaminn dessa geração, Gyorgy Cziffra (8). Exceptuando-se segmentos das memórias de Schnabel, houve naquelas citadas a penetração nas reminiscências da própria existência, do esforço e da disciplina, do ambiente sociomusical, das amenidades. Poder-se-ia afirmar serem a essência da crônica.

A morte recente de dois pianistas que empunharam o estandarte do mito romântico, Wilhelm Kempff e Claudio Arrau, possibilita as reflexões sobre os dois grandes intérpretes que foram fixados em gravações que serão aferidas em repertório que se estende de J.S.Bach aos compositores do século XIX, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Debussy, este nas interpretações de Arrau. Como memorialistas, deixaram textos que fogem à regra do relato de vida.

Kempff, nascido em 1895, incorporou a mística romântica e desenvolveu uma carreira onde a música inseriu-se como consequência “genética”, amalgamada ao próprio respirar: “não existe um homem mais voltado sobre si mesmo nem mais direcionado ao interior da música. Nenhum artista mais sincero do que ele. Um músico, igualmente filósofo” (9).

Talvez essa interiorização tenha tornado Kempff um pianista dos extremos, passível das execuções as mais convincentes e, por vezes, apresentando-se não totalmente preparado. A relação com o piano, mais do que presa à disciplina técnico-motora, inseria-se no fazer música, tocar. Dizia: “Fazer música foi sempre para mim sede e fome... Por vezes, esqueço a fome e a sede tocando piano... é a minha segunda natureza... não posso tocar senão aquilo que amo, aquilo que está em mim, que sinto bater como o sangue no meu peito. A música que amo é meu coração...” (10).

As memórias escritas por Kempff, um dos mais respeitados nas leituras das obras de Beethoven e Schubert, têm seu fim parcial em 1918, estando o pianista nos seus 22 anos (11). Menos do que passar a relação técnico musical, Kempff transporta o leitor para um

mundo mágico romântico, criando imagens que evidenciam ter o pianista freqüentado leituras poéticas, Hölderlin como tipificação.

Haveria em Kempff, nesses anos que o levam à pós-juventude, uma participação idealística na qual Deus-família-música formariam o triângulo que torna o pianista um personagem aparentemente sem conflitos interiores.

A narrativa que o músico faz da morte da sua avó insere-se no metafórico romântico que envolve poetas e escritores do século XIX aos primórdios do século XX: “Eu compreendi pela primeira vez esta suprema dominadora do mundo, quando a morte se instalou à cabeceira da anciã. Um arrepio de terror percorreu o meu corpo paralisando minha fala. Minha avó não podia vê-la postada logo atrás, mas certamente sentia a sua presença impiedosa, inexorável, imbatível. Os homens falam tão facilmente da morte! (...) Os pobres olhos nebulosos daquela que agonizava encontraram bruscamente um ponto onde se fixar, como se eles tivessem retomado, após tanto tempo, os olhos da criança que mergulhava o seu olhar confiante naquele de seu pai. Impassível, a morte permaneceria no mesmo lugar, apertando firmemente a sua vítima nesse terrível abraço (...)” (12).

Entre os pianistas, Claudio Arrau, nascido em 1903, destaca-se tanto na prospecção que realiza frente aos problemas técnico-pianísticos, sempre logicamente resolvidos, quanto ao rigor das leituras fundamentadas em pesquisa de manuscritos e edições existentes – atitude rara na sua geração -, assim como na longa experiência psicanalítica (13). As suas memórias em forma de extensas entrevistas se processaram durante vários meses, servindo, graças à acuidade do interlocutor Joseph Horowitz, para traçar o perfil de Arrau. Conceitos emitidos pelo pianista merecem um pormenorizar mais amplo.

Há, ao longo da narrativa, o delineamento de um homem profundamente austero, leitor inveterado, mito e antimito em carreira fulgurante por mais de 75 anos, mas só tranqüilo no palco ou no isolamento de seu refúgio doméstico.

O piano é imperativo, e a ele Arrau submetia-se totalmente, compreendendo o valor do repertório rigoroso e a leitura a mais fiel do texto musical. Depreende-se, por conseqüência, que aqueles que assim não procedem são naturalmente criticados. Possuidor de uma das mais prodigiosas memórias entre os intérpretes, nem por isso deixaria de confessar o receio de ter um “branco” durante um concerto. Sobre a angústia, afirmaria: “ Há pessoas que acreditam que, ao preço de um esforço colossal, podem se desembaraçar da angústia, recusando-a. Mas, na verdade, ela está sempre presente. Se você se sentir muito indiferente ou muito seguro, é porque algo não está em ordem” (14).

Arrau situou-se entre os importantes pianistas românticos e, paradoxalmente, graças à fidelidade às partituras, descarta a intuição como fundamento principal à interpretação. “A obra de arte não deveria ser pretexto para o intérprete expor os seus próprios estados de alma, nem para a auto-exibição. É dever sagrado do intérprete comunicar intacto o pensamento do compositor, do qual ele não é senão intérprete” (15).

Preocupou-se Arrau com uma das mortes do intérprete, num capítulo inserido no livro *Olhares de um Intérprete sobre a Psicanálise*, morte esta que é resultado do desligamento do sentido da própria execução e onde o artista, “(...) perdido na alternância do conflito e da angústia, pode declarar falência. Ele não toca mais. É a morte mesma, a morte de sua alma. Ele desce aos Infernos e a terrível luta contra as Fúrias (o negro absoluto do Inconsciente) permitir-lhe-ia somente uma volta. Se ele vence, há o reconhecimento do herói” (16). Seria a frustração cotidiana do executante frente ao medo do fracasso e do

sucesso que, superados, resgatam o agora novo intérprete no convívio com os seus fantasmas.

O palco, ilusão da eternidade, abre ao público um universo imaginário, onde o intérprete torna-se mitificado através da música e de fatores outros. Contudo, entre os pianistas citados, as diferenças mostrar-se-iam para o ouvinte quase que superficiais em face da glorificação que os situa “similares”. O surgimento do memorialista, delineando as sombras das reminiscências, possibilitaria ao leitor ver desvelado parcialmente o mito e compreendê-lo no seu comprometimento com a música. Todos pertencem a período que exacerbou a emoção – não se descarte a exegese textural realizada por Schnabel e, principalmente Arrau. Se, por vezes, no texto retrospectivo o conteúdo mostra-se pobre, exteriorizado ou fixado na exaltação do Ego, há de se entender o fascínio do palco prevalecendo sobre a missão do transmitir o texto musical. Se neste transparece um contínuo amálgama composição-intérprete, uma apreciação de conteúdo poderia ficar mais alerta. Pareceria evidente que o texto autobiográfico revelaria o universo interior do intérprete em suas opções complexas.

O aplauso é o termômetro que torna a consequência mensurável. Tarkovski observa ser o público um conceito abstrato, pois ninguém pensa, quando a ele se refere, em cada espectador em especial (17). Essa abstração é captada individualmente pelo intérprete. Frente ao público no instante do resultado da recepção da obra apresentada, o intérprete é único, isolado, insondável.

Ao *flash* ótico-sensitivo que é fixado pelo intérprete nesses *éclairs* acresça-se a avaliação que fará da aceitação plena. O aplauso ratificará as tendências voltadas ou à exteriorização que pode desaguar na concessão – essa morte sutil -, ou à interiorização que levaria ao mergulho do porquê da criação e em todas as implicações dirigidas ao rigor e, até, à concepção da funcionalidade do intérprete que, na realidade essencial, não é senão a de se comunicar.

## Notas

- 1) José Eduardo MARTINS. “As Mortes do Intérprete” e “Adendo a As Mortes do Intérprete”. In: Encontros sob Música. Belém, CEJUP, 1990, págs. 146-62.
- 2) Extraído do filme legendado em português.
- 3) Andrei TARKOVSKY. Esculpir o Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1990, pág. 199. O cineasta consegue, nesse livro, uma síntese da problemática criador-obra de arte-ator.
- 4) The Glenn Gould Reader. New York, Alfred A. Knopf, 1984, pág. 299.
- 5) Arthur RUBINSTEIN. Les Jours de ma Jeunesse. 1973; Grande est la Vie. 1980; Ma Jeune Vieillesse. 1980. Paris, Robert Laffont. Originalmente em inglês.
- 6) Arthur SCHNABEL. My Life and Music. New York, Dover, 1988.
- 7) Magdalena TAGLIAFERRO. Quase Tudo... Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- 8) Gyorgy CZIFFRA. Des Canons et des Fleurs. Paris, Robert Laffont, 1977.
- 9) Bernard GAVOTY. Wilhelm Kempff. Genève-Monaco. René Kister, 1954. Série “Les Grands Interprètes”, pág. 8.
- 10) Ibidem, págs. 8-10.

- 11) Wilhelm KEMPF. Cette Note Grave... Les Années d'Apprentissage d'un Musicien. Paris, Plon, 1955. Entenda-se de um “músico” e não de um pianista.
- 12) Ibidem, págs. 172-3.
- 13) Claudio Arrau Parle. Conversations avec Joseph Horowitz. Paris, Gallimard, 1985. Transtornos de ordem interior conduziram Arrau, após sucessos pianísticos permanentes, a impasses que o levaram ao Dr. Hubert Abrahamsohn, psicanalista em Düsseldorf, que, durante 50 anos, será para o pianista terapeuta e conselheiro.
- 14) Ibidem, pág. 80.
- 15) Ibidem, pág. 146.
- 16) Ibidem, pág. 295.
- 17) Andrei TARKOVSKY. Op. Cit. Pág. 187.