

Contribuições da filosofia hermenêutica para a performance musical: Epistemologia da performance a partir da leitura de “Verdade e Método”, de Hans Georg-Gadamer

MODALIDADE: Performance

Luciano Morais

lucianocesar78@yahoo.com.br/ Instituição: Universidade de São Paulo

Resumo: Este texto elabora o argumento de nossa tese de doutorado, em fase de finalização, que apresenta uma proposta de epistemologia para a performance a partir da filosofia hermenêutica, especialmente na forma desenvolvida por Hans-Georg Gadamer (1900-2001). O objetivo é incluí-la na consideração da performance acadêmica. Usamo-la como modelo para discutir a tradição interpretativa de Sérgio Abreu (1948), como um estudo de caso que sustenta nossa conclusão parcial: a hermenêutica alimenta o constante movimento de auto-crítica e aprofundamento nos quais a performance materializa a tradição transcendendo sua aceitação tácita.

Palavras-chave:

Gadamer, Sérgio Abreu, Performance, hermenêutica, interpretação musical.

Contributions of hermeneutics for musical performance: an epistemology fo musical interpretation from Reading “Truth and Method”, by Gadamer.

Abstract: This text elaborates the argument of our thesis, currently being finalized, which presents a proposal for the performance of epistemology from the philosophical hermeneutics, especially as developed by Hans-Georg Gadamer (1900-2001). The goal is to include it in consideration of academic performance. We use it as a model to discuss the interpretive tradition of Sergio Abreu (1948), as a case study supports our conclusion that partial: hermeneutics feeds the constant movement of self-criticism and deepening in which performance embodies the tradition transcending its tacit acceptance.

Keywords:

Gadamer, Sérgio Abreu, erformance, hermeneutics, musical interpretation.

Introdução

Aceitar que a produção artística na Universidade tem seu direito próprio é admitir a estruturação do pensamento sobre a essa produção, relacionando a discussão de seus fundamentos de forma intrínseca. As etapas de formação do constructo interpretativo (a performance aceita e divulgada pelo intérprete) e os caminhos que tornam possível a esse constructo ser o que é, embora também possa ser diverso, podem então ser entendidas como obra do pensamento consciente de seus fundamentos na tradição. Neste caso, a tradição interpretativa em geral insere-se no horizonte de abordagem da produção artística acadêmica (GADAMER, 1997, p. 17). Ela é a condição prévia principal de que parte qualquer interpretação, não sendo possível uma obra do pensamento de qualquer natureza sem o empenho de interroga-la e corrigi-la quando necessário. Questionar a tradição, inquiri-la em seus fundamentos históricos e manipular suas implicações poéticas, técnicas e interpretativas

em função de novas possibilidades que as obras impõem são operações que, ao serem incluídas na pesquisa, redimensionam o diálogo da arte com a ciência, enriquecendo a ambas. Excluir a tradição dessa análise faria da sua influência algo ainda mais autoritário, já que ela opera sem interlocução. Mas o lapidar “é assim que se faz”, dirigido aos atos da performance musical é apenas um ponto de partida para o questionamento que estabelece o diálogo entre a poética e a epistemologia.

A hermenêutica propõe uma formação que inclui a tradição que possibilita a compreensão na pesquisa de seus objetos. Se Gadamer parte da experiência da arte como um caso em que a normatividade científica encontra seus limites enquanto mediadora da verdade, ainda há algo nela para ser visto enquanto obra do conhecimento e produto de um pensar.

No que se refere à performance, chamaremos esse pensar de “hermenêutico”, com Ernildo Stein¹, pelo vínculo que estabelece com tradições em que a *tekné* é aprendida, tornando-se não só veículo, mas também formadora do pensamento poético. Isso quer dizer, a elaboração da arte ocorre no contato com as obras no processo de apreendê-las, interpretá-las e cria-las. Ou seja, o envolvimento particular não é só com objetos específicos que devem ser conhecidos e manipulados (as obras, que existem na linguagem artística em que o artista habita), mas também com uma forma própria de conhecimento que existe na produção artística em si: a performance. Propomos estabelecer-la em seu caráter hermenêutico, pois trata-se de uma poética interpretativa, de uma construção poética a serviço de uma etapa de compreensão da obra que é centrada no performer. Aqui, o diálogo com a tradição que determina a visão prévia, posição prévia e concepção prévia requisita um escrutínio das condições de possibilidades da interpretação. Escrutínio que aprendemos a reconhecer como a tarefa da Hermenêutica: a interpretação que *se* questiona, que *se* sabe e *se* critica ao acontecer consciente de sua configuração performativa e das condições implícitas de sua tradição histórica. Interrogar a tradição em seus fundamentos históricos e estéticos é o que determina a poética interpretativa como hermenêutica musical.

1. A hermenêutica como questionamento da tradição; o círculo hermenêutico e a estrutura da compreensão prévia.

Basicamente, o argumento proposto por Gadamer reza que a tradição é o conjunto de parâmetros obtidos a partir de um acordo na comunidade onde ocorre a formação do

¹ “A relação entre filosofia e conhecimento empírico, descoberta pela fenomenologia hermenêutica, irá mostrar que o processo da pré-compreensão que, desde sempre, acompanha a estrutura do ser-aí, é condição de possibilidade de qualquer acesso do conhecimento científico a seus objetos” (STEIN, 2006, p. 18).

intérprete, o sujeito inserido em uma situação que requisita uma compreensão, uma postura interpretante. Isso se soma à proposta de Heidegger, de que um empreendimento da compreensão sempre parte de um ponto de partida dividido em três categorias: A concepção prévia, conjunto de conceitos estabelecidos que filtram o contato com o construto a ser interpretado; a visão prévia, o que é visto, determina o que é permitido aparecer no campo de trabalho do intérprete; e a posição prévia, a tendência, determinada de antemão, em aceitar ou rejeitar questões propostas pelo constructo a ser interpretado. Essas categorias prévias decorrem da formação, para a qual critério e gosto não são categorias acima de debate e discussão, mas palco de conflitos e esforços por parte da comunidade de intérpretes que partilham uma linguagem. O contato com o objeto a ser interpretado (ou obra a ser *lida*, como quer a antiga tradição hermenêutica²) é o momento em que essas construções prévias que estruturam as possibilidades de interpretação são chamadas a uma operação que poderá revisá-las inteiramente, deslocando seu sentido e propósito. A obra, exposta à compreensão do sujeito, expõe os *pré-conceitos* constitutivos deste. Gadamer reabilita o pré-conceito recorrendo ao processo no qual a tradição Iluminista transformou a palavra. Na tradição Humanista (anterior à Revolução Francesa) “pré-conceito” se refere ao “conceito prévio” enquanto ponto de partida de um julgamento. Esse ponto de partida tem um caráter de “prejuízo” para o réu, uma desvantagem que se sobrepõe às evidências do caso. A partir desse aspecto o Iluminismo determina o preconceito como um conjunto de atitudes e conceitos a serem evitados, ao invés de mantidos permanentemente no horizonte da pesquisa para que sejam abordados e discutidos em confronto com as novas descobertas sobre o caso.

A história da tradição hermenêutica estabelece que seus objetos, o texto bíblico, a lei escrita, a obra de arte literária, ou seja, os constructos artísticos ou conceituais que participam da cultura, impõem ao sujeito uma tarefa de compreensão. Mas o caso da obra de arte revela que os preconceitos não só são impossíveis de serem evitados; são obstáculos que propulsionam novas percepções sobre os casos passíveis de interpretação. Desde que o intérprete saiba ler gramaticalmente qualquer texto, ele já opera com: uma *concepção prévia* que estabelecerá o que ele poderá visar do objeto e o que tende a escapar de seu escopo de trabalho; *uma posição*, ou seja, um lado que será tomado em relação às possibilidades de aceitação das premissas de realização da obra específica. Por exemplo, a música sinfônica

² Trata-se aqui do teólogo Friedrich Ernst Schleiermacher (1768-1834) e Wilhelm Dilthey (1833-1911), que prepararam a possibilidade de compreensão da hermenêutica como uma questão filosófica. Voltando a hermenêutica para o processo de compreensão de textos (Schleiermacher), o passo que faz ver sua possibilidade para a compreensão de visões de mundo abordadas pelas ciências humanas (Dilthey) se torna inevitável. Ver a descrição de Gadamer desse processo e o diálogo com esses dois autores referências da hermenêutica teológica e científica em *Verdade e Método*, pp 273 e ss.

pode ser rejeitada simplesmente por remeter o sujeito a uma aura decadente de uma sociedade burguesa autoritária e elitista; e, finalmente, a capacidade de leitura gramatical opera com a *concepção prévia* que resguarda o constructo como tal, no caso do exemplo anterior, a concepção de que os objetos da cultura refletem modelos sociais em uma relação fechada e necessária. O círculo hermenêutico é o ato de mover essas três categorias, chocando-as com o constructo a ser compreendido na tradição interpretativa que constitui o sujeito interpretante.

O processo hermenêutico lembra a tautologia, porque visa não só a uma aplicação prática de procedimentos investigativos que levarão à verdade sobre o fenômeno interpretado (definição de método, para as ciências indutivas), mas também à tradição de que parte a interpretação para chegar a uma compreensão que leva a um ponto de mesma importância que a primeira interpretação: um construto interpretativo é sempre um novo ponto de partida para um novo giro do círculo. O ganho desse giro acontece no conhecimento da obra para além do que estávamos previamente preparados para conhecer. Essa é a característica mais enriquecedora da consciência hermeneuticamente formada, pois inclui sujeito e objeto em uma co-pertinência. Ampliando as possibilidades de compreensão a partir da inclusão das condições prévias de leitura, o constructo interpretativo final se remete à obra como novo fenômeno sujeito a novas leituras e aí é que reside, na interpretação, o seu caráter inesgotável: a impossibilidade de dizer tudo sobre as obras é o que nos chama sempre novamente para a permanência nelas mesmas.

2. Estudo de caso: a transcrição da sonata K. 87, de Scarlatti, por Sérgio Abreu.

A principal referência violonística que habitava a prática interpretativa de Sérgio Abreu (1948) é do espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Mestre da professora de Sérgio e Eduardo Abreu, Adolfina Távora (1925-2011), Segovia manteve estreito contato com Miguel Llobet (1878-1935)³, o que estabelece uma proximidade com a escola de Francisco Tárrega (1852-1909). Em sua contribuição própria, Segovia amplia o alcance comercial de seu trabalho, editando, gravando e viajando muito mais que seus colegas e antecessores. E provê as referências principais de sonoridade e “violonismo” para diversas gerações, ou seja, de parâmetros que representam o domínio de um instrumento, o conceito de regularidade sonora,

³ Segovia nunca declarou explicitamente ter sido aluno de Miguel Llobet, um dos principais alunos de Tárrega mas a proximidade de estilos interpretativos e documentos, fotografias, etc. mostram que eles compartilharam do mesmo círculo musical na Espanha e Alemanha. A comparação de gravações também permite a percepção de uma enorme semelhança na abordagem de som e fraseado.

o tratamento de timbres e abordagem técnica e interpretativa. Essa tradição tem sido aceita ou rejeitada, mas permanece referencial. No que se refere à sonoridade, por exemplo, a comparação com outro grande discípulo de Segovia, o uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) é elucidativa. Especialmente no que se refere à direção que sua sonoridade seguiu dos anos cinquenta, período de suas gravações mais antigas, aos anos mais recentes de 1970 até sua morte, percebe-se o que significa a decisão por seguir ou se contrapor a determinados aspectos de uma tradição musical. A sonoridade foi o principal elemento no qual Carlevaro aos poucos, preparou uma quebra da tradição segoviana, ao mesmo tempo em que aceitou e desenvolveu os princípios de mecanismo que deram a Segovia uma técnica tão longeva. Para um violonista que, ao contrário, segue essas concepções sonoras e interpretativas mais de perto, o exemplo de Oscar Ghiglia (1938) é eloquente, especialmente nas suas gravações mais antigas⁴: a sonoridade e o fraseado nos dão a impressão de estarmos diante de uma gravação do próprio Segovia.

Em relação à sonoridade, os irmãos Abreu também seguem a concepção prévia de sonoridade estabelecida por Segovia muito mais de perto do que Carlevaro ou John Williams (1938)⁵. Mas em relação ao fraseado, eles matizaram a referencia segoviana, se aproximando mais da posição que poderia ser ligada à escola catalã de piano. Essa referencia se deve não só à enorme admiração que Sérgio Abreu tem pelos pianistas de concerto,⁶ mas também pelo contato de sua professora Adolfina Távora com Ricardo Viñes, pianista catalão com quem a violonista estudou piano na juventude.

Essa mistura de tradições explica em parte a abordagem sóbria e regular em relação à Segovia. O fraseado de Sérgio Abreu busca sempre um ponto culminante para onde a dinâmica possa confluir, para em seguida abandonar o registro limite do instrumento. Para que esses pontos culminantes possam ser notados com clareza equilíbrio, a agógica é mantida regular, e não interfere tanto na chegada dos ápices quanto se ouve com frequência em Segovia ou Ghiglia: o clássico rubato que indica partes importantes das frases. A gradação, mais dinâmica que agógica, em torno de um ponto culminante aparece na abordagem de cada

⁴ Pensamos aqui em *Zamba Granadina*, de Isaac Albeniz (1860-1909), gravada em 1968 no álbum “The Guitar in Spain”, com obras de Gaspar Sanz, Alonso Mudarra, Luis de Narvaez, Francisco Guerau, Luys de Milan, Federico-Moreno Torroba e Isaac Albeniz.

⁵ Outro aluno de Segovia que seguiu a tradição negando-a no que ela determinava como referencia de sonoridade e, especialmente, agógica.

⁶ Sua iniciação musical se deu ao piano, orientado pela primeira esposa de Francisco Mignone, Lidy Mignone. A mãe de Sérgio Abreu era pianista amadora. Mas acabou prevalecendo a orientação de seu pai, o violonista amador Osmar Abreu, e de seu avô materno, Antonio Rebello, com quem Osmar estudou. Rebello teve uma grande importância na cena violonística do Rio de Janeiro, comparável à de Isaías Sávio em São Paulo. Sávio foi iniciado ao violão por Rebello, no período em que residiu no Rio de Janeiro (MORAIS, 2007).

segmento de uma análise morfológica: cada frase, cada seção, cada trecho estrutural e a relação desses sub-pontos culminantes com a peça inteira, que precisaria ter apenas um ponto de culminância para o intérprete. Aqui fica evidente a reconsideração da posição prévia. Uma busca mais estrutural da interpretação revela o jogo com outra possibilidade, advinda da tradição pianística. A projeção e impacto do toque e do som (o som “explosivo” segoviano, provocado pelo ataque rápido do movimento do toque de cada nota, o ponto de contato dos dedos com a corda pensado em proporção igualitária entre o mínimo de unhas e a pele) continuam sempre lá, seguindo a tradição Tárrega-Segovia-Llobet, mas é o pensamento sobre a variação desse som na relação com as estruturas morfológicas que transforma o controle das intensidades em um processo de conflito entre unidade e variedade. O que muda aqui é a visão das obras, que para os irmãos Abreu requisitam uma tarefa que revele sua estrutura, mais do que a sucessão de fenômenos sonoros momentâneos que impressionam pela capacidade técnica e expressiva do intérprete. Tanto nas gravações do duo quanto nas de Sérgio como solista, sobressai-se ainda um tratamento estratégico destas questões técnicas. A distância que eles determinavam entre os sons fortes e fracos é maior em obras mais modernas, seguindo uma tradição que estabelece os extremos de sonoridade como característicos de um estilo pós-beethoveniano. A variação agógica ocupará um lugar secundário na interpretação das estruturas musicais clássicas, enquanto obras românticas e modernas serão mais flexíveis a flutuações de tempo. Isso aproxima Sérgio e Eduardo Abreu de uma abordagem interpretativa “moderna” à qual também adere também Carlevaro, em relação à abordagem mais “romântica” da tradição estabelecida por Segovia e Llobet.

Na gravação que dispomos da Sonata K. 87⁷, no entanto, a abordagem pende para um tipo particular de equilíbrio entre a concepção romântica e a moderna, que coincide com as primeiras experiências da interpretação historicamente informada⁸. No tipo de sonoridade, na escolha dos dedilhados e do andamento, sobressai-se a tradição Segovia-Llobet-Tárrega. Mas na abordagem da polifonia e dos recursos tímbricos que essa mesma tradição proporcionou, sobressai-se uma abordagem historiográfica. É notável que o tipo de dedilhado

⁷ Trata-se de uma gravação caseira realizada em 1976, por Sérgio Abreu para registrar uma experimentação de um violão Hauser de 1935. A gravação, feita na casa de uma senhora na Inglaterra, foi digitalizada e foi gentilmente cedida ao autor deste artigo.

⁸ O regente, cravista e compositor londrino Raymond Leppard (1927), tem mais de 200 gravações, disponibilizou o primeiro registro fonográfico de *L'incoronazione de Poppea*, de Claudio Monteverdi. Está entre os primeiros regentes que buscaram uma tradição interpretativa diversa da abordagem sinfônica tradicional a partir de informações históricas e é citado como uma referencia importante por Sérgio Abreu no seu quadro de seus parâmetros como intérprete de música pré-clássica. Sua transcrição das Cinco Peças de Rameau foi inspirada assumidamente por uma compilação de peças do mesmo compositor feita por Leppard para um disco de 1966 lançado pela Decca (*Le temple de la Glorie suites*).

em posições altas encontrado nos prelúdios de Tárrega e nas *Siete Canciones Catalanas* de Llobet estejam presentes como condição *si ne qua non* da própria transcrição de Scarlatti, como indicamos nos exemplos abaixo:



Figura 1: Indicações de dedilhados no Prelúdio n. 2 de Tárrega, dedicado a Miguel Llobet. Notas obtidas em cordas agudas nas primeiras posições são pedidas em cordas mais graves, mais espessas e pressionadas em trastes mais altos, buscando um tipo de timbre caracteristicamente mais “fechado”, com predominância de harmônicos graves.



Figura 2: Canção Catalã tradicional, arranjada por Miguel Llobet. Sobressai-se aqui a sonoridade mais “quente”, ou seja, mais rica em harmônicos graves, característica da abordagem Tárrega-Llobet-Segovia.

Figura 3: quarteto de cordas n. 15, op. 132 em lá menor, de Beethoven (coda do quarto movimento), em que as soluções de posições altas no violoncelo são buscadas para uma referencia nova de timbre que acabaria por se associar aos demais gestos interpretativos (sensibilidade ao vibrato, amplitude de frases longas em legato, etc.) das escolas românticas.

Figura 4. Compassos 57 a 59 da transcrição de Sérgio Abreu da sonata K 87 de Scarlatti: indicações de cordas presas e dedilhados em posição alta, características da tradição romântica.

A tradição romântica entra aqui, no caso da transcrição de Sérgio Abreu da Sonata de Scarlatti, mais como possibilidade de realização material da transcrição do que como opção de sonoridade estilística. Essa referencia não é, no entanto, combatida na interpretação, como demonstra o tratamento agógico muito mais flexível que privilegia grandes arcos de frase. Esses elementos levam a um constructo interpretativo talvez mais próximo do universo de Busoni do que das possibilidades de execução historicamente informada que Abreu, aliás,

conhecia muito bem. Encontramos exemplo de um tratamento mais próximo dessa tradição, por exemplo, na sua abordagem da Sonata K 391, transcrita por Maria Luisa Anido⁹.

Considerações finais

Se continuar valendo a distinção entre explicação e compreensão, estabelecida por Dilthey, então a base das ciências humanas pode ser estendida, de acordo com Gadamer, para a interpretação em geral, e, conseqüentemente, para a interpretação musical. A contribuição de Gadamer, além da compreensão histórica da noção de pré-conceito e sua utilidade para a conscientização da tradição interpretativa, é estabelecer, como meta da hermenêutica, o movimento na direção de um horizonte comum. Ou seja, interpretar é buscar um diálogo na obra entre as tradições que estruturam nossa interpretação e as que fizeram ela própria ser o que é. Interpretar nunca é um conjunto de operações e aplicações de técnicas com vistas a uma explicação sobre a verdade da obra, que só pode ser atingida através de uma vivência.

O “método” fornecido pela hermenêutica (análise das condições de interpretação como posição, visão e concepção prévias) abre-se para o objeto e para as tradições estruturantes que estabelecem as condições de compreensão. Ou seja, não é nenhum método, no sentido da metodologia das ciências indutivas, mas uma consciência preparada para as próprias condições de construção do entendimento. No contexto da produção artística, ela cumpre o papel de uma ciência da interpretação, pois estabelece possibilidades de compreensão com diretas implicações poéticas. Ou seja, a hermenêutica é uma formação de consciência que trabalha com a análise concreta das posições prévias da tradição a que o intérprete se insere e dos resultados sonoros imediatamente relacionados a essa tradição. A partir dessa consciência, é possível revisar a poética interpretativa. Em nosso estudo de caso, a interpretação de Sérgio Abreu acontece a partir da tradição Tárrega-Llobet-Segovia, seguindo indicações formais do que se poderia chamar de interpretação moderna, contraposta a outra concepção reconhecida como romântica. Está em jogo a própria formação em choque com novas perspectivas interpretativas disponíveis pela pesquisa musicológica.

Através do meio termo entre a explicação do processo, motivação das operações performáticas e descrição dos pressupostos interpretativos, esperamos ter demonstrado a importância e a riqueza da reflexão hermenêutica para elucidação dos aspectos mais “intuitivos” da performance, revelando os nexos com a tradição com os quais ela se conflita ou se reafirma. Parte do dilema da interpretação em geral e da interpretação musical em

⁹ Gravação amadora realizada por Sérgio Abreu de um recital solo em Belém do Pará, 1976, disponibilizado ao autor.

particular é a possibilidade de que a tradição ande ao lado do impulso de renovação imposto pela modernidade. Ter consciência desses processos pode não ser imprescindível para o intérprete das plataformas de concerto. Mas acreditamos que o seja para o intérprete acadêmico, seja no contexto do ensino, da pesquisa ou da própria produção artística.

Referencias bibliográficas

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

NUNES, Benedito: *Hermenêutica e Poesia. O pensamento poético*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

MORAIS, Luciano. *Sérgio Abreu: sua poética e sua herança histórica através de suas transcrições para violão*. Dissertação de mestrado defendido na ECA-USP, 2007.

SCARLATTI, Domenico. Sonata K.87. Partitura. Transcrição de Sérgio Abreu. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1978, RB 0166.

STEIN, Ernildo: *Pensar é pensar a diferença – filosofia e conhecimento empírico*. Ijuí, editora Unijuí, 2006 (primeira edição em 2002).