

CONTRAFAÇÃO, IMITAÇÃO E PROCESSO CRIADOR

Glenn Gould

Tradução: Fernanda Peixoto Massi

Vocês se lembram do caso do falsário Van Meegeren que foi o tema por excelência de alguns anos após a II Guerra Mundial? O pintor holandês Van Meegeren colocou na cabeça pintar — por razões que mais diziam respeito, como percebemos depois, à autojustificação que ao lucro — um certo número de telas no estilo de Vermeer e se esforçou para fazê-las passar, em sua totalidade, no espírito de reputados especialistas que as autenticaram, como obras originais deste mestre recentemente descobertas. A reação inicial foi de gratidão em relação a um homem que trouxe à luz esse inacreditável tesouro. As telas foram vendidas como pãezinhos e trouxeram a seu autor uma verdadeira fortuna, assim como a reputação de ser um dos mais hábeis detectores de arte de seu tempo. A primeira dessas telas foi colocada no mercado da Holanda antes da guerra, mas enquanto a guerra durou, Van Meegeren continuou a prosperar vendendo outras obras à elite da Gestapo, que recebera de Hermann Goering a atribuição de constituir uma coleção de obras-primas antigas nos países ocupados. Van Meegeren foi imediatamente denunciado como traidor por seus compatriotas, como um homem que aproveitou a colaboração com as forças de ocupação para vender a elas tesouros que ele havia recentemente descoberto. E, ao final da guerra, foi acusado de atividades de colaboração.

Em sua defesa, ele decidiu fornecer a prova de que os quadros não eram de Vermeer mas dele mesmo, e de que ele não era culpado senão de haver extorquido dinheiro dos nazistas por obras que não tinham o menor valor de mercado. Este lance teatral fez dele um herói até o momento em que os historiadores da arte que autenticaram as telas começaram a se retratar e a declarar que haviam suspeitado desde o início que não se tratava de obras de arte valiosas, diante das evidentes imperfeições de estilo, que não se encontram nos trabalhos de Vermeer, e que Van Meegeren era, por consequência, culpado por odiosas contrafações pelas quais merecia ser de novo encarcerado. Van Meegeren foi, de fato, condenado como falsário e morreria alguns

meses mais tarde na prisão. Não conheço exemplo recente que ilustre tão bem a inacreditável aberração dos comportamentos estéticos dos quais somos herdeiros.

Imaginemos a seguinte situação: imaginemos que eu improvise uma sonata no estilo de Haydn e que esta sonata, graças a uma inimaginável ordenação de fatores artísticos, lembre não somente a de Haydn, mas provoque uma sensação de prazer correspondente à fornecida por uma autêntica obra daquela época. A nossa cultura, com todos os traços de esnobismo que a caracterizam, fará com que atribuamos à minha improvisação o valor de uma obra de Haydn, de tal sorte que chegaremos a persuadir o público de que se trata de uma obra composta por Haydn. O valor será exatamente função do grau de simulação de que eu seja capaz. Se, ao contrário, declaramos que não é Haydn, mas uma obra acidental de alguém atualmente vivo, seu valor econômico, por menos que possamos estimar uma coisa semelhante, seria reduzido a zero, a menos que eu pudesse executar de novo tal sonata a título de curiosidade durante uma *tourné* e tirar dela algum benefício.

Admitamos agora que eu improvise esta sonata e diga que, apesar de sua semelhança haydniana, ela foi produto da pena de Mendelssohn, compositor que nasceu no ano da morte de Haydn; concluiríamos muito plausivelmente que a obra era bonita, ainda que estilisticamente ultrapassada, e que ela mostraria a extraordinária influência exercida por Haydn sobre a nova geração, mas que se tratava, em todo caso, de um Mendelssohn pouco substancial. Seu valor estaria longe de ser o que atribuíamos a uma obra de Haydn.

Caso a obra que eu improvisasse fosse identificada como de Brahms, imaginamos facilmente as banalidades que seriam proferidas: "Nada mal para uma obra de juventude", "Sentimos claramente que se trata de um estreante", "Ela traz todas as marcas da boa velha influência germânica". Sem dúvida reconheceriam nela um certo valor antropológico, digno de consideração, como tudo que pode esclarecer o caráter e o desenvolvimento de Brahms. Mas seu valor como mercadoria de repertório, por assim dizer, seria ainda infinitamente menor do que se tivesse sido atribuída a Mendelssohn. E, finalmente, como já assinalai, se ela fosse atribuída a seu verdadeiro autor, no caso eu mesmo, seu valor seria quase nulo.

Mas existe um outro aspecto desta questão: imaginemos que esta sonata que soava como Haydn fosse atribuída a um compositor de uma ou duas gerações anteriores, como Vivaldi. Em função da reputação que este autor gozasse no momento considerado, seria bem possível que fosse dado à obra de arte um valor bem maior do que a qualquer outra obra do mesmo autor, já que ela permitiria defender que o grande mestre do Barroco italiano estivesse três quartos de século adiante de seu tempo e que tivesse tido êxito em estabelecer um elo com os mestres do Rococó austríaco. Que poder de previsão, que engenhosidade, que qualidades proféticas não lhe teriam sido atribuídas! Já posso ouvir os elogios.

Mas sobre o quê, na verdade, estes valores repousam? O que nos autoriza a pensar que a obra de arte nos coloca em comunicação direta com os comportamentos históricos de uma outra época? O que nos faz pensar que a

obra de arte deveria manter uma linha aberta entre seu autor e nós mesmos? E ainda, como podemos estar certos que a situação do autor da obra seja o reflexo fiel e exato de sua época? A que leva tal afirmação, senão a invalidar as relações existentes entre o indivíduo e a massa? Qual a sua finalidade, senão fazer acreditar que podemos compreender o pano de fundo social e os complicados conflitos humanos de uma época complexa a partir da obra de um homem que pode ou não ter pertencido em espírito a esta época, que pode representar o tempo em que vivia, ou, ao contrário, rejeitá-lo em sua obra? Que acontece se o compositor errar como historiador?

Houve um tempo em que estes problemas nem se colocavam. Quando examinamos nosso passado longínquo, ou mesmo os costumes de raças e tribos primitivas de nossa própria época, percebemos que a estética é parte integrante da paisagem mítica ou religiosa da cultura. Para um homem do mundo pré-grego ou para um aborígene australiano de hoje, expressão religiosa, cultura do mito e criação artística não se distinguem. Seria inconcebível tentar separar o ser tribal de sua expressão estética mesmo parcial. Para as antigas culturas, o presente não tem sentido senão pelo que é capaz de representar de uma experiência repetitiva, e pelo que reproduz da ocasião primitiva misteriosa na qual, segundo as lendas da maior parte das civilizações antigas, o homem foi diretamente confrontado a Deus. Mircea Eliade observou que praticamente todas as culturas sustentavam a idéia de que existia em sua pré-história uma ocasião e um lugar onde os membros da tribo estiveram em contato com os deuses. A idéia de repetição, de reafirmação torna-se, nestas culturas, o atributo estético mais precioso.

A evolução de nossa civilização fundou-se, ao contrário, sobre a idéia de uma escolha, de uma decisão independente, que permite ao temperamento individual se distinguir até certo ponto do temperamento tribal ou racial, não sem eventuais protestos e recriminações por parte do grupo. A conversa que se estabelece entre o indivíduo separado e a tribo ameaçada, entre a escolha e a conveniência, entre a ação individual e o controle coletivo, tornou-se o diálogo de culturas e, freqüentemente, o agente fecundador do processo artístico. São os gregos que dão forma retórica a este conceito. São eles os primeiros a examinar a relação complexa existente entre o impulso artístico e a comunidade preocupada com dever e responsabilidade. Desde a época dos gregos até o tempo presente, nossa civilização tendeu a evoluir, salvo algumas exceções maiores, segundo o que a terminologia, tristemente na moda, da filosofia moderna habituou-se a chamar de princípio do destino existencial. Longe de estimar os valores repetitivos da cultura antiga, esta noção existencial conduziu a uma concepção de história vista como uma sucessão de momentos culminantes, produzidos pelo homem, tanto no domínio artístico como no social. Em consequência, a elaboração de uma teoria desses momentos culminantes deveria permitir prever o sentido da evolução cultural. A história, segundo esta concepção, é considerada como uma série de vitórias do extraordinário sobre o ordinário. É o evento único e não o evento repetitivo que é valorizado e que torna-se ponto de referência. Há seguramente algumas exceções a esta tendência existente há mais de dois milênios.

Uma delas diz respeito ao mundo medieval que, ao menos no quadro da cristandade, apóia-se na idéia de uma unidade do homem com Deus, análoga em seu refinamento à das culturas antigas. Mundo onde, em virtude da visão medieval segundo a qual a fé precede a busca intelectual e se encontra confirmada mas não determinada por ela, reencontramos a noção de uma predisposição do homem à confirmação divina. É por isso que o evento único parece algo muito menos importante para o mundo medieval que para a cultura da Renascença ou do pós-Renascença. A idéia, muito enraizada em todos nós, do falso e da contrafação, é praticamente estranha ao mundo da Idade Média. Ela é, na verdade, desconhecida das épocas em que predomina uma intensa unidade do homem com Deus, mas reaparece nas que proclamam e exaltam o caráter individual do ato criador. No interior dessas culturas, a contrafação é um ato de protesto que acompanha invariavelmente os grandes ressurgimentos da afirmação do homem por ele mesmo.

Sem ela, não existiria contraponto a esta outra extremidade do processo da civilização — a exigência de uma originalidade cruelmente inacessível. Nenhuma época insistiu tanto como a nossa na necessidade deste atributo altamente improvável que é a originalidade, já que, ao contrário das culturas da antiguidade, nós rejeitamos a concepção de história definida como uma ondulação constante de eventos passados. Repugnamos a idéia de uma repetição histórica — de uma reafirmação, de um laço fundamental com o divino — que deve ser preservada por uma homogeneidade cultural. A repetição nos parece um obstáculo maior que se opõe radicalmente às nossas noções de progresso e de futuro, como uma contradição suprema em face do destino evolutivo do homem. Construimos, então, uma cultura que exalta este conceito de originalidade, sem nos darmos conta de que ele ocupa uma posição tão afastada da realidade do processo criador como, de maneira exatamente inversa, o conceito de contrafação. O termo originalidade é desprovido de sentido para o artista criador. Existe aí alguma coisa de paradoxal, mas quanto maior o desenvolvimento cultural da época considerada, menores as chances de que possa existir uma obra de arte "original", no sentido próprio do termo. Mais uma cultura se encontra misturada aos idiomas e aos traços de expressão que constituem o reservatório artístico de uma dada época, menos provável que, a partir do conhecimento desses idiomas e de suas especificidades expressivas, possa surgir uma criação que seja fundamentalmente outra coisa senão a re-distribuição, o re-agenciamento de certos princípios seletivos tirados da experiência de outras criações. Mais uma cultura se desenvolve, mais seu crescimento é dificultado pelas criações do gênio, menores são as chances de um ato criador, autenticamente original, intervir. A originalidade, tomada no sentido real do termo, está, em consequência, tão afastada como a contrafação do motor dinâmico que se encontra no coração do processo criador.

Quais são, então, os atributos mecânicos essenciais do ato criador? Eles não são outra coisa senão reordenação, redistribuição de uma combinação de detalhes que não foram anteriormente apresentados juntos num mesmo contexto. O processo criador, assim descrito, implica algo tão dramático

como a busca de originalidade, algo tão restritivo como a tendência à falsificação pura e simples de um material já existente. Estão envolvidas aí zonas que se situam em algum ponto entre os dois extremos improváveis da contrafação e da originalidade, zonas que poderíamos chamar de imitação e de invenção. Com a idéia de imitação, somos confrontados a um termo que, para alguns, evoca algo quase tão reprovável como a contrafação. Isto provém do fato de que a aceitação da idéia de imitação coloca em questão a sedutora ilusão à qual nossa cultura gostaria de poder creditar a inteligência criativa. A idéia de imitação recoloca em questão as noções de progresso histórico horizontal, de um avanço linear inevitável da cultura. Ela fere a sensibilidade das pessoas para quem a demarcação do artista em relação à sociedade é sinônimo de demarcação em relação a outros tipos de separação. Esta postura ignora o fato de que, sem imitação, sem exploração contínua e obstinada de uma tradição artística, nenhuma arte de importância poderia existir em uma cultura como a nossa. De fato, ao fazer a obra de arte, o artista está quase sempre comprometido com um ato de imitação. Entretanto, no interior de sua própria zona de demarcação, cada artista possui uma perspectiva que não pode jamais ser exatamente idêntica à de uma outra zona de demarcação, quaisquer que sejam os laços e as semelhanças existentes entre os variados níveis de diferença artística. Em consequência, seja o processo imitativo consciente ou não, declarado ou involuntário, os fatores artísticos de reordenação e de redistribuição fornecem a garantia estatística de que nunca dois artistas serão completamente idênticos.

A concepção de invenção constitui um outro fator médio do processo criador; ela tem a ver com o processo de ornamentação, com o fato de atribuir a algo já existente um certo embelezamento, anteriormente ausente ou, para falar com maior exatidão, considerado até então como inútil. Se olharmos de perto, a imitação e a invenção estão em estreita harmonia. Sem imitação e sem assimilação consciente de perspectivas anteriores, a noção de invenção estaria desprovida de qualquer fundamento. Sem o auxílio da invenção, a vontade de embelezar, de completar, a necessidade de imitar, de redistribuir estaria desprovida de força motriz. A relação da imitação com a invenção é, então, puramente artística, e a *ratio* invenção-imitação difere para cada artista. O rebelde, o anarquista, esperam claramente alcançar uma *ratio de* invenção superior, enquanto o conservador se contenta em reorganizar as facetas do caleidoscópio cultural somente com uma ligeira dose de ornamentação inventiva aqui e lá. Entretanto, encontramos, mesmo nas disposições as mais anárquicas, nos temperamentos beatnik os mais abertamente rebeldes, uma forte proporção de imitação. É suficiente ter em mente os escritos indolentes de Jack Kerouac¹ ou os solenes devaneios de Henry Miller para nos darmos conta de que em pouco tempo o rebelde de ontem retrocede, hoje, à senilidade do ateu da cidade. Não há nada de fortuito nas obras de arte que tratam prioritariamente dos problemas e dos gostos particulares de sua época, e cujo objetivo primeiro é se dirigir a um público contemporâneo, utilizando voluntariamente um vocabulário contemporâneo, que envelhece rapidamente. Mas independentemente da intenção e das faculdades inventivas

(1) Jack Kerouac, romancista norte-americano (1922-1969), de origem canadense-francesa, que deu suas cartas de nobreza ao movimento beatnik em literatura. (N. da T.)

de um dado espírito criador, as diferenças entre o ato inventivo e o procedimento imitativo têm todas as chances de parecerem menores com o passar dos anos. Sem dúvida isto é particularmente verdadeiro em relação à música, para a qual, pela natureza de sua abstração, a imitação é a essência mesma da solidez orgânica. Em virtude de sua abstração, a música, mais do que todas as outras artes, se apóia em um método de organização. Isto é válido para todas as épocas mas particularmente para os tempos de reformas cismáticas... Não é por acaso que em períodos de transformações históricas maiores, como o final da Renascença ou os primeiros anos do século, a incerteza quanto ao novo conceito de uma ordem musical tende a engendrar, por antítese, uma reação que se exprime através de uma atitude construtiva ferozmente disciplinada e legalista. Em tais épocas, e em quase todas elas, a idéia de imitação no interior da obra constitui a medida disciplinar maior do ofício do músico. Testemunham o fato, para nossa própria geração, as teorias dodecafônicas de Arnold Schoenberg e as formulações seriais de seus sucessores que, reduzidas a sua idéia de base, se esforçam para obter um núcleo fragmentário a partir do material responsável pela totalidade da estrutura musical, graças a processos de imitação. A coesão depende, então, em boa parte, da capacidade de imitar. É verdade que se trata, neste caso, de imitação no interior do quadro da estrutura orgânica, mais do que fora dele, mas está aí a resposta, ao menos assim acreditamos, para o problema da ordem colocado por uma estrutura teórica que se desagrega. A razão de sua preponderância em épocas como essa é clara. Ela pode ser encontrada em tal profusão justamente porque o princípio de imitação externa encontra-se abalado por uma mudança de perspectiva histórica. As transformações históricas de natureza cismática provocam uma reticência temporária ao ato de imitar fora da estrutura orgânica — a imitar e a redistribuir as facetas de um passado que esperamos rejeitar por algum tempo. Ora, mesmo em fatos como esses, nos damos conta, com o tempo, de que esse processo tem poucas conseqüências em relação às semelhanças — impostas ou imaginadas — existentes entre a nova arte de uma certa época e a que procuramos rejeitar. É assim que em torno de 1910 os contemporâneos de Schoenberg consideravam suas *Petits Pieces pour Piano, op. 19* como o produto da expressão mais escandalosamente anárquica que podia haver. E é fato que esta obra, e as que a acompanham, são representativas de um dos períodos mais conturbados e rebeldes de toda a história da música. Entretanto, ainda que tenham transcorrido apenas cinquenta anos, esta música aparece, para a maior parte de nós, pela natureza de sua veemência e de seu exagero, como tendo muito a ver com o expressionismo do passado imediato, como possuindo um tipo de redistribuição de atributos que podiam ser detectados em Wagner, Mahler e em outros compositores da geração anterior.

Apesar de tudo, tais períodos de anarquia temporária — que produzem posteriormente o que mais se aproxima de um ato criador "original" — mergulham freqüentemente os artistas que deles participam num abismo de agonia e desespero. Eles se ajudam então, por um tipo de compensação, através de uma disciplina mecânica arbitrária que dá às suas obras ordem e razão.

Daí o nascimento de técnicas tão arbitrárias e rigorosas como, por exemplo, a técnica dodecafônica de Schoenberg. Mas, por outro lado, são suficientes alguns anos para que a formulação arbitrária — em outros termos, a imitação pelo interior — se dê conta de que, para se manter, precisa recorrer à imitação externa. Foi exatamente o que aconteceu com Schoenberg que, pouco tempo depois de ter formulado os princípios de sua técnica, voltou-se para os modelos arquitetônicos de um outro tempo, no caso os do século XVIII.

Tenho consciência de que o que acabo de dizer não corresponde necessariamente à maneira pela qual vários artistas descrevem seu trabalho. O milagre da criação, que se situa além do entendimento, faz com que, frequentemente, um artista possua um imenso dom criador que ele é incapaz de explicar. É por isso que encontramos artistas falando de "caminhos", de "momentos de verdade", de "inacessíveis azuis". Trata-se de um tipo de linguagem, de expressões que ferem as explicações mais refletidas sobre o processo criador. Há algum tempo, o compositor americano Lukas Fosse convidou Pierre Boulez para dar uma conferência na Universidade de Los Angeles. No final da conferência, que tinha como tema principal as manifestações técnicas da escrita serial, da qual Boulez é um dos maiores representantes, um membro da platéia colocou a seguinte questão: "O senhor quer dizer, sr. Boulez, que a música não é outra coisa senão técnica?".

Após alguns instantes, Boulez respondeu: "Sim, é mais ou menos isso".

Lukas Fosse observou, em seguida, que se um século antes Richard Wagner tivesse vindo dar uma conferência na mesma universidade, alguém teria lhe perguntado: "O senhor quer dizer, sr. Wagner, que a música não é outra coisa senão inspiração?". Ao que Wagner teria, sem dúvida, respondido, sem muita paciência, afirmativamente.

Assim sendo, os dois compositores teriam essencialmente descrito, com toda a fragilidade da linguagem, uma mesma situação *composicional*. Não que eu acredite que Richard Wagner, se fosse vivo, escrevesse necessariamente uma música semelhante à de Pierre Boulez. Ao contrário, tenho a impressão de que ele seria muito diferente como profissional. A moral da história é que sempre tendemos a nos exprimir segundo uma terminologia que favorece as máximas absolutas de alcance quase teórico, enquanto deveríamos nos esforçar para descrever um processo que, sem deixar um impasse sobre as preferências e os signos distintivos de cada geração, desse conta, de certo modo, dos procedimentos mecânicos de uma determinada atividade.

A relação que o público e o especialista mantêm com a obra de arte é constituída por esse tipo de linguagem inexata. Com as melhores intenções do mundo, temos a tendência a nos apoiar em uma concepção exagerada da transformação histórica. Tomando como pretexto todas as razões necessárias para fazer da história alguma coisa de compreensível, de aproximável e de ensinável, temos a tendência a exagerar grosseiramente a menor mudança histórica, a dar como certo que existe, na alternância dos comportamentos históricos, um conceito dialético constante funcionando por tese e antítese.

Atribuímos aos períodos históricos termos que são satisfatórios, porque os aceitamos no interior de um glossário de sentido analítico que os une uns aos outros; mas desde que os comparamos com os estados resultantes do processo criador orgânico que tentamos descrever, estes mesmos termos se mostram lamentavelmente inexatos e perigosos.

Isto significa que para aproximar, compreender e ensinar a história, associamos, na medida do possível, traços históricos facilmente identificáveis às obras de arte significativas de seu tempo, e inserimos, em nossa interpretação dessas obras, procedimentos de identificação que, precisamente por isso, se mesclam a todo tipo de idéias e temas exteriores que têm, por sua vez, pouquíssimos elementos em comum com a maneira como as obras foram formuladas. Dito de outro modo, apesar de todos os nossos belos discursos sobre a "arte pela arte", somos culpados de ter, na realidade, recorrido a um método que se assemelha ao que poderíamos chamar "a-arte-que-a-sociedade-de-seu-tempo-nos-ensina-que-foi".

Isto não quer dizer que cultuemos a antigüidade, que estejamos convencidos de que os bons velhos dias eram o que tínhamos de melhor, mas significa, sobretudo, que introduzimos em nossas tomadas de posição crítica noções de perfeccionismo científico, e que tomamos emprestado do mundo da ciência a idéia de que as coisas progridem à medida que o mundo envelhece. Todos os discursos sobre a moda, sobre a cronologia, sobre o que está em evidência em arte, não são nada mais do que uma cômoda sublimação desta idéia. É esta escala de valores redutora que nos permitiria afirmar da falsa sonata de Haydn, de que falávamos antes, que seu preço é função de sua distância no tempo. É esta mesma escala de valores que fazia os herdeiros menosprezarem as últimas obras de Bach, e os aspirantes serialistas as composições do final da vida de Richard Strauss. Isto suporia que o fator determinante do processo estético fosse a acumulação de uma consciência estilística. Tal idéia deixa entrever, na realidade, embora de modo dissimulado, que nós poderíamos hoje fazer uma melhor *Passion selon Saint Mathieu* ou uma melhor *Neuvième Symphonie*, pelo simples fato de que o exemplo de como fazê-las já nos foi fornecido. Ou, inversamente, como pretendem seus defensores, não está aí o argumento que reforça a noção do caráter único da arte. No lugar disso, este argumento procura camuflar e desacreditar a inferência que lhe é inerente, isto é, que a arte pode mas não deve proceder por imitação. Ele associa à arte idéias de verdade, de falsidade e de pertinência histórica, que não têm nada a ver com ela. Aplica uma tarifa protetora à justeza do estilo sustentando que a adequação da circunstância — ou sua inadequação — a um estilo pretensamente retrógrado é responsável por um tipo de selo de autenticidade, de uma aprovação patente que, segundo esse argumento, pode ser imediatamente detectado por qualquer conhecedor. Para fazer valer tal idéia, ele atribui à arte uma idéia de moralidade que em certo sentido — em sentido bem particular — não depende dela. Mas se, como indiquei, esta duplicidade de julgamentos existe há muito tempo na civilização ocidental, e se durante todo esse tempo as grandes obras de arte continuaram a ser criadas por grandes artistas, podemos legitimamente perguntar por que era

preciso se preocupar com tal questão. Se, como indiquei, a idéia de contrafação é um simples elemento do mecanismo protetor do esnobismo que orienta as tomadas de decisão numa cultura particularmente desenvolvida, não existe aí uma correlação inevitável com esta cultura?

Quando tentamos vislumbrar o futuro, é impossível falar do que será. Não podemos tampouco falar do que deveria ter sido ou do que gostaríamos que fosse. Hoje, como nunca, é necessário colocar em questão esta escala de valores, pois a natureza mesma da comunicação está em vias de mudar rapidamente, já que somos testemunhas da rápida aceleração do que poderíamos chamar o processo de distanciamento da fonte de comunicação artística e da mistura de identidades entre o artista criador e seu público. Desde a época dos arautos e dos trovadores itinerantes, a comunicação procurou meios cada vez mais indiretos de assegurar sua difusão. É suficiente evocar o desenvolvimento da imprensa, o começo dos concertos, a invenção do rádio, para mencionar apenas alguns fatores histórico-econômicos que se interpuseram na relação direta do artista com seu público. É possível que no período que se abre diante de nós, a perda de identidade se torne uma das proposições estéticas maiores do futuro imediato. Não que isto não venha acompanhado de resistências por parte da sociedade que teme suas implicações. Que faz toda essa tropa de funcionários da imprensa e da publicidade, todos esses escritórios de relações públicas, senão se esforçar, desesperadamente, para oferecer uma compensação, num mundo que se tornou vasto e variado demais para que possa ser mantido um contato direto entre o artista (ou o produto) e o público (ou o consumidor)? Qual a sua finalidade senão tentar assegurar a identidade de artistas e de produtos numa sociedade onde a reprodução é onipresente e onde a identidade, considerada como informação sobre os autores, significa cada vez menos.

Isto implica o fim da comunhão artística tal como nós a conhecemos? Não creio, mas parece que anuncia um futuro no qual as contradições que afetam nosso julgamento, hoje, deverão, queiramos ou não, ser resolvidas. Mas o que torna o presente tão especial? Devem ter existido períodos de transição rápida que não transformaram fundamentalmente a relação entre o artista e o público. Acontece — se eu posso me limitar a um exame do que se passa sobre a cena musical — que nós aprendemos a "congelar", sob a forma de registro, a voz da humanidade. Aprendemos a preservar no tempo o modo, a dinâmica, as inflexões da voz de uma dada época. A maior exatidão histórica na avaliação posterior das coisas não será o único efeito deste fenômeno. Seu resultado essencial é expor as gerações subseqüentes a uma influência bem mais direta, e eliminar as barreiras que impedem a aceitação de valores estéticos desconectados, indo adiante da história. Não tenho nenhuma dúvida de que a mecânica da criação e da preservação eletrônicas determinará, em grande medida, o futuro do som artisticamente organizado — se é que podemos chamar assim a música do futuro —, e isto quer dizer que o papel do intermediário, do intérprete, do antropólogo cultural, torna-se, pouco a pouco, desvalorizado, crescendo a autoridade do compositor que é, no ato de criação, seu próprio intérprete.

Se a interpretação permanece, o instinto teatral do intérprete diante do público escapa dele próprio. Acontece que os conceitos tal como os conhecemos hoje desaparecem, e desaparece a maneira de fazê-los que consiste em tocar sobre o instante para a recriação de um público. O público, então, estará privado do privilégio de poder fazer comentários sobre a fina toalete de sua diva preferida, ou de poder ter arrepios perguntando se o maestro, num acesso de paixão, não vai, acidentalmente, enfiar a batuta nos olhos. O caráter eventual de um acidente será eliminado da idéia da interpretação, e o público poderá fazer um julgamento sobre a obra de arte, que lhe será transmitida na intimidade de seu lar, sem levar em conta a reação de outros, e se referindo apenas aos seus próprios critérios. A identificação não mais fará parte das regras da experiência artística e é possível que a interpretação, ou a criação, ou ainda a interpretação criadora, torne-se um processo que implicará a intervenção de uma multiplicidade de participantes e no qual a atribuição de excelência a um indivíduo terá cada vez menos importância. O público, graças ao equipamento eletrônico que estará a sua disposição, deixará de ser uma testemunha silenciosa e passiva, para participar diretamente do ato criador.

Mas se tratará, então, ainda de arte? Não estamos mais diante da visão terrificante de um mundo totalmente destruído? Ainda assim só poderei responder dizendo que não me parece o caso. Parece que se o nosso futuro tem alguma promessa, ela está fundada na integridade do ato criador, na sua separação dos limites impostos pela experiência histórica, na sua espontaneidade, no seu caráter íntimo e, acima de tudo, na necessidade do bem-estar do indivíduo. Paradoxalmente, todas as medidas graças às quais a arte procura conquistar uma maior comunicação, atingir o maior público possível, e assegurar sua própria permanência diante das destruições do tempo, todas essas medidas científicas são capazes de ajudar o público a exercer um julgamento verdadeiramente independente.

Se a relação com a arte pode ser estabelecida de modo totalmente individual, é porque para a fonte de criação artística, as questões de identidade e de distinção histórica terão perdido sua importância. Podemos vislumbrar um tempo em que a atividade artística não reconhecerá mais papéis separados ao artista criador, ao intérprete e ao público. Será um tempo no qual o conceito de contrafação artística, ou, ao menos, os estigmas da repreensibilidade que lhe são associados terão desaparecido pelo simples fato de que a ausência de sinceridade fundamental que preside o diálogo do artista com o público terá desaparecido. Esse tempo poderá encontrar sua inspiração na reafirmação da estabilidade própria ao mundo medieval e na unidade da arte tal como existia nas culturas primitivas. Pode ser que ele encontre um meio de estabelecer um elo entre a complexidade mais acentuada e a espontaneidade mais extrema. Nesta hipótese, a arte não se tornará servidora do processo científico. Ela emprestará os métodos e os meios, mas permanecerá independente de seus objetivos. A comunicação, que é a arte, permanecerá indefinível como nunca. Ela continuará falando de coisas que nenhuma medida científica é capaz de circunscrever. Mas o supremo paradoxo poderia consis-

Glen Gould (1932-1982) é um dos mais importantes pianistas do século XX.

tir em que, tomando emprestado do mundo científico o que ela necessita, longe de confirmar os conceitos cumulativos da informação científica, ela estará apta a exprimir a eternidade do impulso estético, se libertando do conformismo que permitimos à história impor.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 30, julho de 1991
pp. 226-236

RESUMO

Nenhuma época insistiu tanto como a nossa na necessidade da originalidade. Mas a originalidade ocupa um lugar tão distante da realidade do processo criador quanto seu par antitético, a contrafação. Em seu lugar, o Autor trabalha com as noções de imitação e invenção, utilizando-as para analisar a criação na música e apontar possibilidades de seu desenvolvimento futuro.