

A HERMENÊUTICA COMO UM DOS PROCESSOS DE ANÁLISE E ESTRUTURAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL

HERMENEUTICS AS ONE OF THE PROCESSES OF ANALYSIS AND STRUCTURING MUSICAL PERFORMANCE

Sonia Regina Albano de Lima
Universidade Estadual Paulista
soniaalbano@uol.com.br

Hermenêutica é um modo de pensar a construção da poética interpretativa podendo ajudar a afastar as possibilidades extremas tanto de um método rigidamente constituído, quanto de uma subjetivação da experiência artística na sua diluição como experiência estética (MORAIS, 2014, p. 167).

Resumo

O texto que se segue tem como objetivo central discorrer e avaliar de que maneira a hermenêutica pode ser empregada nas questões envolvendo a performance musical, tomando como fundamentação teórica, entre outros, os textos de Morais (2014), Albano de Lima (2005-2022) e Bartz (2022). Os procedimentos interpretativos circunscritos a criação musical não serão objeto desta investigação, ainda que seja possível adotar a mesma metodologia de análise.

Palavras-chave: hermenêutica; performance musical; música erudita; subjetividade e objetividade na música.

Abstract

The main objective of the text that follows is to discuss and evaluate how hermeneutics can be used in questions involving musical performance, taking as a theoretical foundation, among others, the texts of Morais (2014), Albano de Lima (2005 - 2022) and Bartz (2022).

Keywords: hermeneutics; musical performance; classical music; subjectivity and objectivity in music.

1. Hermenêutica no campo das artes

O texto que se segue tem como objetivo central discorrer e avaliar de que maneira a hermenêutica pode ser empregada nas questões envolvendo a performance musical, tomando como fundamentação teórica os textos de Morais (2014), Albano de Lima (2005 - 2022) e Bartz (2022), entre outros. Os procedimentos interpretativos circunscritos a criação musical não serão objeto desta investigação, ainda que seja possível adotar a mesma metodologia de análise.

Na atualidade entende-se por hermenêutica, a filosofia que estuda a teoria da interpretação. Por longo tempo ela esteve subjugada ao estudo da interpretação de textos escritos nas áreas da literatura, religião e direito, contudo, na contemporaneidade, ela se estendeu para a interpretação tanto das formas verbais de comunicação humana como das não verbais. Hoje a hermenêutica pode ser empregada nos mais diferentes aspectos que afetam a comunicação, seja nas proposições, nos pressupostos, nos significados, na filosofia da linguagem, ou até mesmo na semiótica.

Na sua origem etimológica, ela sugere o processo de trazer algo à compreensão, mediada pelas linguagens, sejam elas as mais diversas. Na acepção contemporânea ela se caracteriza como um modo de compreender as ações e expressões humanas cujos significados não são imediatamente claros e que demandam procedimentos interpretativos diversos a serem desvelados. Em uma dimensão filosófica, a hermenêutica se configura como uma avaliação geral da própria interpretação e abrange uma questão bem mais globalizante que é a de “compreender para interpretar” (ALBANO DE LIMA, 2005, p. 94).

Como estudo direcionado para a compreensão humana, ela é capaz de promover uma leitura bastante ampliada do objeto investigado. Nesse sentido ela pode resgatar a especificidade de uma determinada trajetória, a historicidade que se insurge em um determinado objeto, ou o modo de pensar e agir que emerge de sua compreensão. Há tempos ela tem se difundido como um dos métodos de investigação mais eficazes para cumprir essa multiplicidade de tarefas.

No campo das artes a hermenêutica é entendida como um processo epistemológico de investigação que visa a compreensão e interpretação de uma determinada obra de arte. Trata-se de um campo de pesquisa que alterna continuamente posturas de análise interpretativa subjetivas e normativas da produção artística, sem menosprezar os pressupostos históricos que validam uma determinada interpretação, no sentido de superar os limites normativos já implantados em interpretações anteriores, sempre com o intuito de validar novos processos de análise, ora ressignificando a interpretação anterior, ora produzindo uma nova consciência interpretativa ou mesmo consolidando a anterior. Este processo de análise pressupõe uma sistematização dos inúmeros procedimentos interpretativos e abarca, de forma integrada, tanto a obra em si, como o próprio intérprete (MORAIS, 2014).

No vocabulário musicológico é um termo recente, muito mais empregado na filologia. Foi utilizado pela primeira vez por Hermann Kretschmar, em 1902, que se valeu do termo para reavivar a *Doutrina dos Afetos* empregada pelos musicólogos alemães, no intuito de trazer para a música barroca um conceito estético originariamente derivado das doutrinas grega e latina de retórica e oratória. Hermann rejeitava a concepção musical defendida pelos formalistas, a citar E. Hanslick, como também as descrições poetizadas do seu tempo. Tentou trabalhar o que ele próprio definiu como emoções reais inerentes à própria música. Neste trabalho, ele prenuncia uma estética musical que se fazia presente nos intervalos, motivos, temas, ritmos e na própria composição musical da época. O seu trabalho intitulado *Führer durch den konzertsaal* foi a primeira aplicação prática de hermenêutica no campo da música e em nada se assemelhou ao discurso hermenêutico de Schleiermacher, Droysen, Dilthey e outros filósofos. Na ocasião, assemelhou-se mais a um método de interpretação da *teoria dos afetos*, do que a um discurso musical de bases científicas.

Por um longo período, a tradição cuidou de adotar a linguagem verbal como único modelo de semanticidade, desqualificando qualquer outro tipo de expressão como forma de linguagem. Nesse sentido, os teóricos musicais ao longo dos tempos tentaram construir uma teoria semântica para a música que estivesse concorde com essa linha de pensamento e com as preocupações epistemológicas da época vigente. O advogado e musicólogo teuto-húngaro Tibor Kneif (1980, p. 511) relata que esse comportamento científico talvez tenha sido um dos motivos centrais pelo qual o termo '*hermenêutica*' foi preterido da linguagem dos teóricos e analistas musicais por um longo período (ALBANO DE LIMA, pp. 107-108).

Contudo, há que se considerar que atualmente, a especificidade da linguagem musical, os símbolos portadores da mensagem estética, a tradição musical e sua historicidade propiciam um número significativo e diferenciado de interpretações musicais, o que lhes possibilita atribuir à performance musical, entre outras frentes, uma dimensão ontológica, quando centrada na busca da verdade que habita a obra e o sentido de universalidade de que se revestem os diversos procedimentos interpretativos musicais:

A plurissignificação da linguagem artística reside tanto no pensar como no fazer musical, em qualquer nível mental, seja ele objetivo ou subjetivo. Além do mais, a interpretação musical não está na compreensão da linguagem musical, nem na leitura do conteúdo simbólico dessa linguagem, mas na interligação desses dois universos, sob uma perspectiva histórica que liga a tradição à contemporaneidade e que se presentifica enquanto linguagem interpretada, ou representação de um conhecimento. [...] a hermenêutica quanto aplicada à música, busca o sentido interpretativo mais internalizado que habita o âmago da obra musical e do intérprete. A leitura hermenêutica de uma obra musical traz para a interpretação algo que a linguagem verbal e a ciência não podem explicar, mas que não pode ser negado enquanto manifestação da expressividade humana. Assim pensada, a interpretação musical assume proporções mais ontológicas (ALBANO DE LIMA, 2005, pp. 91-92).

Como relatado por John Rink na publicação intitulada *La interpretación musical*, de 2017:

La interpretación musical es una construcción y articulación del significado musical en la que convergen las características cerebrales, corporales, sociales e históricas del intérprete, y si decidimos considerar esa convergencia como una expresión de la mente del intérprete, debemos recordar que la mente no está ni accionado el cuerpo ni confinada al cerebro (RINK, 2017, p. 91).

Morais considera pertinente recorreremos à hermenêutica nos processos interpretativos musicais, tendo em vista que ao adotarmos os métodos científicos norteadores das pesquisas em geral, o gesto performático gradativamente foi sendo submetido a essa cientificidade. Seria importante entendermos em que medida a hermenêutica pode abrir nossa compreensão para outros modos de entendimento da interpretação musical e para além da aplicação de regras disseminadas por uma conduta iminentemente positivista de análise. Essa atitude pode levar a performance musical a se confrontar com dois tipos de normatividades, a que deriva da cientificidade e da experiência estética e aquela da hermenêutica da experiência artística (MORAIS, 2014, p. 37).

Enquanto processo epistemológico, a hermenêutica caracteriza-se como um diálogo em constante evolução, diferenciado daquele realizado pelas ciências e pela filosofia. Este diálogo se processa na circularidade de um pensamento que advém do retorno a pré-concepções interpretativas pautadas em concepções já referendadas anteriormente pelo sujeito interpretante, com o intuito de que seja implantada uma nova perspectiva de análise e execução musical.

Esta circularidade epistemológica é denominada *círculo hermenêutico* e se configura como um movimento expansivo que oscila continuamente entre as partes e o todo e que permite constante revisão e expansão do conhecimento. Este círculo percorre territórios de limiaridade, transitando entre aquilo que já se compreende (o familiar) e aquilo que se deseja compreender (o não familiar).

O pesquisador Joe Garcia, em sua tese de doutoramento de 2000, afirma que além de executar este movimento de aproximação circular, a compreensão hermenêutica engloba também um movimento de afastamento ou “distanciamento” do sujeito interpretante como medida eficaz de análise. Esse distanciamento entre o intérprete e o

objeto pode ocorrer em termos históricos (temporal) ou, de modo mais amplo, em função das tradições as quais aqueles estão submetidos. Sob essa perspectiva, o intérprete ao percorrer as zonas do “familiar” e “não familiar”, cria novas tensões para transcender o entendimento do objeto interpretado. É um processo de integração entre a perspectiva do intérprete e aquela inerente ao objeto que se deseja interpretar. Essa fusão de horizontes articula passado e presente, pois toda interpretação reflete não apenas o envolvimento implícito do intérprete, mas também a tradição. De certa forma, ela resgata aquilo do passado que pode ser aplicado aos interesses atuais, sejam eles teóricos ou práticos.

Esse movimento circular de investigação traz a público uma dialética entre o objeto interpretado e o intérprete sem demarcações pré-determinadas, de maneira que, ao se desvelar o objeto, dá-se simultaneamente o desvelar do intérprete. Essa dialética não se limita só à compreensão do objeto investigado, nela o intérprete explora o horizonte do objeto para além de sua textualidade, visitando outros pontos de referência, o que transforma a investigação em algo inovador e criador. Essa dialética vasculha os significados sugeridos em um texto ou obra de arte, mas também explora o universo que se manifesta nele. Nessa modalidade de investigação o intérprete avalia a obra sob múltiplas perspectivas, sem deixar de lado aquelas que anteriormente determinaram sua compreensão.

Nesse movimento de autoconhecimento e flexibilidade, o intérprete recorre à criatividade, à inventividade e revela certas disposições capazes de transpor os limites interpretativos já existentes. Na investigação hermenêutica o intérprete tenta resgatar a especificidade da sua própria trajetória, a historicidade que se insurge ao objeto, o seu modo de pensar e agir que emerge dessa compreensão, promovendo a interrelação deste objeto com outros temas (GARCIA, 2000).

Morais (2014), por sua vez, embasado nos textos de Hans Georg Gadamer (2008/2010) e Martin Heidegger (1977/2008), entre outros, considera que a hermenêutica leva a obra de arte ao seu lugar enquanto experiência dela mesma. Partindo da compreensão do discurso filosófico proferido por esses dois autores, Moraes dá início a um processo de interpretação e compreensão hermenêutica voltado diretamente para a obra de arte.

Outros autores também buscaram compreender a relação que esses dois filósofos atribuíram à hermenêutica como processo de interpretação e compreensão das obras de arte. Com muita propriedade a tese de Almir Ferreira da Silva Junior, publicada em 2005, foi capaz de demonstrar qual a relação que H. Gadamer estabeleceu entre a estética e a hermenêutica, fato que permitiu pensar a arte como uma experiência da verdade. Nessa experiência a arte, a história e a linguagem se interrelacionam com o intuito de melhor compreender a produção artística: “[...] é sob a base ontológica da pergunta pelo sentido do ser que o problema hermenêutico da compreensão é redefinido, situando-se como possibilidade a retomada da problemática da autonomia das ciências humanas” (SILVA JUNIOR, 2005, p. 12).

Desse modo a arte passa a ser pensada como uma declaração - uma experiência de mundo que o homem faz, pelo uso de uma linguagem, revelando-se a si e aos outros, a partir do fenômeno da compreensão. Gadamer não pensa a linguagem como objeto. Para ele a linguagem configura-se como um reservatório da tradição e o meio pelo qual existimos e percebemos o mundo. Por este ângulo, todas as linguagens agregam e incorporam para si a historicidade e a tradição do objeto interpretado, bem como a do sujeito interpretante:

Uma reflexão hermenêutica sobre o domínio da arte tem, pois, o propósito de pensá-la em sua essência, indagando sobre a especificidade de seu modo de ser, sobre aquilo que a constitui, ontologicamente, como experiência e linguagem. Sua inesgotável capacidade de expressão, sempre aberta a novas integrações da existência humana revela em seu ser uma presença que, no entanto, ultrapassa a limitação histórica (*geschichtliche Beschränktheit*). Por isso, enquanto expressão de verdade (*Ausdruck einer Wahrheit*), tal análise não se limita à simples busca do significado histórico-original de sua criação. Como esfera de realização humana, a arte é experiência que ultrapassa o próprio tempo, o que lhe confere um caráter específico quanto a sua temporalidade [...] pensar o fenômeno da arte segundo a especificidade de um fenômeno hermenêutico é, essencialmente, tomá-la enquanto linguagem, presença histórica e declaração como acontecimento de verdade (SILVA JUNIOR, 2005, pp. 19-21).

Ao se reportar ao fenômeno musical, Cadamer admite que a ideia musical se expressa por um sistema de símbolos intitulado *notação musical*, onde se procura atribuir um determinado símbolo ou conjunto de símbolos a cada um dos constituintes físicos do som ou de seus atributos qualitativos. Nesse contexto, a obra a ser interpretada projeta uma linguagem específica, uma história e tradição e, mesmo não sendo uma linguagem verbal, promove uma comunicação, apesar de não existir uma correspondência direta entre o som e a linguagem verbal (ALBANO DE LIMA, 2005, p. 103).

M. Heidegger, sob uma perspectiva um tanto diferenciada, mas não menos hermenêutica, ao se reportar a obra de arte propriamente dita, atribui ao artista a origem da obra de arte, mas também admite que a própria obra de arte é a origem do artista, entendendo-se origem como a proveniência da essência da obra de arte. Assim, tanto o artista como a obra não se sustentam isoladamente. Nenhum é sem o outro. Eles em si mesmos e na sua relação recíproca vão buscar o seu nome, graças a arte. Diante desse fato, a obra de arte tanto é a origem do artista, como da própria obra e para apreendê-la, a leitura parte dela mesma:

A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente [...] na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. [...] Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A Arte é o pôr-se-em-obra da verdade [...] levantando-se em si mesma, a obra abre um mundo e mantém-no numa permanência que domina. Ser obra quer dizer: instalar um mundo. [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica [...] e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser (HEIDEGGER, 1977, pp. 27-35).

M. Heidegger, neste texto, explica a origem da obra de arte, recorrendo à dissecação de várias palavras, entre elas: coisa, verdade, arte, poesia, conferindo a elas um sentido mais radical. Ele considera que a essência da obra de arte é a poesia e a sua essência é a verdade, ou seja, aquilo que faz da verdade o que ela é.

A autora Cláudia J. Barbosa de Oliveira, no texto produzido em 2005, afirma que o relato de M. Heidegger não trata a poesia como um gênero literário, mas sim, como um movimento no qual as coisas surgem. É um movimento de produção, onde o ente é *desocultado* e nessa desocultação ele ganha um corpo e um significado. Portanto, a obra de arte para M. Heidegger é um acontecimento histórico onde o mundo de um determinado povo se revela. Sob essa perspectiva, tanto a obra como o artista têm uma relação de co-pertinência. Portanto, uma obra de arte só é compreendida quando ela é instaurada no mundo, quando ela se deixa ver. É o artista que torna a obra de arte uma coisa, dá-lhe um aspecto tangível, para que ela possa ser compreendida:

O mundo para o nosso autor se revela como uma conjuntura, isto é: um conjunto de significados articulados desde um sentido comum. É desde essa conjuntura que as coisas passam a ganhar um significado específico, desde a relação de uso e manuseio que se estabelece com as outras coisas e com os outros - relação que nasce desde o horizonte de sentido no qual (as coisas e os outros) se acham lançados. [...] a obra de arte é para Heidegger, o lugar privilegiado desde o qual essa instauração do mundo ganha visibilidade. [...] no processo de criação artística existe a mesma relação de co-pertinência no que diz respeito à construção do imaginário na obra de arte. Isso porque as coisas fazem parte do imaginário da arte, mas também a arte faz parte do imaginário das restantes coisas, pois, podemos ver coisas na arte que nunca vimos no mundo real, como também podemos imaginar coisas do mundo real como obra de arte. É a criação e a recriação do nosso mundo, onde as coisas são o que são e como são conforme o uso que delas fazemos a partir do horizonte de sentido no qual nos vemos lançados (OLIVEIRA, 2005, pp. 2-3).

Esta autora declara que o tempo na obra de arte para Heidegger tem um papel preponderante. Ele ajuda a criar a obra de arte em determinado momento histórico, contudo, em sua trajetória, tira-lhe o valor sentimental, pois é impossível sentir o mesmo impacto que ela teve no momento histórico em que foi criada. No entanto, este tempo é capaz de conferir à obra de arte novos olhares que a perpetuam em sua trajetória. Portanto, a obra se mantém viva à medida em que se descobre nela outros atributos, surgindo daí novas interpretações. Essa condição temporal da obra de arte é que faz dela o lugar privilegiado de acontecimento da verdade, uma verdade que se revela sempre como um acontecimento histórico, por isso é temporal: “a verdade é a sua origem e a poesia o modo como se nos torna possível apreendê-la” (OLIVEIRA, 2005, p. 3). Assim, a verdade para Heidegger não é algo em si, mas o próprio acontecer da abertura, na qual o ente se desoculta.

Cesar Luis Seibt (2008), ao analisar essa questão, admite que para Heidegger, a obra de arte é o lugar da verdade como abertura, desvelamento; ela funda um mundo, libera um fundamento; mas ela somente faz isso enquanto vela o próprio fundamento, já que a arte é um dos lugares em que a determinação do cálculo não impõe seu domínio. Ela escapa de qualquer tentativa de apreensão conceitual - movimenta-se à margem desse processo. Ela é uma instância que previne a perda geral das coisas, perda que acontece à medida que a ciência moderna submete tudo ao cálculo técnico, onde o possível já está determinado pelos instrumentos e métodos previstos:

No poético, a densidade originária das coisas lhes é devolvida, como se elas encontrassem a si mesmas no seu dizer. É um experimentar do mundo, no próprio mundo, mas que permanece no próprio experimentar. Diferentemente, o filósofo se afasta da experiência para poder buscar suas razões, enquanto o poeta se mantém junto a ela. [...] em Heidegger o trato com a arte está muito próximo da questão do conhecimento. Tanto numa como noutra expressão da cultura humana aparece o conflito entre o desencobrimento e ocultamento. Há uma consciência muito aguda da finitude e contingência do existir humano e, conseqüentemente, da finitude e contingência dos projetos e modos concretos de pensar e de operar com os entes (SEIBT, 2008, pp. 195-196).

É na linguagem poética que o *ser* de um *ente* aparece para o interpretante como aquilo que ele é. Ela é capaz de mostrar ao interpretante o que faz deste *ente* ter uma existência e não se configurar como um simples objeto. Dessa maneira, a essência da obra de arte é ao mesmo tempo a substância que se torna *ente* quando dela falamos; ela descortina o *ente* enquanto processo, relaciona sua historicidade e intencionalidade, colocando o processo em uma perspectiva de finitude e temporalidade.

É impossível falar do *ser* de uma obra artística sob o crivo de uma linguagem científica; a obra de arte tem todo um mundo simbólico em movimento, onde diversos saberes interagem. Ela não segue um traçado lógico presente nas outras formas de linguagem. A arte configura-se como um diálogo composto de perguntas e respostas, mesmo que por vezes estas respostas estejam ocultas. Como nos informa Moraes:

A indagação hermenêutica não pretende a explanação sobre um ideal de arte, mas sobre a pergunta pela qual um determinado constructo artístico pode fazer sentido e se oferecer como uma resposta. Gadamer chama isso de dialética da pergunta e da resposta: pergunta que a tradição é, para a qual as obras se apresentam como resposta. [...] Na estrutura da conversação reside o lugar onde os *entes* são suspensos e o *Ser* pode se apresentar (MORAIS, pp. 50-54).

Assim relatado, a obra de arte surge quando nossa compreensão deixa que ela se revele ou quando nossa compreensão atribui a ela um valor. Moraes em sua pesquisa dá um exemplo de utilização da linguagem poética empregada em uma obra musical:

O *ser* do som só emerge no acontecimento poético quando ele inicia uma obra. Emerge dela funções de relação, sobre as quais incide imediatamente nossa compreensão histórica. Esta obra é de tal compositor, essa nota tem tal importância neste caso, cria uma abertura das possibilidades do som enquanto ente, ou seja, estabelece o som como lugar de origem, de ponto de partida para a criação. *Este som* e não outro, mesmo que seja a mesma nota. Assim a linguagem poético-musical se refere ao **Ser** do som e não ao som

como **Ente**, porque se poética é produzir, o som é visto como ponto de partida, uma função sujeita à regra da obra que ele constrói. Esvaziar essa correspondência com a obra é o que torna o estudo burocratizado e tecnicista. Também a interpretação pode decair nesse tecnicismo [...] O *Ser* da arte na linguagem poética é como algo esquivo que se revela ocultando-se no ente, seja na música ou na poesia (MORAIS, 2014, pp. 50-51).

A preocupação que temos com o som quando ouvimos uma obra musical diverge daquilo que nos preocupa nele mesmo. Quando buscamos saber a que se deve esse som, se ao vento, a tempestade ou a outra coisa qualquer, aqui o som é ente, é sinal, é signo. Na obra musical ele é *Ser* se o movimento configurado dos signos e o acontecer do ato poético, refere-se à construção poética. Não se faz aqui outra coisa senão adequar nossa capacidade interpretativa à obra. Não vamos ter qualquer ação quando nos dispomos a ouvir a relação do som com aquilo que a obra nos requisita, considerando-se que na linguagem poética o *ser* se revela ocultando-se no ente. O som é *ente*, ele é *ser* na música só quando passa a ser o movimento configurador dos signos e o acontecer do ato poético.

Um exemplo evidente desse comportamento está na escuta da composição de Saint-Saëns - *Le carnaval des animaux*, peça nº 5 - *L'éléphant* e nº 6 - *Kangourous*. Ao escutarmos essas duas peças, imediatamente produzimos em nossas mentes a imagem desses animais sem precisarmos recorrermos à presença desses bichos.

2. A verdade da arte e seu desvelamento

Ao se debruçar sobre a questão da verdade na obra de arte, Morais, com base nos relatos filosóficos de Gadamer e Heidegger, afirma que a verdade de uma obra de arte não pode ser revelada apenas pelos ditames da estética, mas pela experiência da própria arte. Há, portanto, um desvelamento, um comprometimento e um processo de interpretação da realidade que se manifesta na obra e que traz para o sujeito interpretante uma nova realidade a ser compreendida; cabe a este intérprete, compreender o tríplice diálogo que se instaura entre a obra, o intérprete e o ouvinte (MORAIS, 2014, p. 33). Assim,

a interpretação hermenêutica de uma obra musical deve se reportar não só ao seu processo da escrita, mas também na compreensão e transmissão de uma determinada mensagem musical.

Morais relata que o sistema de notação musical do Ocidente é capaz de registrar objetivamente a altura, a duração do tempo e a intensidade relativa do som, no entanto, os registros referentes à dinâmica, articulações e os relacionados a expressividade e emoção contém características predominantemente subjetivas, impondo ao intérprete uma participação comprometida. Nesse sentido, a partitura musical consiste em um registro gráfico daquilo que foi determinado pelo sistema de notação musical e de alguns elementos genéricos e relativamente objetivos; contudo, outros elementos subjetivos incorporam-se ao processo de criação e interpretação musical. Assim, a obra musical só adquire existência na medida em que é executada e, mesmo essa existência é efêmera pela sua temporalidade. Pela sua própria natureza, a obra musical não prescinde do intérprete.

Essa visão vislumbra a presença da historicidade na interpretação de um texto musical e expressa o fato de que aquilo que somos, incluindo nosso conhecimento, desdobra-se no tempo histórico. As circunstâncias históricas oferecem um conjunto de pré-compreensões e interesses tácitos a partir dos quais a obra musical pode ser compreendida, já que o significado e a validade de qualquer conhecimento estão vinculados à história que está presente tanto no objeto interpretado quanto no sujeito interpretante. Nessa condição, reconhecemos uma diferença entre a situação histórica do objeto interpretado e aquela do intérprete.

Joe Garcia (2000), ao se reportar para essa questão, admite que a interpretação se dá enquanto ato de criação de significado no espaço de encontro entre os horizontes históricos do texto e do intérprete.

Neste contexto, a tradição na obra de arte configura-se como um modo de expressar o conhecimento. Ela perpassa o texto e é transmitida pela linguagem. Ao interpretar um texto ou obra de arte, o sujeito interpretante experimenta uma comunicação entre o presente e a tradição. Essa tradição se expressa nas diversas linguagens e está presente tanto no objeto interpretante como no sujeito que o interpreta.

Diante dessa perspectiva, o intérprete interage com as tradições subjacentes do objeto interpretado, tentando superar as limitações impostas, criando outras categorias de conhecimento organizado. As tradições moldam a compreensão do intérprete sobre suas pré-concepções, sendo possível apropriar-se delas, modificá-las, transformá-las e assim avançar no estado de conhecimento, incluindo aí, as dimensões de autoconhecimento e autotransformação (ALBANO DE LIMA, 2005, pp. 104-107).

Na performance musical a tradição se reflete em cada uma das execuções. Esta condição prévia estabelece as possibilidades e limites de atuação do intérprete, mas para que isso ocorra o sujeito interpretante deve ter um conhecimento preciso da linguagem musical e os procedimentos subjetivos adotados na execução deverão ser compartilhados, para que tenham uma validade temporal e trans histórica. Esse diálogo intersubjetivo possibilita atribuir a obra musical novas dimensões e afasta a utilização de um método único de análise.

Se um performer eminentemente mecanicista atender com precisão o que está determinado na escrita musical, não terá o domínio suficiente para atender à tríplice estrutura de uma interpretação centrada nela mesmo, na leitura da obra e na figura do ouvinte.

A linguagem, a historicidade e a tradição interagem na compreensão hermenêutica formando a zona de representação do objeto interpretado, mapeando uma parte finita dele e não a sua integralidade. Essa compreensão vai das partes para o todo e do todo para as partes, compondo a dialética hermenêutica e propiciando ao intérprete o caminhar no objeto analisado [...] o que permite constante revisão e expansão (ALBANO DE LIMA, 2005, p. 106).

Nesse diálogo não está descartada a análise de alguns conceitos e categorias estéticas, a análise histórica da obra e a performance com seus fundamentos históricos e políticos, ainda que a experiência estética não se sobreponha à experiência da arte, tendo em vista que a arte como um todo contempla em igualdade de condições, as questões culturais, o mundo histórico do sujeito interpretante e a interação coletiva dessas questões. A dimensão hermenêutica inclui

necessariamente a historicidade e o conceito da obra, como uma resposta às pré-concepções já existentes (MORAIS, 2014, pp. 38-42).

Em uma análise hermenêutica da obra de arte é importante questionar e propor possibilidades de abertura interpretativa não previstas nas estruturas anteriores a ela, sejam elas, sociais, mercadológicas ou acadêmico-científicas, já que enquanto processo de análise, a hermenêutica media o conhecimento, validando a prática sob um viés epistemológico. Morais (2014) toma o relato de Gadamer como um referencial importante a ser refletido pelos intérpretes de uma obra de arte.

Será que não há nenhum conhecimento na arte? Não há também na experiência da arte uma pretensão de verdade, diversa daquela da ciência, mas certamente não inferior? E será que a tarefa da estética não está justamente em fundamentar que a experiência da arte é uma forma de conhecimento *sui generis*, certamente distinto daquela do conhecimento sensível que oferece à ciência os últimos dados, a partir dos quais ela constrói o conhecimento da natureza, também diferente de todo o conhecimento racional da ética e de todo o conhecimento conceitual, mas, mesmo assim, sempre conhecimento, ou seja, mediação da verdade? (GADAMER, 2008, pp.149-150).

Com esse argumento fica evidente que a verdade da obra de arte não surge de uma elaboração racional e metódica de regras ou leis estéticas, sejam elas baseadas na lógica ou na argumentação de caráter cientificista; ela surge da própria experiência da arte como linguagem partilhada, por isso ela expõe de forma privilegiada as questões ontológicas a ela interrelacionadas.

Em uma análise hermenêutica pautada no discurso filosófico de Heidegger, a essência da obra musical está centrada nela mesma e nos relatos que se reportam a ela. Nesse sentido ela é **ser e ente** ao mesmo tempo. Morais assim se expressa com relação a este jogo interpretativo:

○ ente tem que ser bloqueado em nossa intenção descritiva. É necessário perguntar por aquilo que é, sem se referir a aquilo que se apresenta como ente. ○ que faz algo ser

alguma coisa? A ênfase da pergunta ontológica é no “ser” e não no “algo”. A resposta para essa pergunta que é centrada no ente, parte de uma pré-concepção sobre o sentido de *ser* em geral e vai direto para as características que o Ser assume no momento em que decai no ente. Está selecionado de antemão quais as características mais importantes para falar deste “ser-ai, do ser que se encontra perante nós. [...] As respostas previamente dadas às quais estas perguntas se dirigem são o passo mais sutil rumo ao processo de coisificação, porque todo o *ente* é uma redução do alcance originário do *ser*. Isto quer dizer que perguntar pelo Ser é antes deixar sem vistas, no ente, as forças (sociais históricas, sim, mas tomadas em um sentido existencial que não é imediatamente histórico ou sociológico) que são postas em movimento para que este *ente* seja aquilo que ele é, ao invés de simplesmente determina-lo, inseri-lo nestas forças [...] Trata-se aqui da diferença entre o objeto (o ente) e a teia de acontecimentos que desdobram seus sentidos (o Ser). [...] Essência é substância, é um conjunto de características em relação às quais o Ser precisa corresponder, porque a essência, ela mesma, se torna um ente quando dela falamos (MORAIS, 2014, pp. 48-49).

É no intérprete que a arte acontece, contudo ela não pode ser entendida apenas como uma experiência subjetiva e nem pode se esgotar na imposição do argumento do conhecimento sobre a realidade, porque interpretar é se incluir como um ser histórico. A verdade sobre a arte surge e se desvela no cruzamento das noções de formação, autoridade atribuída, vivência, pré-concepção do mundo, sempre abertos à reconsideração diante do inaudito que a arte propõe (MORAIS, 2014, pp. 50-56).

O interpretante que não dominar a linguagem artística da obra que será interpretada dificilmente terá condições de validá-la. A arte revela a própria estrutura existencial da sua construção, na qual o intérprete está implicado. Ela não é, na verdade, uma representação do mundo e sim uma apresentação dela mesma enquanto arte. Mesmo assim, enquanto apresentação, como nos informa Fourez (2000), ela não deixa de ser uma forma de como os indivíduos interpretam e compreendem o mundo nas variadas linguagens, portanto, deve ser pensado como um conhecimento representado. Albano de Lima (2005) ao referendar Fourez, assim se posiciona:

Essa representação que é a base para a obtenção de qualquer conhecimento, projeta-se no mundo, não como um reflexo da realidade ou como a própria realidade em sua complexidade. Ela é um artefato, um objeto técnico, uma construção dos humanos para os humanos, que é destinada a um projeto preciso. Ela toma o lugar, representa-o, coloca em evidência uma situação que é parte de uma realidade mais complexa. Assim, representar uma situação é sempre construir um modelo conceitual com uma certa intenção ou objetivo, fazendo dessa construção cognitiva um processo artificial que pressupõe a limitação. As representações ou os conhecimentos representativos, chamados simbólicos ou abstratos, na grande maioria são pertinentes, mas essa pertinência é limitada como todas as técnicas. Os conhecimentos representativos têm um valor relativo a certas situações e projetos, o que evidencia uma certa ruptura entre o mundo e os saberes estabelecidos e socializados. O interesse em estudar essas representações provém do fato de que elas sempre vão permitir trocas sobre nosso real, nossa história e nossas possibilidades (ALBANO DE LIMA, 2005, pp. 92-93).

São diversos os procedimentos interpretativos que auxiliam a leitura das representações cognitivas, tendo em vista que o mundo se configura como um grande texto que solicita interpretação. Dessa maneira, a leitura das representações cognitivas realiza-se a partir de diversos procedimentos interpretativos, já que o mundo se configura como um grande texto que solicita interpretação. Sendo a música uma linguagem, ela também se manifesta como uma das formas de conhecimento representado e exige para a sua compreensão a utilização de procedimentos interpretativos que estão presentes na prática musical, nos processos de criação e no estudo teórico musical. O estudo desses procedimentos é parte importante no aprendizado musical (ALBANO DE LIMA, 2005, p. 93).

Morais admite que interpretação hermenêutica exige uma atualização constante do constructo artístico a ser elaborado, com todos os problemas da temporalidade e da tradição histórica que estejam nela inseridos. A realidade plurissignificativa que toda arte encerra exige uma interpretação e um questionamento maior, um diálogo mais amplo que se dirige para os seus fundamentos e para a tradição. Sem isso, com certeza o sujeito interpretante exercerá o tecnicismo,

mesmo se considerarmos que a leitura técnica de uma obra de arte é o momento inicial do processo de análise. Essa leitura, no entanto, deve ir além desse primeiro procedimento, fato que garantirá uma interpretação mais coerente e mais correta da obra de arte. É nesse ponto que a hermenêutica pode ser referendada como uma das práticas de análise interpretativa mais eficiente (MORAIS, 2014, pp. 57-59).

3. A hermenêutica e a performance musical

A utilização da hermenêutica nos procedimentos interpretativos voltados para a performance musical, pode trazer novos e inesgotáveis conteúdos receptivos, sem que se menospreze em igual medida a tradição e a pré-concepção da obra a ser executada.

No processo de interpretação hermenêutica a partitura torna-se um veículo de discussão e tem que ser colocada em confronto com diversas outras versões. Ela não é a depositária final da ideia do compositor, ela tem que ser cruzada com outras fontes, porque uma única fonte de análise não é capaz de esgotar o sentido do texto que a obra é. As informações nesse caso devem ser continuamente contestadas, reforçadas ou renovadas, considerando-se que a interpretação musical não é determinada pela simples leitura de uma partitura, mas uma possibilidade de o intérprete manipular o tempo da música, seu fraseado, graduar a dinâmica e a condução das vozes, onde a própria configuração contrapontística ou harmônica depende da concepção construída da interpretação. Dessa forma, tanto os textos originais como suas versões são igualmente importantes em uma leitura hermenêutica. A reiteração e verificação das fontes históricas corporificadas em enunciados interpretativos, revelam e atualizam a compreensão da obra, conferindo-lhe novos horizontes.

Na hermenêutica a interpretação é colocada em questão, quando a discussão não está em uma ou outra interpretação, mas nas razões, nos valores e nas referências que fazem de uma determinada interpretação, o movimento no sentido de dizer algo da peça interpretada. Igualmente importante é averiguar o contexto histórico e poético do compositor, bem como a leitura e a pré-compreensão do texto musical, na tentativa de estabelecer, criar, superar ou questionar o conjunto de repertórios, tradições interpretativas, valores éticos e

estéticos e as formas desses conjuntos, tradições e valores. Não importa o quão amplo seja o inventário de edições e manuscritos disponíveis. Cabe ao sujeito interpretante compreender os diferentes sistemas interpretativos; é ele que deverá eleger suas abordagens preferenciais diante do material sonoro, a exemplo: postura, acessórios, dimensões e materiais de instrumentos, sonoridade, tipo de fraseado, articulação, abordagem agógica, direcionalidade formal. Essas subjetividades devem, entretanto, ser compartilhadas, exigindo por parte dos sujeitos interpretantes um esforço deste aprendizado para que ele se torne parte delas.

A escolha desses inúmeros elementos musicais é uma questão do quanto a comunidade confia ou afasta as possibilidades de uma construção artística. Na leitura hermenêutica tanto o fundamento histórico, como o ontológico permitem que cada proposta seja considerada válida. Trabalhar com a hermenêutica na performance musical não é julgar a interpretação, é compreender como essa interpretação pode ser estruturada. A hermenêutica não trata apenas da compreensão de ouvir a mensagem musical, mas também de pontuar a intenção daquele que discursa, promover a discussão que tem como alvo a transmissão da mensagem, utilizando a técnica mais apropriada.

Morais nomeia quatro pontos que devem ser valorizados em uma interpretação hermenêutica de cunho musical:

1. O texto não é a obra, ele é diferente dela. A partitura nunca coincide com a obra sonora. Ela é sempre aberta a reconsiderações ou qualquer outro parâmetro que requisite uma atualização.
2. O compositor e o intérprete são personagens diferentes, ainda que o compositor seja o intérprete da própria obra.
3. A tradição interpretativa veiculada é diferente da releitura informada historiograficamente. Essas diferenças existem entre as tradições orais e as leituras que levam em conta as informações sobre instrumentos utilizados, notação empregada, entre outras, o que pressupõe um novo aprendizado, um novo processo de aprender.

4. Os pré-conceitos, enquanto estrutura básica da interpretação, têm de ceder às possibilidades de atualização dos esquemas formadores e das referências anteriores (MORAIS, 2014, pp. 75-76).

No tópico de nº 1 (um), o hiato que se estabelece entre a partitura e sua interpretação faz surgir inúmeros posicionamentos estéticos que unificam conceitos interpretativos aparentemente contraditórios. Pareyson (1993, pp. 211-262) reporta-se a alguns deles: definitividade e provisoriedade interpretativa; unicidade e pluralidade interpretativa; determinidade e independência da obra de arte.

Há que se mencionar ainda o sentido do 'explicar' no processo interpretativo, que se apoia em ferramentas de análise objetivas, já que a obra de arte precisa se relacionar com alguém e dessa relação advém o seu significado:

[...] a obra de arte usa, com quem lhe fala, a linguagem com que este pode escutá-la melhor, isto é, revela-se a cada um da sua maneira, oferecendo aos mais diversos pontos de vista os aspectos que, respectivamente, lhe correspondem, mas, naturalmente, cabe ao intérprete interrogar a obra de modo a obter dela a resposta mais reveladora para ele, daquele seu ponto de visto, isso é, cabe ao leitor tornar-se *congenial* com a obra à qual quer ter acesso (PAREYSON, 1993, p. 173).

Assim dito, além de *dizer* e de *explicar* o que a obra de arte revela é importante que o sujeito interpretante traduza, no caso de uma produção musical, os fenômenos sonoros. Conforme expressa o compositor e regente S. Magnani (1996), esses fenômenos estão agregados aos símbolos musicais transcritos na partitura e na simbologia afetiva expressada na ideia sonora que não está transcrita na partitura. Vejamos como ele se expressa com referência a esta questão:

No que se refere às articulações, quantas maneiras diferentes de *legato* ou de *staccato*, quantas nuanças intermediárias, conforme o estilo e o sentimento da frase! Quão largo é o campo das variações dinâmicas entre o

fortíssimo e o pianíssimo! Quão variadas as possibilidades de flutuação dos andamentos, que permitem à música não ser aprisionada numa espécie de leite de Procustes, que corta aqui e estica acolá para tudo reduzir às mesmas medidas! [...] Trata-se sempre, portanto, de elementos que podem ser avaliados somente em um processo intuitivo, dentro de uma amplíssima gama de possibilidades, ainda que tal processo se apoie - como seria recomendável - em uma sólida cultura filológica, histórica e estética. Eis as entrelinhas em que o intérprete deve ler, para que se lhe torne possível a comunicação da mensagem estética, dentro dos limites de uma aproximação ideal à verdade hipotética da obra (MAGNANI, 1996, pp. 63-65).

A multiplicidade de interpretações de uma obra musical advém não só da autonomia da obra acabada, mas também, da natureza da linguagem musical e dos símbolos portadores da mensagem estética que essa linguagem contém. Magnani afirma que a linguagem musical é carente de qualquer vinculação aos fenômenos da realidade física ou aos conceitos da lógica, a não ser aqueles referentes ao tempo e espaço musical. Esses últimos ainda, não são absolutos e apriorísticos, mas reconduzidos à consciência subjetiva do criador, do intérprete e, limitadamente, do fruidor. Ele declara que na sua realidade física, a música é definida como arte dos movimentos no espaço sonoro concreto e não apenas mental, já que ela se apresenta como uma linguagem essencialmente simbólica, ou seja, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categorias de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica.

Nesse sentido os efeitos psicológicos da linguagem musical são transmitidos ao receptor, considerando-se que o signo musical é portador de tensões classificadas em tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-tímbricas. Tais tensões, recebidas e reelaborados no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, o aspecto de uma *Gestalt* ou forma do sentimento (MAGNANI, 1996, pp. 53-57).

Isso reforça ainda mais a importância de o sujeito interpretante ter um certo domínio cognitivo da linguagem musical, para melhor desenvolver sua sensibilidade. O signo musical permite traduções

interligadas que vão desde a representação do signo acústico por um signo gráfico, até a tradução da simbologia afetiva expressada na ideia sonora, ou mesmo, a tradução de uma atividade cognitiva que tem no fenômeno sonoro a sua representação. Mediante tal fato, o intérprete musical vivifica o virtual, dá existência ao texto, presentifica-se nele, congenializa-se com a obra, permitindo passar para a história uma performance própria, revelando dessa maneira tanto a sua personalidade como o próprio desvelar da obra: "Para isso, o intérprete analisa os procedimentos musicais e extramusicais que envolvem o ato de pensar e fazer música, suas tradições, as analogias instituídas e as interrelações desses procedimentos com outras áreas de conhecimento" (ALBANO DE LIMA, 2005, p. 103).

Nesse jogo de tensões sonoras surge uma nova modalidade de interpretação que também não será permanente, como não foram as anteriores, porque toda interpretação musical realizada requisita uma revisão, sob qualquer um dos aspectos a ela subjacentes.

Os 4 (quatro) quesitos apresentados por Morais e os relatos acima expostos são elementos indispensáveis para o sujeito interpretante promover um diálogo contínuo na construção interpretativa que ele objetiva. Nesse diálogo é igualmente necessário buscarmos os fundamentos históricos e poéticos capazes de estruturar e validar essa interpretação. Dessa maneira, enquanto julgamento, a interpretação não está em jogo, mas sim a nossa capacidade interpretativa.

A interpretação, enquanto experiência, distingue-se em muito da arte enquanto estética; ela é um saber prático. Consiste na capacidade de adaptar o saber técnico à tarefa de adaptação que cada nova situação de aplicação que esse saber exige. A consciência hermenêutica de um intérprete musical fundamenta-se no retorno constante ao primeiro momento de compreensão, que é repetido quando este saber precisa ser exercido, daí a importância do *círculo hermenêutico* como critério de análise interpretativa. Uma decisão prática no ato da performance exige sempre e de maneira constante, uma correta aplicação dos saberes, em virtude das correções que a interpretação da obra musical impõe.

De acordo com Morais, a interpretação hermenêutica manipula e adapta o próprio conhecimento na discussão da técnica e do valor relativo dos elementos que entram em uso no constructo, nas

relações de conteúdo, nas macroformas, na eleição de prioridades, nos aspectos das obras, na revisitação do repertório e manipulação deste repertório nas várias possibilidades interpretativas e na adaptação dos procedimentos interpretativos que essa revisitação possibilita. Nesse itinerário interpretativo não se deve afastar da análise os pré-conceitos anteriores; devemos conhecê-los, tipificá-los, já que a tradição e a autoridade do que é antigo pode trazer de volta uma validade e uma autoridade a ser respeitada no processo de análise.

Morais argumenta que a pré-compreensão se caracteriza enquanto visão, posicionamento e concepção prévia da obra a ser interpretada, considerando-se que a tradição na arte se move no tempo e encontra suas próprias filiações. Cabe ao intérprete modelar essas tradições, discutir o modo como ele, enquanto intérprete, poderá confirmá-la ou refutá-la. Na tradição está presente a historicidade da obra analisada e a postura individual do sujeito interpretante diante do *constructo interpretativo* empreendido, daí a importância do código musical, da técnica a ser empregada, o completo domínio instrumental do performer e ainda a leitura atenta da obra musical. A linguagem musical tem de ser vista como um referencial de entendimento e a tradição vem junto com esse aprendizado da linguagem, anexando-se a esses dois fatores, a crítica histórica.

Só a partir dessa compreensão é que o sujeito interpretante adentra no círculo hermenêutico. Nesse movimento circular a interpretação musical começa e termina enquanto fenômeno intencionalmente musical, enriquecendo e transformando a obra em sua configuração representativa. Esse *constructo interpretativo* ocorre quando a peça está pronta para ir ao palco ou para ser gravada; só então ela se torna um novo texto que também será passível de novas submissões quando um novo diálogo interpretativo tiver início (MORAIS, 2014, pp. 88-89).

As ferramentas interpretativas utilizadas no processo de análise são determinadas pela forma como o interpretante pensa a interpretação e se usadas de forma incorreta promovem a ruptura do texto e a falta de unidade no processo. A travessia interpretativa permanece sempre no objeto que será parte de um novo processo de compreensão, e no caso da performance, ocorre em cada uma das execuções que serão realizadas. É importante verificar que nada pode ser reconhecido

como novo em uma leitura hermenêutica, sem que nos detenhamos no movimento da tradição.

Manter a unidade na obra é fator preponderante, independentemente da multiplicidade de análises, para que haja a melhor compreensão dela, tendo em vista que o objeto do intérprete não é a obra em si, mas a sua interpretação. Cada nova performance é uma resposta à pergunta que a tradição interpretativa da obra constituiu, enfrentando as tradições e pré-compreensões indagadas pela consciência hermenêutica. É no retorno ao processo interpretativa que reside a interpretação. Nesse retorno o intérprete estabelece a verdade da obra de arte.

O texto de Albano de Lima (2022, pp. 46-74) retrata em que medida a subjetividade e a objetividade constroem um conhecimento musical. Nesse sentido, é plenamente possível imaginarmos o quanto a subjetividade do intérprete pode e deve estar presente em uma performance, veiculando possíveis e múltiplas performances.

Se tomarmos como referência a pesquisa etnográfica comparativa desenvolvida por Guilherme F. Bartz, vamos encontrar inúmeros relatos de pesquisadores musicais e instrumentistas que retratam a importância de se manter um equilíbrio entre esses dois padrões cognitivos para que a performance tenha maior excelência: “na interpretação deve existir um ténue equilíbrio entre obediência e liberdade, entre respeito e criatividade” (BARTZ, 2022, p. 73).

Este autor admite que independentemente de os códigos e símbolos notacionais musicais não deixarem espaço para dúvidas, uma vez que carregam significados bem definidos, globalmente aceitos, há que se considerar possíveis adequações em cada um deles da parte do sujeito interpretante. Para tanto toma como referência o relato de Umberto Eco:

[...] cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...]. Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo

perfeitamente calibrado, é também aberta, isso é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 2015, pp. 67-68).

Bartz, em sua pesquisa, tomou como proposta de investigação a análise de procedimentos interpretativos musicais em dois contextos performáticos bastante distintos: a música erudita e a improvisação musical livre, com o objetivo de retratar os princípios particulares de regulação de desempenho nesses dois universos de atuação instrumental, considerando-se que esses performers têm atuações artísticas bastante diferenciadas e graus de liberdade interpretativa de maior ou menor intensidade, dependendo do campo em que atuam.

Nas questões que envolvem a atuação performática dos músicos eruditos, além do texto contar com uma robusta pesquisa bibliográfica, foram referendados os relatos de sete solistas brasileiros durante concertos e recitais realizados. Nessas entrevistas eles descreveram situações rotineiras vivenciadas no exercício profissional, fato que contribui imensamente em muitas das reflexões produzidas pelo autor.

Na música erudita, Bartz considera que o termo *intérprete* apresenta uma conotação que está muito além do significado básico que geralmente atribuímos às expressões como *decifração* ou *tradução*:

Ser capaz de interpretar uma obra musical, mais do que simplesmente conseguir ler os sinais e informações de uma partitura, equivale a saber executar os sons de uma maneira expressiva e esteticamente coerente, com intenção e sentidos musicais, o que demanda, inevitavelmente, uma valorização da própria subjetividade, isto é, do próprio ponto de vista interpretativo. Se isso não fosse verdade, uma simples máquina ou programa de computador seria capaz de interpretar e executar qualquer tipo de partitura musical, substituindo os seres humanos nessa tarefa que, no fundo, é essencialmente humana. Nessa hipótese, qualquer intérprete, caso tivesse a competência suficiente para fazê-lo, poderia percorrer tal caminho, que seria concebido como uma linha reta a ser seguida da mesma forma por

todos, como um percurso que não gerasse qualquer tipo de hesitação ou dúvida. O resultado disso será que todas as execuções musicais soariam exatamente iguais em seus mínimos detalhes, pois a linguagem e os códigos musicais possibilitariam apenas uma interpretação, impedindo qualquer incerteza, sobre seus reais significados (BARTZ, 2022, p. 70).

Como referência inicial de análise, tanto na música erudita quanto na improvisação livre, Bartz parte da própria estrutura do som, para posteriormente chegar ao todo da performance, ou seja, sua dimensão social, cultural, ritual, entre outras, tendo em vista que tanto a cultura como a sociedade são capazes de imprimir um estilo ou tonalidade diferenciada às operações técnicas humanas que se perpetuam por meio da tradição e da educação, e no caso da performance modificam sobremaneira a forma de executar uma obra musical: “[...] não há como escapar do fato de que a simples mudança de contexto espacial, social, cultural e temporal, faz com que inúmeros aspectos estéticos das performances musicais sejam inevitavelmente remodelados ou perdidos (BARTZ, 2022, p. 233).

A partir desses critérios adotados, ele vai descrevendo em que medida os referenciais objetivos da estrutura sonora podem ser modificados pelos instrumentistas, sem que isso incorra em desvios interpretativos. Bartz parte do pressuposto que é impossível pensar a interpretação de uma obra musical sem nos atentarmos para a microconstituição do fenômeno sonoro. É esse material bruto que, modelado pelo corpo e pela mente dos performers e pelas demais dimensões acima relatadas, vai possibilitar uma execução musical de excelência. Não obstante, devido à complexidade teórica da música de concerto, sua gramática intrincada, suas convenções, determinações e certezas, a música erudita demanda explicações bem mais detalhadas do que as performances envolvendo a improvisação livre.

Este autor considera que a maior expressividade interpretativa advém de uma série de desvios interpretativos em relação ao componente mais racional da teoria musical. Contudo, ao se libertar da rigidez das classificações e ordenamentos que a teoria musical impõe ao performer, a interpretação torna-se mais aberta e expressiva: [...] ao transgredir a previsibilidade das informações contidas no texto musical, o intérprete escapa da armadilha da literalidade interpretativa, descortinando um

novo mundo que lhe permite exteriorizar sua expressividade, sentimentos e emoções (BARTZ, 2022, pp. 218-219).

Para que isso ocorra o artista deve ser capaz de transcender as informações contidas na partitura, ultrapassando várias das restrições que os sinais notacionais lhes impõem, pois só assim poderá vislumbrar territórios sonoros inexplorados e expressivos. Toda a busca por excelência performática exige esse salto.

[...] O músico que toca de forma rígida, preso à literalidade da notação, tende a ser rotulado como um artista *mediano*, [...] alguém incapaz de compreender e transmitir a verdadeira mensagem da música, que estaria localizada muito além da esterilidade da partitura e da teoria. Por isso, compreender a dimensão racional da música, representa apenas metade do caminho a ser percorrido pelo artista que busca atingir a excelência performática. A outra metade corresponde à conquista da sensibilidade e expressividade musicais (IBID, pp. 212-213).

Como atributos fundamentais do objeto sonoro Bartz elencou a altura, a intensidade e a duração, adicionando outros dois elementos: o *timbre*, pensado como um resultante e não como um atributo ou parâmetro sonoro básico, e as *transformações do som ao longo da sua existência*.

Com respeito a esse último atributo, o autor aponta para as modificações que o som pode apresentar no decorrer de sua duração, transformações essas que acontecem tanto no nível das alturas, das intensidades ou mesmo dos timbres:

O som experimenta continuamente e em graus diversos, transformações ao longo de sua vida ou existência temporal, o que ocorre tanto em níveis microscópico, quanto macroscópicos [...] uma nota tocada numa flauta pode ser executada sem apresentar quase nenhum ataque e sua intensidade pode ser sustentada praticamente sem alteração por um longo período de tempo, conforme o fôlego do flautista. Além disso, esse instrumento, dependendo da forma como foi soprado, possibilita também aumentar e

diminuir o volume de um único som através do *crescendi* e *decrecendi*. [...] O som de um piano ou de um violão, por outro lado, caracteriza-se por apresentar um ataque pronunciado, mas nenhuma sustentação. É impossível nesses instrumentos, manter constante a intensidade de um som ao longo de toda a sua duração, ou mesmo aumentar e diminuir seu volume de forma intencional. Isso ocorre porque as cordas do violão e do piano, quando postas para vibrar a partir do momento em que atingem naturalmente sua intensidade máxima começam a decrescer, até o estágio no qual se verifica a completa extinção do som – quando a corda para completamente de vibrar. Assim no piano e violão não há como controlar o volume de um som a partir do momento em que o impulso inicial para a vibração de uma corda já foi dado. [...] Não podemos falar que há sustentação, pois tal estágio se funde com o *decaimento* e a *extinção* (BARTZ, 2022, pp. 115-116).

Este autor admite que o mesmo som pode, por exemplo, subir de uma frequência mais aguda até uma mais grave, dependendo do instrumento em que ele é propagado, pode ainda, ter seu volume aumentado ou diminuído, ou ainda, ter seu timbre alterado. Tais mudanças são claramente percebidas pela audição, ou até mesmo imperceptíveis, dependendo da extensão das transformações.

Também o tempo musical é passível de ser minuciosamente calculado e subdividido nas performances, mas a percepção desse tempo, muitas vezes varia, considerando-se que ela está atrelada à subjetividade de cada indivíduo. Dessa maneira, o tempo musical pode se estender para mais ou para menos, de forma subjetiva, dependendo do interesse dos ouvintes ao apreciarem uma determinada obra ou do entendimento do performer na execução dessa obra.

Outro exemplo de subjetividade interpretativa encontra-se na indicação de andamento, que é percebida pelos músicos simplesmente como um eixo de pulsação em torno do qual a execução musical deve oscilar e não tanto como uma medida a ser respeitada à risca, sem que isso incorra em um fator de desvio interpretativo (BARTZ, 2022, p. 130).

No intuito de demonstrar em que medida a subjetividade interpretativa do performer pode alterar a estrutura sonora, Bartz toma como modelo de análise duas obras musicais: *Prelúdio, op. 28, n. 4*, em

Mi menor para piano solo, de F. Chopin e o *Capricho, op. 1, n. 13*, em Si b Maior, de Niccolò Paganini, para violino solo. Cada uma dessas partituras foi avaliada em duas versões distintas, tendo em vista a necessidade premente de um performer verificar se entre uma versão e outra existe aspectos notacionais diferentes que alteram o conteúdo composicional.

Nas duas obras o autor constatou que apesar de os editores terem adotado opções de escrita ou grafia musical diferentes, cada uma delas trouxe o mesmo resultado sonoro. Diante desse fato, Bartz afirma que o sistema notacional na música pode contemplar uma ou mais formas de transmitir a mesma mensagem ou informação, sendo que uma dessas opções pode ser mais efetiva ou mais compreensível que a outra. Nesse sentido é importante para o intérprete, sempre que possível, consultar várias versões da mesma obra, várias gravações para que ele tenha maior êxito durante a execução. Quanto melhor a edição de uma obra, melhores serão as condições de alteração da dedilhação, pedalização, entre outros fatores, a serem considerados, fato que exige do performer a busca por edições mais bem elaboradas.

Nas entrevistas realizadas em sua pesquisa, ficou demonstrado que dentro da liberdade interpretativa que as partituras oferecem aos músicos - liberdade esta que é sempre limitada em algum nível - cada artista acaba formulando, para si, um parâmetro de excelência a partir do qual julga seus desempenhos. É justamente esse padrão de excelência, essencialmente subjetivo, que serve de medida para que o artista perceba onde ocorrem as falhas em sua performance. Como exemplo dessa liberdade, os pequenos *crescendi* e *diminuendi* efetivamente grafados, permitem ao intérprete ignorá-los ou subvertê-los. Em geral isso se aplica a todas as intensidades sonoras, dependendo do caráter que os intérpretes queiram imprimir em certos trechos musicais ou mesmo em obras inteiras (BARTZ, 2022, pp. 172-175).

Bartz admite que a abordagem técnica inicial é de suma importância ao músico, para que no momento da execução possa executá-la com certa segurança e confiança. É como se a literalidade dos símbolos notacionais fosse, aos poucos, perdendo relevância, deixando de interferir diretamente na interpretação. O que passa a valer neste estágio interpretativo é a qualidade empírica das sonoridades. A obra passa a ser pensada como um organismo pulsante de vida que precisa se sustentar graças as suas próprias virtudes sonoras. A música,

enquanto entidade sonora, começa a ganhar maior relevância do que a sua própria instância notacional e informacional. Nesse processo, o músico procura construir um equilíbrio ideal de sonoridade, dotando-a de beleza, qualidades acústicas e estéticas, ao mesmo tempo em que reconhece de forma segura a narrativa musical a ser executada. Ele se liberta das amarras iniciais, pensando naquilo que ele, enquanto intérprete, pode agregar à interpretação. Nesse estágio a interpretação passa a ser fruto de sua subjetividade (IBID, pp. 211-212).

[...] o músico entra em outro mundo, um universo que não pode ser abarcado pela representação notacional convencional, visto que os sinais gráficos usualmente empregados pela teoria da música são incapazes de retratar todas as nuances informacionais agenciadas pelo performer. A musicalidade que caracteriza a atividade de um bom intérprete tendo em vista toda a sutileza, complexidade e impercrustabilidade que pode ser mobilizada por um artista competente, é impossível de ser conceituada, teorizada e simbolizada na partitura. Essa é uma habilidade que está além de qualquer representação notacional (BARTZ, 2022, p. 212).

Retomando o texto de Morais, observa-se que a objetivação na elaboração de um constructo interpretativo não visa a feitura final do objeto, mas uma linha mestra para o processo interpretativo, daí a importância do sujeito interpretante adotar um plano de trabalho claro e objetivo, capaz de auxiliar na compreensão das questões primordiais que se impõem ao processo de análise. Um performer musical, nesse sentido, pode se ater, entre outras ações, aos problemas que envolvem a gramática musical, a técnica, a habilidade instrumental necessária, a historicidade do intérprete e da obra, a tradição e a pré-concepção da obra (MORAIS, 2014, p. 105).

Morais vê a leitura hermenêutica de um texto musical se perpetuar na *visão*, na *pré-concepção* e na *posição prévia* atribuída ao processo de análise. A *visão* remete-nos ao objetivo proposto a ser interpretado; a *pré-concepção* leva-nos a realizar um estudo dirigido a resolver os problemas que foram elencados. Na performance musical, por exemplo, compete ao performer verificar quais estudos serão necessários para solucionar determinadas questões. Esse entendimento automaticamente põe em questão os pré-juízos e pré-conceitos do interpretante e

ficam subscritos apenas à interpretação de uma determinada obra e não a qualquer outra. A posição prévia, por sua vez, remete o sujeito interpretante à historicidade e influências que estão em jogo na realização da obra.

Essas condutas interagem e se integram continuamente, exigindo do intérprete adaptações sucessivas que a interpretação cria a fim de buscar a verdade desta obra. É uma investigação consciente dos fundamentos que tornaram possível estabelecer um determinado constructo interpretativo que poderá ser reconhecido com mais ou menos razão, ter validade e obter convencimento das ação interpretativas propostas.

Essa modalidade de investigação exige uma tomada de decisões do sujeito interpretante diante dos fatos dela recorrentes. A obra se apresenta ao interpretante enquanto estruturação de um pensamento. O que é interpretado não é a obra, mas a pré-compreensão que o intérprete tem dela. O objeto interpretado e o sujeito interpretante têm que realizar de modo pleno a ideia de um *co-pertencimento* entre os dois, sem deixar de pontuar a ligação extrema e radical que o intérprete tem com relação a sua própria historicidade.

Assim pensado, Morais estabelece cinco etapas que se interpenetram no processo de interpretação de uma determinada obra:

1. A leitura gramatical do texto: exposição dos materiais para a noção estético-temporal do interpretante;
2. A crítica do material obtido conforme a pré-compreensão histórica e estética;
3. A identificação e questionamento dos pré-conceitos históricos, estéticos e poéticos vigentes nas ações sonoras;
4. A determinação das correções da leitura gramatical;
5. A integração dos elementos ao aparato neuro motor do músico (MORAIS, 2014, pp. 126-167).

Mais uma vez é importante relatar que não se interpreta uma obra musical considerando-se apenas sua tradição escrita. O texto é o estágio primeiro da leitura gramatical e a falta de capacidade gramatical não implica em uma falta de capacidade hermenêutica, mas canaliza a interpretação através da condição gramatical do sujeito interpretante a partir de sua primeira leitura. É importante dar continuidade a este processo a partir de uma escuta mais analítica (MORAIS, 2014, pp. 129-130).

A confrontação de resultados e atualização dos conteúdos estéticos e históricos referente à obra deve ser igualmente realizada (audição, aulas, discursos de trabalho, entre outros). Nesse estágio ainda não há liberdade interpretativa porque ainda não houve a seleção das possibilidades que serão escolhidas. Antes da pesquisa prévia, a interpretação permanece inacabada. É muito importante a revisão dos fundamentos da interpretação estabelecidos nos processos indicados. Há, dessa maneira, uma reelaboração do texto a ser interpretado a partir das sucessivas repassadas ao texto originário.

Morais, nesse estágio interpretativo, admite que os gestos são recuperados, corrigidos, desenvolvidos, os padrões sonoros são redefinidos e as descobertas e reconsideração são incorporadas como ações sonoras a ser construídas. Buscamos nessa etapa uma forma de interpretar que é provisória, rumo a um constructo interpretativo.

Na quarta fase acima apontada, teremos as correções. É uma etapa cujos conceitos estéticos e a própria estrutura compreensiva têm que ser corporificada através das habilidades manuais e específicas do intérprete. Nessa etapa a proficiência musical do performer tem de ser reconhecida como uma das mais especializadas. Morais, dá como exemplo a ser adotado pelo intérprete, a importância de recorrer a um processo de dedilhação eficaz, verificar quais das arcadas e toques deverão ser empregados, qual a melhor pedalização, quais as ações mecânicas que devem ser realizadas e quais suas relações com o resultado musical. Apesar de serem problemas técnicos direcionados ao performer, devem ser utilizadas e estudadas.

Assim dito, não é a obra que está em questão, mas as escolhas musicais nas quais ela será executada. Nesse caso a técnica passa a ser um tipo de ação performática que determinará o fazer musical do sujeito interpretante. Nesta fase ele põe em experimentação as diferentes

maneiras de execução. Entender o motor da pré-compreensão que opera as escolhas técnicas do performer é o que levará o performer a assumir correções dos aspectos mecânicos, técnicos e até mesmo artesanais, a serem indicados.

É só na quinta fase que vamos obter um constructo interpretativo pronto. É o estágio final da elaboração de uma interpretação hermenêutica, já que o intérprete tem diante de si um texto, onde o estágio final de sua elaboração coincide com o seu início, ou seja, o intérprete terá diante de si um texto final que em cada execução será novamente acionado e submetido novamente ao círculo hermenêutico, tendo em vista que uma execução musical sempre problematiza as ações sonoras disponíveis nos estágios iniciais da leitura da obra, exigindo uma nova interpretação. Aqui a interpretação estabelece critérios de sistematização e crítica que ordena a obra de forma epistemológica na mente deste performer.

Bartz também relata que nas performances ligadas à música erudita a excelência interpretativa está ligada a análise de aspectos concernentes ao corpo e às técnicas corporais. Isso porque o ato de tocar com maestria um instrumento musical exige a aplicação refinada de uma série de movimentos físicos, que precisam ser minuciosamente executados pelo intérprete. Trata-se de um tipo específico de aprendizado corporal e mental que, normalmente, necessita de anos de aprimoramento contínuo, através de um processo que se inicia em muitos casos já na primeira infância do indivíduo. Na verdade, não há como ignorar os aspectos físicos que se integram em uma determinada performance, pois o corpo humano também é bastante influenciado pela cultura e pelos fenômenos aparentemente culturais existentes entre eles:

[...] (os músicos) almejam obter um maior controle, precisão e velocidade na execução de seus gestos corporais, mas também, uma maior consciência sobre todos os aspectos conceituais e perceptivos que permeiam seu fazer musical. Isso pressupõe uma estreita unidade da teoria com a prática, onde um domínio não exclui, mas complementa o outro (BARTZ, 2022, p. 318).

Ao finalizar suas reflexões sobre a performance na música erudita, Bartz admite que por mais fortes que sejam as restrições performáticas encontradas nesta esfera, os performers que se movem nesse domínio sempre encontram certa autonomia decisória, considerando-se que as performances musicais representam uma imagem realizada da atuação do ser humano no mundo em vários sentidos. Elas surgem como um espelho da vida humana (IBID, pp. 538-545).

5. Epílogo

Morais (2014, pp. 168-171), em suas considerações finais admite que o pensamento hermenêutico aplicado nos processos interpretativos musicais, permite ao músico se libertar de si mesmo e revelar o oculto que está em jogo enquanto elaboração para a interpretação e a compreensão da obra. Nesse sentido, a hermenêutica abre nossas tradições, origens, pré- concepções sobre as obras e a tarefa do sujeito interpretante diante delas passa a ser o objetivo de uma pesquisa sonora, capaz de liberar a estrutura oculta que reside em toda interpretação para o trabalho de compreensão e renovação do gesto interpretativo,

Para Moraes, reconhecer-se como intérprete de uma obra musical é reconhecer o seu trabalho como construtor de interpretações, averiguar tudo o que isso implica e se recolher à situação marginal na qual nada em sua existência vale diante da vivência artística da obra de arte. O trabalho de um performer é desaparecer na experiência da obra, não porque suas impressões e particularidades não contém o seu empenho interpretativo, suas habilidades, escolhas, tradições e concepções desenvolvidas na sua historicidade, uma vez que intérprete está sempre preso a elas. A razão é de outra natureza. A obra não é o seu objeto e sim a interpretação que se faz dela. A obra se realiza através do intérprete, ela é a matéria prima que deve ser manipulada para que surja uma nova verdade que lhe será agregada.

A partir do que foi decomposto pelo intérprete surge uma recomposição interpretativa. Como exemplo dessa decomposição Moraes aponta para o olhar do intérprete em elementos centrados em posições prévias, pré-concepções, espontaneidade na obra, determinação histórica de sua tradição, entre outras. Esta é mais do que uma escolha

subjetiva e vige epistemologicamente quando for reconhecida como obra. Um intérprete verdadeiro deixa que a obra fale.

O texto já publicado de Albano de Lima relata que se uma nova interpretação é tomada como modelo pré-concebido, como acomodação que destrói o inaudito da experiência artística em uma tradição que deveria conchamar e desafiar ao invés de proteger e acomodar, esta interpretação pode correr o risco de se degenerar. Assim, um processo de análise hermenêutica da interpretação musical consiste em um constante enfrentamento da obra musical com o não dito, com o ainda a se dizer, com o inefável da qual nossas visões sempre exigem uma nova tentativa de formular o indivisível da arte (ALBANO DE LIMA, 2005, p. 105).

A visão hermenêutica como foi enunciada até agora vislumbra a presença da historicidade na interpretação musical, expressa o fato de que aquilo que somos, incluindo nosso conhecimento, desdobra-se no tempo histórico. As circunstâncias históricas oferecem um conjunto de pré-compreensões e interesses tácitos a partir dos quais o ato pode ser compreendido. O significado e a validade de qualquer conhecimento estão vinculados à história que está presente tanto no objeto interpretado quanto no sujeito interpretante. Nessa possibilidade, reconhecemos uma diferença entre a situação histórica do objeto interpretado e aquela do intérprete.

Como nos informa Garcia (2000), a tradição quando vivenciada em uma obra de qualquer natureza, diz respeito ao modo de expressar o conhecimento, ela perpassa o texto e é transmitida pela linguagem. Ao interpretar uma obra de arte, o sujeito experimenta uma comunicação entre o presente e a tradição. Então, a tradição que se apresenta nas diversas linguagens, também se refere aos modos de pensamento que podem influenciar o modo como o objeto será interpretado. A tradição está presente tanto no objeto interpretante como no sujeito que o interpreta. É a partir de suas tradições que o intérprete interage com as tradições subjacentes do objeto interpretado e tenta superar as limitações deste, criando e organizando novas categorias no conhecimento (GARCIA, 2000, p. 28).

As tradições são forças que moldam a compreensão do intérprete, pois atuam sobre suas pré-concepções, as quais podem ser identificadas. Ao invés de neutralizar tais forças, que compõem um passado que

define o próprio intérprete, é possível apropriá-las e transformá-las, e assim utilizá-las para avançar o estado de conhecimento, incluindo as dimensões de auto-conhecimento e auto-transformação.

Diante desta perspectiva a linguagem, a historicidade e a tradição interagem na compreensão hermenêutica formando a zona de representação do objeto interpretado, que, segundo Morais, se define como apresentação da obra, mas que na verdade nada mais é do que um mapeamento da parte finita desse objeto e não a sua integralidade. Essa compreensão vai das partes para o todo e do todo para as partes, compondo assim a dialética hermenêutica e propiciando ao intérprete um caminhar no objeto analisado (MORAIS, 2014, p. 106).

Bartz (2022, p. 237) de igual forma, admite que um intérprete pode optar por tocar a música apoiando-se em uma tradição interpretativa. Nesse caso a execução musical vai adquirir um viés histórico social e cultural. Nesse sentido, uma performance historicamente informada não será julgada em sua qualidade sonora, é a autenticidade histórica que norteará sua performance, ainda que aquilo que efetivamente vale em uma execução é a música tocada ou ouvida. Se a dimensão empírica tiver que se ser prejudicada em nome de uma de uma suposta autenticidade histórica, provavelmente esse não será o melhor caminho a ser adotado pelo intérprete, mas será um dos caminhos determinados pelo sujeito interpretante. Portanto, a argumentação por parte dos pesquisadores musicais que defendem a existência de uma única performance perfeita para cada obra musical, apesar de funcionar muito bem no nível lógico e abstrato, encontra difícil sustentação quando se considera a dimensão empírica do campo da performance musical erudita. Várias situações e implicações performáticas anunciadas em seu texto dão conta de confirmar a inviabilidade dessa argumentação (BARTZ, 2022, pp. 237-239)

Albano de Lima, por sua vez, relata que até hoje a musicologia comporta estudos que verificam as influências do sistema linguístico na estrutura e na linguagem musical, no entanto, a linguagem verbal está longe de apurar todas as formas de que se reveste a atividade humana. Existe uma ampla esfera de acontecimentos que não se expressam pelo mecanismo da linguagem verbal e que fazem uso de um esquema simbólico com um funcionamento diferenciado. A música é um desses meios de expressão simbólica e, portanto, comporta uma análise hermenêutica.

Na atualidade, aspectos significativos de outras áreas de conhecimento são estudados para que melhor se compreenda a obra musical e o fenômeno sonoro, entre eles os psicológicos, sociológicos, acústicos, matemáticos, históricos, entre outros. Esse comportamento manifesta um consenso de que a obra de arte em geral não se encerra em seu tempo e conteúdo. Ela ao mesmo tempo em que se projeta para o futuro, busca a história na qual se desenvolveu, oferecendo-se ao sujeito interpretante, em toda a sua inteireza. Esse comportamento possibilita um número infindável de interpretações musicais. A hermenêutica projeta-se, dessa maneira, como uma modalidade de pesquisa que atua tanto no pensar, como no fazer musical. É uma metodologia de ação que busca, sempre que possível, reconstruir características simbólicas da música esquecidas no tempo, busca revelar as tradições, as analogias, as interrelações da música com outras áreas do conhecimento e maximizar os *insights* dos intérpretes.

O som para os hermenutas é uma das ferramentas para sua representação. Sendo assim, o projeto hermenêutico que analisa uma obra musical centrada no dizer, explicar e traduzir a obra musical em sua plenitude, traz para a zona de representação dessa obra, um avanço importante na área da pesquisa musical. Ela traz para a música algo que a linguagem verbal e a ciência não podem ainda explicar com precisão, mas que se manifesta no mundo como uma manifestação da expressividade humana.

Como relata Albano de Lima, (2005, pp. 109-110) as argumentações até aqui apresentadas trazem para a interpretação musical, perspectivas bastante amplificadas de ação, onde a interpretação musical pode ser encarada como uma manifestação cognitiva que se expressa pelo som como interpretação de uma obra musical específica, ou um pensar e fazer musical que se interrelaciona com as demais áreas de conhecimento sob uma perspectiva sócio cultural que se projeta no tempo e no espaço não alienado do seu sentido ontológico.

Referências

ALBANO DE LIMA, Sonia Regina. Performance: Investigação hermenêutica nos processos de interpretação musical. In: RAY, Sonia (org). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2005, pp. 91-114.

ALBANO DE LIMA, Sonia. Subjetividad y Objetividad construyendo conocimiento musical. **Epistemos. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura**, vol. 10/2, 46-74, 2022, ISSN 1853-0494. <https://doi.org/10.24215/1853049e046>. Universidad nacional de La Plata. Buenos Aires: Argentina.

BARTZ, Guilherme Furtado. A busca pela excelência na performance musical: uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Porto Alegre, 2022, 555p.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUREZ, Gabriel. Fondements épistemologiques por l'interdisciplinarité. **Comunicação do autor** apresentada no Congresso da AMSE em Sherbrooke, s/d. Transcrição da palestra e tradução para o português de Vera Brandão.

GADAMER, Hans- Georg. **Hermenêutica da obra de Arte**. São Paulo: São Paulo: WMF – Martins Fontes. Tradução e Seleção de Marco Antonio Casanova

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

GARCIA, Joé de Assis. A investigação hermenêutica. In: Interdisciplinaridade, tempo e currículo. **Tese de Doutorado**. São Paulo: PPG Educação/PUC-SP, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa – Lisboa: Edições 70, 2005, 1^o edição 1977.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução a filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KNEIF, Tibor. Hermeneutics. In: SADIE, Stanley (ed.) **The New Grove dictionary of music and musicians**, vl. 8. London: Macmillan, 1980.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação da Linguagem na Música**. Belo Horizonte: Perspectiva. 1971, 301 p.

MORAIS, Luciano Cesar. Interpretação musical como hermenêutica da música, um ensaio sobre performance. **Tese de Doutorado**. São Paulo: ECA/USP. Ano 2014, 177 p., acesso em 03 de dezembro de 2022

https://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=97A3591C3799&lang=pt-br

OLIVEIRA, Cláudia Juliana Barbosa de. A origem da obra de Arte. In: **“Existência e Arte”** - Revista Eletrônica do Grupo PET- Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei- ano 1- n° 1- janeiro a dezembro de 2005.

PAREYSON, Luigi. Estética: **Teoria da Formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992, 325 p.

RINK, John (ed). **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial. 2017.

SEIBT, Cezar Luís. Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade. In. **Acta Sci. Human Soc. Sci.** Maringá, v. 30, n. 2, p. 189-196, 2008.

SILVA JUNIOR, Almir Ferreira do. Estética e Hermenêutica: a arte como declaração da verdade em Gadamer. In: **Tese de doutorado**. 2005. Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia. 206 p.

Sobre a autora

ALBANO DE LIMA, Sonia R. Tem Doutorado em Comunicação e Semiótica- Artes pela PUC- SP; Pós-Doc em Música pelo IA-UNESP; Bacharelado em Direito pela USP, Bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes. Atua no Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP desde 2005. Possui livros e artigos científicos publicados em educação musical, música e interdisciplinaridade. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de 2015 a 2019. É membro de Conselhos Editoriais e Consultivos de Revistas e Coletâneas nacionais e internacionais. É segunda líder de pesquisa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical do IA-UNESP na CAPES.