

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: UMA LEITURA HERMENÊUTICA

Musical Interpretation: a hermeneutics reading

Luciano Cesar Morais e Silva
UNESP

Resumo: Este artigo busca um diálogo entre a filosofia e a música, esta tratada mais como área do conhecimento do que como fenômeno estético ou social. Procurando uma superação da classificação de Boécio, que colocava o teórico como o terceiro e mais elevado tipo de músico – acima do instrumentista e do poeta (TOMÁS, 1998) –, notamos que a hermenêutica gadameriana impõe uma reunião do aspecto prático e teórico no âmbito da interpretação (que pressupõe uma teoria e acontece através de uma técnica) que acredito oferecer fundamento para uma epistemologia da interpretação musical. O que a classificação boeciana perde de vista é que a música – como toda a proposição artística – é uma forma de pensamento. Gadamer vem aqui em nosso encontro através de seu livro *Verdade e Método*, um dos mais sólidos trabalhos em epistemologia do século XX, na medida em que determina a obra de arte “(...) ao lado da experiência da filosofia (...)”, como “a mais peremptória advertência à consciência científica, no sentido de reconhecer seus limites” (GADAMER, 2008, p. 33). É nesta chave que desenvolvemos um modelo preliminar de constituição interpretativa, partindo do caráter universal da hermenêutica, proposto por Gadamer a partir do fenômeno da compreensão em sua concepção mais geral. Esse modelo precisaria ser, ao mesmo tempo, sistemático (para manter sob controle os aspectos problemáticos dos pré-conceitos sem abrir mão deles enquanto estruturantes da pesquisa) e aberto (para manter a possibilidade de reconhecimento de fundamentos diversos de compreensão sem um desvio do objeto central da pesquisa). E tem, ao mesmo tempo, implicações filosóficas sobre a atuação histórico-social do músico pesquisador. Em uma abordagem assim, justifica-se não só a presença da música enquanto disciplina da Universidade, mas também o fato – incômodo para alguns, especialmente ligados à tradição da *musikwissenschaft* – de essa presença assumir a herança do modelo conservatorial do aprendizado de ofício, não mais como uma tradição antiga e aceita, mas como um ponto de partida para novas (e críticas) proposições artísticas. Além, é claro, de uma forma sólida de conhecimento.

Palavras-chave: Gadamer; Hermenêutica; Música; Interpretação.

Abstract: This article looks for a dialogue between philosophy and music, this treated more like knowledge, than social or aesthetical phenomena. We tried overpassing the Boethius's classification, which quoted the theoretic as the most elevated type of musician, above the instrumentalist and the poet. What this classification lost in its sight is that music – as any artistic proposition – is a form of thought. Gadamer comes here with his *Truth and Method*, one of the most solid works in epistemology of the twenty century. He determine that art “besides philosophy (...) as the most peremptory advise to the scientific consciousness in the sense of recognize its limitations” (GADAMER, 2008, p. 33). It is in this

key that we developed a preliminary model for musical interpretation. This model needs to be, at the same time, systematic (keeping the control of those prejudices that can be problematic, but not abandoning them while they play a role of structural support to the research) and open (keeping the possibility of recognize the diverse foundations of understanding without deviations of the central object of the research). This has philosophical implications in the social-historical role of the musician/researching. In an approaching like this, it is justified not only the presence of music in the University, but, also the fact – disturbing for some attached to the *musikwissenschaft* tradition – of this presence give shelter to some models of the conservatory model of learning by practice. This models are not here as an accepted tradition, but as a starting point to news (and self-critical) artistic propositions. In addition, of course, of a solid form of knowledge.

Keyword: Gadamer, hermeneutics, music, musical interpretation.

Preliminares

Parece absolutamente escandaloso que a hermenêutica não tenha sido ainda amplamente convocada a dar uma palavra sobre a interpretação musical. Claro que não falamos aqui da hermenêutica que discute os textos sobre os quais são compostas canções, mas do território onde a música obtém a sua palavra. Falamos, portanto, da música instrumental não programática. Aqui também há uma compreensão, embora ela não possa ser posta em debate do mesmo modo que um texto. Mesmo a sofisticada disciplina da Análise Musical guarda um espaço para o tipo de compreensão em jogo na escuta ou naquela compreensão da obra que o intérprete expõe ao tocá-la. Ela não se isola na análise da partitura abstrata. O fato de a hermenêutica permanecer distante *dessa* forma de compreensão, própria da música absoluta, tal como formulada por Edward Hanslick na sua obra *Do Belo Musical* (VIDEIRA, 2006, p. 101 e ss.), acompanha um descaso pela música enquanto pensamento e a aproxima do tipo de conhecimento operacional, centrado na técnica e cuja finalidade reside na execução. É a classe, segundo Boécio, “que se dedica aos instrumentos e que consome todos os seus esforços nessa prática (...), que está separada da inteligência musical pois é escrava, não faz uso da razão e é totalmente desprovida de reflexão”. Acima dela vem a classe dos poetas, que atuam por uma “espécie de instinto (..) e não pela razão”, portanto, também separados do conhecimento (ou ciência) da música. A terceira classe – à qual Boécio pertence, naturalmente – é a “que pode avaliar ritmos e melodias como um todo” sendo portadora da habilidade da percepção e do juízo musical. A classe dos teóricos, portanto, é a única classe “altamente musical” (TOMÁS, 2002, pp. 14-15).

As habilidades conferidas à alta classe não são inacessíveis à terceira e à primeira, mas não está claro até que ponto a classe desses juízes-filósofos deve – ou pode – ser capaz de produzir música, além de julgá-la. Já que hoje não concordaríamos que a doutrina da salvação permitiria a tortura de um judeu vivo até que se converta ao catolicismo, podendo essa ação ser tomada como um ato de caridade, também não temos razão para estar em acordo com Boécio aqui, apesar da verdade profunda de sua declaração de que uma atividade musical mecânica e não refletida é totalmente incompleta. O que a classificação boeciana perde de vista é que a música – como toda a proposição artística – é uma forma de pensamento. Não é conhecimento apenas a formulação racional *sobre* música, mas a *própria* música é uma expressão do conhecimento. A razão – ou qualquer que seja a virtude identificada com ela – não está ausente no poeta ou no músico instrumental. Ao contrário. Gadamer vem aqui em nosso encontro através de seu livro *Verdade e Método*, um dos mais sólidos trabalhos em epistemologia do século XX, na medida em que determina a obra de arte “(...) ao lado da experiência da filosofia (...)”, como “a mais peremptória advertência à consciência científica, no sentido de reconhecer seus limites” (GADAMER, 2008, p. 33). Ele diz também de outra forma:

É assim que se aproximam das ciências do espírito das formas de experiência que se situam fora da ciência: com a experiência da filosofia, com a experiência da arte e com a experiência da própria história. Todos estes são modos de experiência, nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metódicos da ciência (IDEM, p. 32).

A disciplina filosófica mais próxima dessa noção que permite a classificação boeciana é a Estética, nascida do trabalho de Alexander Gottlieb Baumgarten em 1750. Gadamer elabora sua noção de “experiência artística” anteposta à essa “experiência estética” regada por vícios de juízo racional sobre objetos artísticos de cujo sentido e processos de criação ela pode estar momentaneamente alienada.

Suponho que uma confusão ocorrida durante o estabelecimento do conservatório – essa fábrica de músicos que começou a operar após a Revolução Francesa, como parte do projeto iluminista de universalização do conhecimento – tenha criado uma noção parcial do tipo de conhecimento em jogo no antigo sistema da

Escola de Ofícios. A forma incompleta com que a palavra *phrohairesis* foi traduzida como “conhecimento prático” talvez possa ser lembrada aqui como uma analogia: muito mais problemática do que pode parecer, a virtude de saber adaptar o conhecimento adquirido em cada situação que requer uma aplicação (que é uma formulação/tradução para *phrohairesis* mais adequada do que “conhecimento prático”) solidariza com a construção da noção do conservatório em relação à universidade, no que se refere à música. As práticas massivas de ensino compartimentado, no modelo da divisão industrial do trabalho, ocultaram todo o antigo mundo da tradição e da vivência artística, fazendo predominar – com a noção de experiência estética – os modelos cientificistas do repertório obrigatório, da grade curricular, dos procedimentos pedagógicos e da estrutura de formação musical de que todos nós nos beneficiamos. Mas há algo ainda a ser escutado nessa relação que torna a música uma forma de conhecimento e a hermenêutica pode indicar esse algo – ou pelo menos, permitir falar dele. O congelamento de experiências artísticas históricas necessário para esse aprendizado conservatorial compartimentalizado substitui o aprendizado com o mestre que efetivamente cria a música absorvida pela sua comunidade contemporânea – pensemos em Bach e nas suas Cantatas compostas semanalmente, o principal manual de acústica, fraseado, harmonia e contraponto que seus alunos estudaram. É claro que qualquer programa de conservatório se define com a interação bem-vinda de críticos, músicos e professores. Mas a experiência de participação criativa do repertório não é a mesma do trabalho de oficina pré-revolução francesa. Ou seja, a experiência estética substituiu, na modernidade, a experiência artística. Todos os métodos de ensino progressistas tentam corrigir essa profunda e inescapável contradição, alimentada por uma característica única da música que expomos a seguir.

A música é a única arte que não existe sem o intérprete, e este não é o ouvinte – paralelo imperfeito do leitor da literatura, ou do espectador do teatro, da pintura ou do cinema. O intérprete – o performer, o executante, enfim, o intérprete musical – é uma condição inteiramente peculiar, sem paralelo com outras funções artísticas. Isento-me aqui de explicações delongadas sobre a sobrevivência do teatro na forma incubadora da literatura, com a tremenda ressalva representada, no Brasil, pelo grupo

Lume, da Unicamp. Esse grupo, com farta produção artística e larga fundamentação teórica, situa seu conceito de obra na ação física estruturada de seus atores e, portanto, participa da diluída tradição do teatro enquanto derivativo da literatura no novo conceito de *teatrofísico*, o único espaço verdadeiramente resguardado do ator. Nesse campo, a “partitura teatral” reside unicamente no ator, que é um corpo específico e único, para o qual são desenvolvidos um código e uma ação única. A arte do ator morre com ele (BURNIER, 2009)¹. Tudo isso é verdade também para o músico-intérprete. Mas o músico não pode se afastar tanto da obra musical, exceto, talvez, no contexto da livre improvisação, hoje pesquisada em profundidade pelo Dr. Rogério Costa na ECA-USP. Para o intérprete, ao contrário, o problema da obra ressurgue sempre e, no entanto, não há controle sobre nossa compreensão dela. Como ele é o elemento central da relação que liga a obra ao ouvinte, é preciso pensar sua especificidade dentro da pesquisa mais recente sobre o fenômeno da interpretação, o que optei por fazer de um ponto de vista filosófico. Gadamer, por razões evidentes, é o autor chamado para este diálogo.

O problema, para uma visão tradicional da interpretação musical, aparece sob a ótica do procedimento operacional. “Somos artistas reprodutores”, ouvimos um membro dos contrabaixos da Orquestra Filarmônica de Berlim, trair o que o vemos e ouvimos fazer. Falar em operar regras é muito pouco para fazer compreender a natureza desse ofício. E, no entanto, estamos resguardados por essas regras, que nos protegem ao mesmo tempo em que nos expõem, porque escancaram de maneira violenta e irreversível a compreensão que temos de cada obra. Com essa compreensão, abre-se também nossa própria estrutura ontológica. Como é possível que um gesto possa encobrir e desvelar ao mesmo tempo, como é possível que a música possa nos expor e ao mesmo tempo nos esconder? Os filósofos hermeneutas estão, desde Heidegger, acostumados a essa circularidade onde a contradição é apenas uma etapa no círculo da compreensão. E também onde o conceito de *verdade*,

¹ “A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator*, entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido, vale distinguir, mais uma vez, o *texto do ator*, do *texto do autor* (entendendo por ‘autor’ o criador da literatura dramática). De fato, no caso das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz” (p. 35).

se chegarmos a um ponto além da definição binária que pode corresponder ou não uma coisa ao enunciado sobre ela, é algo que revela ao mesmo tempo em que encobre.

Para enfrentar essa questão do ponto de vista musical, nosso texto está construído em três formulações, que exporão o problema sob três aspectos diferentes. Nessa formulação, há em toda a compreensão um círculo interpretativo que não permite uma entrada na compreensão que possa começar despida do pré-conceito (ou das pré-concepções), que já está de antemão aceito, sobre o objeto que se pretende conhecer. O pré-conceito, assim, seria o verdadeiro campo de trabalho do músico, mais até do que a própria compreensão da obra.

1. Dois mitos interpretados pela ontologia hermenêutica e sua relação com a experiência musical: Hermes e Cura.

O mito de Hermes “três vezes grande” aborda a essência do ato interpretativo. A tríplice notoriedade do deus mensageiro se dá primeiro porque ele ouviu a mensagem divina. Segundo, porque a compreendeu. Terceiro, por que foi capaz de fazê-la ouvir por ouvidos humanos. Essa é a tríplice arte de compreender, a arte de percorrer um círculo que vai da escuta à fala, de um modo cuja confirmação do entendimento transmitido só pode ser feita pelo reencontro e um retorno ao ato da escuta. A mensagem do mito de Hermes, a partir dessa breve definição, dificilmente faria compreender a razão de ele ser uma espécie de padroeiro não só dos mensageiros, mas também dos viajantes, dos comerciantes e – suprema e curiosa ironia – dos ladrões, os que tem por ofício retirar bens e mercadorias de seus contextos e levá-los para outros. O que pode haver no ato da interpretação que se assemelhe a algo que ressurgir quando percorremos encruzilhadas, quando viajamos, ou trazemos coisas de um lugar a outro frequentemente roubando, ou seja, sem que o primeiro autor/dono tenha sido notificado sobre o novo uso que daremos ao fruto de seu trabalho, agora feito espólio?

Escusado lembrar que não falamos aqui da quebra do jogo civilizado entre o público e o privado. O que temos aqui em vista é a descrição da realidade da circulação

de uma ideia. E, o que nos interessa particularmente, o fato de uma ideia ter que ser sempre, para ser compreendida, roubada, apropriada e renovada num contexto em que ela se torna “nossa”. O regente Sergiu Celibidache reitera que uma interpretação verdadeira só pode se dar quando o intérprete se apropria da obra melhor do que o compositor, emissário da ideia que perde seu comando sobre o percurso pelo qual ela passará. Isso está expresso na escolha do maestro romeno, seguida por seus alunos, em apresentar as obras sempre de cor, sem o auxílio da partitura, algo menos comum do que possa parecer. O compositor Pierre Boulez também atribui à atividade de tocar ou reger sua própria música como algo idêntico, por dever de ofício, a dirigir música de outros compositores, e o cineasta Ingmar Bergman relata, no documentário feito junto com o filme *Fanny och Alexander*, que o roteiro deixa de ser “seu” no momento de filmá-lo. Ele o trata como uma alteridade no mesmo sentido em que um roteiro alheio no momento em que assume esse papel de intérprete/diretor, análogo (mas não idêntico, já que a obra é o filme, e não o roteiro) ao do intérprete musical. Boulez e Bergman falam da autonomia da mensagem artística que fazem do ato da performance uma ação para a qual a mensagem da obra é uma alteridade. Assim, a música – e a arte, de uma forma geral – surpreende o próprio autor quando ele a vê operada pelo intérprete ou quando ele tem que atuar como seu mensageiro. A atividade musical está em completa sintonia com esse comércio – ou roubo – que ocorre entre o autor e o intérprete.

O segundo mito está no parágrafo 42 de *Ser e Tempo*, e refere-se a uma antiga parábola pré-ontológica, a fábula 220 de Hyginus, recolhida de Herder por Goethe para o seu *Faust*. Essa fábula é entendida por Heidegger como algo que se expressa não como uma invenção, mas como algo que “se ergue como ‘construção’ ontológica sobre um solo no qual seus elementos estão previamente delineados”(HEIDEGGER, 2012, p. 549). Ou seja, mais que uma história, é uma interpretação sobre a origem e essência do ser humano, uma construção conceitual onde personagens, ações e desfecho acontecem sobre um entendimento que está de antemão definido e que deve ser transmitido, exatamente no mesmo sentido em que uma partitura – que é análoga à fábula – expressa de antemão um pensamento musical –que é análogo à

mensagem contida na fábula: a noção de que a angústia e a preocupação, longe de serem patologias existenciais, são estados inerentes à condição de Ser do ser humano.

Na fábula, um embate entre três divindades a respeito do pertencimento de uma figura forjada a partir da argila pela entidade Cura é resolvido pelo deus Cronos. A criatura pertenceria à Cura, pois foi quem lhe deu a forma, à Gaia, que forneceu sua matéria prima, ou a Júpiter que, com seu sopro, lhe conferiu vida? Cronos o senhor do tempo – o que é significativo para a ontologia da temporalidade de Heidegger – define que ela será de propriedade de Cura durante o tempo de seu caminho sobre a terra. Depois, o sopro de sua vida voltará a Júpiter enquanto seu corpo, sua forma, retornará à Gaia, pois a criatura é feita de *humos*, de terra donde vem a palavra *Homos*, o gênero humano. O símbolo representado pela criatura, forjada dessa tríplice conjuntura divina e cujo destino de sua propriedade (ou substância, ou essência) é definido pelo tempo, é o Ser-aí (o *dasein*) do ser humano. Uma interpretação filosófica desse mito pretende tornar patente o pertencimento ao qual estamos entregues: somos, enquanto vivemos, propriedade de Cura, da Preocupação, do Cuidado. Lembramos que “propriedade” é outro nome que traduz a antiga palavra *ousia*, além de “substância”. Não por acaso, a tradução da palavra latina para a divindade *Cura*, é tanto “cuidado” quanto “preocupação”. Trazendo para a boca de cena o sentido literal de “ocupar-se previamente”, teremos outro sentido para referirmo-nos à história da reflexão sobre a condição ontológica fundamental do ser humano: a angústia².

2. O problema ontológico da interpretação musical

A hermenêutica filosófica, cuja formulação foi definida no século XX, está baseada sobre esse pano de fundo – sumarizado grosseiramente acima – da ontologia, que fundamenta seu percurso nesse mito da origem humana. Heidegger expõe aí a

² O leitor encontra em obras de Heidegger e Gadamer traduzidas para o português, bem como na tradução de Jenny Klabin Segall do *Faust*, de Goethe, essas possíveis traduções interpretativas para referir-se ao fato de que o ser humano se ocupa previamente do futuro, que é o que o torna humano, conferindo-lhe a capacidade de se angustiar perante aquilo que não é. Esta condição opõe o Ser – aquilo que é – ao Nada. O Nada, no entanto, circunda e define o Ser, já que nós sabemos que ele “existe”. Cuidado, angústia, preocupação, são todas diferentes ênfases para falar dessa condição, Cura, que está na origem do ser humano e que detém sua propriedade até que o tempo, Cronos, decida o momento de findar seus dias de errante sobre a Terra. O ser humano é de propriedade da Angústia. Para os mais otimistas, o ser humano é de propriedade do Cuidado.

noção de que tanto o que há de bom quanto de macabro na cultura humana advém dessa condição ontológica do ser humano, ligado à angústia, ao cuidado e à preocupação. O importar-se previamente, o pensar antes para o auto-provimento da vida, o cuidado como amor, estão de um lado. Do outro lado, tudo o que há de sinistro, o cálculo que antecipa os dias sombrios da morte e do envelhecimento e transforma o mundo em estrutura que pode ser maquinalmente manipulada para a emancipação que é, ao final, sempre vencida pela morte; a tortura, enfim, de se *saber* finito e ser lembrado sempre, pela angústia, do horror antropológico do auto-desaparecimento. Ambas são leituras essenciais de uma antropologia filosófica representada na elaboração filosófica em jogo nos nossos dois autores, Heidegger e Gadamer. Tanto o mito de Cura quanto o de Hermes são mitos essenciais que se refletem na moderna civilização ocidental, que tem um ápice no Iluminismo (inaugurando a idade moderna, que ainda vivenciamos). Não é à toa que a leitura de Goethe do mito de Fausto acompanha tanto as formulações de Marx quanto de Heidegger sobre a tragédia da cultura como uma busca ilimitada pela dominação da natureza e do mundo – o que inclui um percurso infinito rumo à dominação e subjulgação, isto é, a sujeição do mundo à minha subjetividade, a sujeição do Outro ao Eu.

Importa, para o escopo do presente diálogo da filosofia com a música, pensar a hermenêutica como um fundamento estruturante da interpretação musical. Ora, para Heidegger e Gadamer, a interpretação não começa do zero, de um conhecimento absolutamente novo. Ao contrário, é exatamente porque há uma abertura para o conhecer, erguido “sobre o solo” do conhecido que algo pode ser reconhecido e apreendido. Isto significa que o problema da interpretação musical – e isso vale tanto para sua escuta quanto para a sua “execução” – está colocado como um problema de revisão e reestruturação permanente das *estruturas de compreensão prévias* que estão sempre aí muito antes de que nos lancemos para compreendê-las. São elas (e não as obras, uma distinção que é muito importante) o objeto de trabalho do músico-intérprete-pensador.

Isto não significa de modo algum que o trabalho acontece em torno da personalidade do músico ou de algo que pudesse ser considerado subjetivo ou pessoal. Não é escolha do sujeito pertencer ao Cuidado, para falar com o vocabulário da fábula

ontológica. Não é por que sou “eu” que eu toco “assim”, a formulação interpretativa responde a uma história que não tenho acesso e eu posso ignorar, mantendo-me alienado dela nas determinações cognitivas que ela me permite alcançar, ou posso interagir com ela, elaborando essas determinações em confronto constante entre minha compreensão das obras e o que elas sempre terão a me dizer. Isso desloca o problema da oposição entre sujeito e objeto e revoluciona a epistemologia que oscila a ênfase de um para outro, de Descartes até Sartre. Tanto Heidegger quanto Gadamer são ferozes denunciadores das falácias subjetivista e relativista. Caso o problema da interpretação se resumisse à nossa compreensão subjetiva, o sujeito poderia usufruir da confiança em um eixo perfeitamente estruturante que lhe facilitasse o trabalho da interpretação, fazendo crer que a tarefa da compreensão finda na zona de conforto que satisfaz esse sujeito, inconsciente de que o mundo da obra é sempre um outro, uma alteridade. Em música, eu me declaro sabedor, por exemplo, do estilo romântico e opero então alienado do que as obras ligadas a esse estilo potencialmente podem me dizer. É essa a postura que degenera o conhecimento (e a *tekné*, como veremos adiante) em tecnologia. Com ela vamos, como no mito do leito de Procusto, a uma redução das obras às medidas do intérprete. As coisas se dão de maneira diferente, pois o intérprete não tem nunca o controle absoluto da compreensão que ele mesmo tem da obra, principalmente quando se filia a uma escola de interpretação subjetivista. A luz que ele lança sobre a obra não sai de seus olhos pela via da consciência, mas de uma estrutura ontológica (histórica, empírica, teórica e, portanto, temporal) que lhe escapa, que lhe precede e segue a qualquer coisa que pudesse ser considerada como um “si mesmo”.

O movimento de interpretação musical historiograficamente informada reflete boa parte dessa questão. Aqui a busca por instrumentos “originais”, isto é, construídos sobre os vestígios históricos disponíveis sobre as condições e procedimentos de cada época histórica, se complementa à tentativa de resgatar técnicas e condições de compreensão de partituras e tablaturas, através da leitura de antigos tratados, que revelem a música antiga (que é como chamamos, por convenção, a música anterior à Revolução Francesa) como algo novo, não dependente do paradigma romântico da interpretação musical. Esse movimento, no entanto, procura uma adequação da

transmissão a um contexto no qual o ato interpretativo se encaixe na obra de uma forma mais adequada do que o aparato interpretativo romântico. Não foi pequena a revolução causada por esses intérpretes, cuja lista se alonga com os pioneiros Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Julian Bream, uma segunda geração com Hopkinson Smith, Jordi Savall, José Miguel Moreno e, no Brasil, Gisela Nogueira, Marília Vargas, Guilherme de Camargo ou Luís Otávio Santos. Para esses proponentes de uma revolução no ato de compreender e interpretar, trata-se de uma discussão sobre o material sonoro que constitui um contexto correspondente ao mundo das obras, ao contexto histórico e material em que elas foram criadas.

Penso que toda a interpretação musical só pode ser levada a cabo através da manipulação do material que se coloca à disposição de uma leitura. Seria esse material a obra? De forma alguma. O som, de que é feita a obra, sim. No trabalho *A origem da obra de arte*, Heidegger aponta para o fato de que a essência da obra é seu material. Não é a mensagem – que pode escapar até mesmo a seu autor – nem o sentimento despertado pela obra, como quer a tradição subjetivista. É o material. Na obra de arte, o material é eloquente: “Há pedra na obra arquitetônica, há madeira na escultura. Há som na obra de linguagem. Há sonoridade na obra musical” (HEIDEGGER, 1950, pp.41-42). Tanto que, para a avaliação da obra e da habilidade do artista, com frequência nos indagamos sobre a natureza do material. Esse é o gesto de aproximação que somos levados a tomar quando passamos por uma experiência estética que nos mobiliza, nos co-move. O passo após o qual a obra passa a ter importância para nós leva-nos a buscar alguma consciência – e um certo conhecimento – sobre a natureza do material manipulado pelo artista. Essa consciência nos leva de volta – como em um círculo em que as obras passam por uma revisitação – para obra, em um renovado sopro de vida no contato com ela. “Então é assim que se canta?”, exclamamos depois de seis meses frequentando um coro comunitário. “Então isso não é um desenho, é uma xilogravura?”; “É uma escultura em mármore, não em gesso?”; “São dois violões, e não um?”. A consciência do material que permite abarcar ontologicamente a natureza da obra artística, pela capacidade de manipular o seu material é o que permite que tenhamos uma *experiência artística*. Esta é o oposto da experiência estética, experiência que se quer ciência, que surge de um exercício teórico-filosófico amparado

em uma venerável tradição filosófico-explicativa de matriz boeciana, que passa por um dos fundadores da estética como campo científico de investigação do Belo, o berlinense Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) e elaborado pelo prussiano Immanuel Kant (1724-1804) em sua *Crítica do Juízo*, que parte da experiência estética para falar do juízo em estado puro.

3. Arte e hermenêutica: da *tekné* à arte como conhecimento

O deslocamento da questão interpretativa para uma noção que se aproxima da hermenêutica filosófica nos obriga a fazer perguntas que não são feitas no momento em que a interpretação se reduz a uma técnica – e essa é a forma pela qual a hermenêutica chegou até o século XIX: como uma técnica de interpretação que pudesse abarcar todos os métodos de compreensão, ou, mais simplesmente, o estudo da interpretação, a interpretação das interpretações. Essa forma, celebrada no direito positivista de inspiração militar e napoleônica (FRANÇA, 1999) foi precedida, na teologia, por um *tipo* de interpretação que se distinguia da exegese (interpretação da palavra divina conforme seu sentido místico): assim, o hermeneuta procurava, ao contrário do exegeta, uma leitura contextualizada, que lhe permitisse trocar sentidos históricos e não só sentidos metafísicos transcendentais. Essa noção de hermenêutica, por considerar a abrangência e o sentido histórico-social, foi entendida por Schleiermacher (1768-1834), como o estudo da interpretação, ou a fonte de todas as interpretações. Mas não foi somente como uma tipologia que a hermenêutica foi, ao longo do século XIX, com Dilthey (1833-1911), ganhando estatura filosófica. Ela teve que colocar a questão da técnica de interpretação em primeiro plano e isso nos traz de volta para a questão da *phrohairesis*, esboçada no começo de nosso texto. Interpretar é um ato que pré-supõe uma técnica. Mas será que a palavra “técnica” não guarda também um sentido que precisa ser melhor escutado? Ela é só um conjunto de procedimentos ou é uma forma de virtude que adapta o conhecimento a cada situação que exige uma aplicação?

O direito moderno a considera exatamente assim, por isso o jurista tem um peso essencial na “aplicação” da lei e sua virtude essencial é a *phrohairesis*, a

sabedoria de adaptar o direito a cada situação particular que requer uma interpretação da lei, e não meramente uma aplicação (GADAMER, 2008, pp. 418-419). A hermenêutica recusa método dogmático de interpretação da lei escrita, tratando de buscar não mais a interpretação “correta”, mas a discussão dos fatores que podem tornar esta ou aquela interpretação aceitável, interrogando as condições de aparecimento das interpretações. Esse questionamento se dá entre as “leis positivas” e os casos que exigem um entendimento específico para o estabelecimento do que é justo ou do injusto. Ou seja, é *entre* a lei escrita (ou positiva) e o ato em juízo que se estabelece um contexto que possa comportar uma interpretação. Discutir e modificar a *interpretação* da lei (ou seja, do texto que se refere à lei, uma das dimensões que guiam o direito) em cada contexto é realizar o direito em si (GADAMER, pp. 418-419). Assim, a culpa do réu – elaborada pela fala do juiz nos autos – não é “descoberta” por um método, mas é resultado de uma interpretação entre os fatos dados e a lei escrita. Musicalmente, a interpretação não é uma compreensão que incide sobre a partitura, mas entre esta e cada caso concreto de sua interpretação.

França nos dá uma ideia de como o método dogmático ou exegético pode ser problemático:

De nossa parte (...) vemos, antes de mais nada, a condenação legal dos métodos *dogmático* ou *exegético* (para apreciação de uma determinação do artigo 5º da constituição, que obriga ao legislador que atenda as “exigências do bem comum”). Com alusão às ‘exigências do bem comum’, tal expressão parece significar mera ociosidade do legislador, pois é evidente que as leis se destinam ao bem comum e só com este fato podem ser aplicadas por quem de direito. (FRANÇA, 1999, p. 23).

Ou seja, o problema não é a questão da lei e da justiça. É o que chegamos a considerar justo e o porquê de o fazermos. O problema da interpretação não é como ela dever ser feita, mas as razões pelas quais ela é aceita.

Para a noção moderna, no entanto, “técnica” quase se identifica com “meio”. Essa noção não concorda de modo algum com a hermenêutica jurídica, já que não se submete nenhum processo ao um *software*, e nem se entende a justiça como algo operado por “técnicos”. A palavra “técnica” também está próxima da noção de “ferramenta”, a técnica é um canal que possibilita a construção – conceitual ou física –

de um aparato no qual o processo do pensamento já foi incorporado em uma tecnologia, alheia ao pensamento que a formulou e passível de uma reprodução completamente alienada da crítica ou mesmo da capacidade de compreensão do processo que levou à constituição dessa tecnologia. Assim falamos, por exemplo, na técnica de construção de aviões – uma aplicação do conhecimento sobre aerodinâmica, física e engenharia. Para as Humanidades (Artes aqui incluídas), tal definição não tem nenhuma utilidade.

No entanto, a mesma palavra é usada para a técnica da pintura em óleo sobre tela em oposição à aquarela, para a técnica de reter a atenção do leitor em um romance policial. Na música, falamos da técnica de separação das vozes de uma peça musical. Usamos a palavra tanto para essas interinidades de ofício quanto no sentido mais geral: a técnica violonística ou pianística; a técnica de mudança de posição no contrabaixo, para se referir à maneira mais eficaz de deslocar a mão pelo gigantesco braço do instrumento; a técnica de unificar o som produzido por cada dedo em cada corda do violão, já que cada dedo, em estado espontâneo, produz um som próprio, mas os diferentes elementos de uma obra musical não podem ser produzidos restringindo-se a um dedo para cada elemento. São problemas que, frequentemente, adquirem feições de desafios para a engenharia. Também empregamos a palavra “técnica” referindo-nos às realizações criativas que envolvem a lapidação de habilidades abstratas, como quando falamos na técnica do contraponto, da variação ou na técnica da própria composição musical. Não é estranho que tenhamos um mesmo termo para todas essas diferentes atividades?

Heidegger (1950) vai nos fazer ouvir a palavra “técnica” na antiga noção de “*tekné*”, que ele traduz como modo de ver um material com vistas à produção poética – a técnica existe quando *poiésis* olha para o material da obra de arte. Deixemo-lo com uma citação mais longa, com minhas observações entre parêntesis:

§ 124 – (...).Seguindo a aparência mais imediata, encontramos o mesmo procedimento na atividade do oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor. Por si mesmo, o criar a obra (de arte) exige o fazer manual (ou o fazer da obra de manufatura, que Heidegger situa entre três entes: 1. Uma simples coisa; 2. Algo construído com fins utilitários, como um jarro – uma obra de manufatura; 3. Uma obra

de arte como um livro ou uma peça musical). Os grandes artistas valorizam ao máximo a capacidade manual. Com base no domínio pleno, são os primeiros a exigirem seu cultivo cuidadoso. Eles, mais do que ninguém, se esforçam sempre pela formação continuada no fazer artesanal (inclusive no nível universitário, onde muitos entendem ser este o reduto da atividade teórica). Já repetidas vezes se salientou que os gregos, que entendiam algo das obras de arte, usam a mesma palavra *techné* para o fazer artesanal e para arte, e denominam o artesão e o artista com o mesmo nome: *technités*.

§ 125 – Por isso, parece aconselhável, para determinar a essência do criar, partir do seu lado artesanal. Acontece que a referência ao uso da linguagem dos gregos, que nomeia a sua experiência do que está em causa, deve nos fazer pensar. Por mais habitual e esclarecedora que possa ser a alusão à nomeação, utilizada pelos gregos da obra artesanal e da arte com a mesma palavra *techné*, ela continua, contudo, equívoca e superficial: Pois *techné* não significa nem obra manual (de manufatura), nem arte, e de maneira alguma a técnica no sentido moderno. Nem significa, em geral, um modo de desempenho prático.

§126 – A palavra *techné* nomeia muito mais um modo de saber. Chama-se saber: o ter visto, no sentido amplo de ver, que indica: perceber o que está presente enquanto tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego, na *aletheia*, (desvelamento, verdade como desocultação), isto é, na revelação do sendo (opção do tradutor para *da-sein*). Ela porta e guia toda relação para com o sendo. Como saber experienciado pelos gregos, a *techné* é um pro-duzir do sendo, na medida em que ela o traz *para diante*, isto é, *ao* desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, *a partir do* velamento. *Techné* nunca significa a atividade de um fazer (Heidegger, 1950, pp. 151-152. Deixo inteiramente de lado, para nosso propósito aqui, uma discussão sobre a importância do fenômeno da obra de arte para a apresentação da noção de verdade como desvelamento, que o filósofo alemão desenvolve a partir daqui).

O que significa essa ampliação do conceito? Basicamente, que o modo de olhar o material modifica a relação do artista – o poeta – com ele. Aí está expresso o modo de pensar a madeira por um marceneiro ou por um luthier. Ou o modo de pensar o

som por um cantor popular, um chorão ou um jazzista. Ambos realizam seu ofício partindo de um modo de ver o material, que determina completamente a natureza do relacionamento com ele. Aí é pensado o âmbito da arte. Trata-se de um movimento em direção à base mais simples, que cada nova etapa ou novo nível galgado rumo à excelência da habilidade possibilita. O pensamento se expressa de maneira própria na prática musical. A teoria se abre para uma revisão quando a prática toma o tempo do artista e se configura como pensamento, o que explica a importância dada para “formação continuada no fazer artesanal”, como aponta Heidegger. Não só não há distinção em relação à arte de artesanato, como também não há, muito menos, distinção entre teoria e prática, ao contrário da noção que usamos para as ciências exatas ou para o próprio senso comum. Não há como falar em teoria separada de prática no contexto da arte concebida como conhecimento. Tudo aqui está visto como um pensamento expresso em uma forma.

Enquanto a experiência estética é um triunfo da reflexão racional *sobre* um contato com a obra de arte, a experiência artística supera a dicotomia entre reflexão e ação, entre prática e teoria, entre conhecimento e atividade, numa noção holística que explica porque é possível deduzir o cabedal de conhecimento de um músico simplesmente ao ouvi-lo tocar. Isso só é possível porque a arte da interpretação musical tem a particularidade de ser, em essência, hermenêutica, isto é: formulação cognitiva voltada tanto para o objeto interpretado quanto para os próprios fundamentos interpretativos.

Por isso faz sentido dizer que o que um músico apresenta, mais do que a obra, é a sua concepção – consciente ou não – dela. E, no entanto, nada há de subjetivo na interpretação concebida hermeneuticamente, porque para a hermenêutica, a obra de arte – ou o constructo interpretativo entendido como “esta interpretação” – é uma resposta à pergunta que é a tradição anterior, o solo sobre o qual esta obra/interpretação pôde florescer. A esse respeito, Gadamer diz no texto “Sobre a leitura de construções e quadros”: “(...) toda proposição (...) só é no fundo compreendida quando pode ser compreendida como resposta a uma pergunta

possível”³. Ou seja, a hermenêutica trata da compreensão enquanto uma dialética entre pergunta e resposta. Essa pergunta, que deve ser respondida pela “mensagem” da obra de arte, é representada pela tradição. Não há compreensão somente com a compreensão “da obra”, é necessário ter compreendido a tradição interpretativa em que estão imersos a obra e o intérprete, e isto é o que dá à interpretação o caráter temporal, tornando possível a pluralidade das interpretações.

Em nosso doutorado discutimos, com mais detalhes, como essa noção de interpretação musical amparada na hermenêutica revitaliza a discussão sobre criação e execução, tocando inclusive na pedagogia, já que partir da compreensão prévia do fenômeno musical não é, de maneira alguma, determinar o aluno como centro do processo pedagógico, mas também não é ignorar suas referências de vida e de arte. Aqui já temos preparado o terreno para a filosofia educacional de Paulo Freire, para quem a leitura está já sempre aí, na história do sujeito, mesmo o ato de alfabetização de adultos inclui a consideração de um tipo de leitura não textual do mundo, que sempre é feita pelo ser humano. Essa leitura é o ponto de partida da preparação para a alfabetização. Pode-se dizer que o método de alfabetização de adultos, de Paulo Freire, parte do princípio de que todo ser humano interpreta e que a alfabetização é um episódio e uma forma possível dessa condição hermenêutica à qual todos estamos inescapavelmente vinculados.

Voltando-nos para a montagem da obra interpretativa (que é a execução de uma obra), propus, em meu doutorado, um modelo que contempla essa potencialidade, de dialogar com a compreensão prévia. Venho utilizando-o tanto comigo mesmo quanto com meus alunos, de maneira subsumida às aulas no formato (considerado exterior e superficialmente) conservatorial. O modelo abriga as perguntas que não são feitas no momento em que consideramos como técnica apenas um ato de aplicação de regras, ao qual nos referimos no começo deste capítulo. Ao enfrentamento e consideração dessas perguntas, segue a concepção de hermenêutica como um círculo em cuja entrada nos colocamos quando analisamos em que medida aquilo que julgamos conhecer só é entendido por nós de tal ou qual forma porque se choca com nosso conhecimento prévio. Do primeiro contato com a obra, que pode ser

³In: *Hermenêutica da obra de arte*, p. 133 e ss., texto de 1979.

pela partitura ou por uma audição, até a plena possibilidade de sua apresentação por parte do intérprete, sugerimos que o processo do entendimento musical percorra cinco etapas. Embora elas estejam expostas aqui de maneira bastante clara e definida, acreditamos que essas etapas se interpenetrem continuamente durante todo o processo hermenêutico. São elas:

- 1 – Leitura dogmático-gramatical do texto: exposição dos materiais para a noção estético-temporal do intérprete;
- 2 – Crítica do material obtido conforme a pré-compreensão histórica e estética;
- 3 – Identificação e questionamento dos preconceitos históricos, estéticos, técnicos e poéticos vigentes nas ações sonoras;
- 4 – Determinação das “correções” da leitura dogmática;
- 5 – Integração dos elementos ao aparato neuro-motor do músico: formativização-formalização do material.

Ao final do estágio 5 teremos, enfim, uma nova elaboração artístico-interpretativa que pode se expressar como uma performance da obra ou uma gravação. Essa elaboração, por sua vez, está sujeita novamente ao estágio 1, já que a leitura dogmática acontece a partir de uma vivênciadeterminadanaquilo que entendemos ser uma escuta – portanto, dogmática – de um constructo artístico entendido como acabado. Esse constructo é agora o “texto”, e é, por sua vez, passível de uma leitura interpretativa. O ciclo se reinicia. É inevitável um quase imediato confronto desse constructo/texto com a compreensão histórico-estética prévia. Esse confronto, nos move diretamente para o item 2 e estamos, no momento da apresentação do material interpretativo finalizado, de novo no interior do círculo hermenêutico. Nossa capacidade de compreensão está então imersa em estado de julgamento tanto quanto a própria obra/interpretação. O item 5 talvez seja, também, mais específico ao performer ou executante, que necessita de um treinamento físico – frequentemente baseado na repetição consciente – para formalização do conteúdo compreendido e disponibilização dele em uma execução. Mas ainda sou tentado a entender um vestígio dessa necessidade de “repetição do treinamento prático” na repetição sucessiva da escuta, através da qual nos familiarizamos com o texto musical (ou seja, memorizamos a obra, refazemos o caminho de fruição proposto pela

repetição da escuta, e a integramos em nossa memória afetiva). Por qual outra razão retornamos às obras em sucessivas releituras, ou re-escutas, até que possamos cantarolar uma sinfonia, uma canção, ou repassar em nossa cabeça uma construção imaginária abstrata da obra ou da interpretação, a ponto de podermos reconhecer em outra interpretação um constructo que pode se aproximar ou se afastar de nossa ideia – agora tornada concepção prévia – sobre a obra? De outra forma, está o artista que meramente “prática” refazendo o caminho da obra, apenas refazendo algo aprendido, sem modificar sua concepção dela? Para alguns, sim. A eles se aplica a classificação de Boécio: são escravos incapazes de refletir sobre a obra que apresentam, escravos de suas próprias pré-concepções acerca da obra. Mas não é para essa forma de entendimento que a música, concebida como conhecimento, se volta. Ou melhor, artistas assim não estão voltados para essa forma de entender a música – para eles, não há conhecimento algum em jogo na arte, há apenas fruição e entretenimento.

Qualquer formulação sobre esse âmbito tem que ser pensada como um questionamento sobre a base interpretativa que estrutura a relação entre obra e intérprete/ouvinte. Por isso, a interpretação musical que reclama para si a crítica interna e a revisão constante do fundamento de sua compreensão é hermenêutica. Fica claro, portanto que um entendimento hermenêutico da obra de arte a torna alvo, objeto e manifestação, em si mesma, de conhecimento. A interpretação musical, quando corresponde a essa atitude, se distancia de uma aplicação metodológica garantida e se torna, então, hermenêutica da música.

Referências

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CAMARGO, Guilherme de. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2005.

DAHLHAUS, Carl. *The idea of absolute music*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

FRANÇA, R. Limongi. *Hermenêutica jurídica*. São Paulo: Editora Saraiva, 1999.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Hermenêutica da obra de arte*. Seleção e tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Hermenêutica em retrospectiva*. Volumes III: Rio de Janeiro, Vozes, 2007. Tradução de Marco Antônio Casanova.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Dalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. Lisboa: Edições 70, 2010. Edição bilíngue (Publicado originalmente pelo autor em 1950).

VIDEIRA, Mario: *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

Professor de violão e música de câmara na UNESP, Luciano Moraes defendeu seu doutorado em 2014, tendo então publicado como e-book, disponível na Amazon.com. Atua como camerista e solista, tendo passagens por várias séries de concerto, como as da Tribanco-Uberlândia, SESI, CCSP, etc. Sua pesquisa é em epistemologia da interpretação musical.

E-mail: luciano cesar78@yahoo.com.br