

## ***Placere, docere, movere: sobre a interpretação musical***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5. Performance musical

*Luigi Brandão*  
UFMG  
*guitar.luigi@gmail.com*

*Flavio Barbeitas*  
UFMG  
*flateb@gmail.com*

**Resumo.** Inspirado numa antiga formulação da retórica que, nos séculos passados, foi tomada pelas artes visuais como mote para pensar a si mesmas, o texto tece reflexões sobre a interpretação musical apoiando-se sobretudo em temas discutidos por Diderot, Hanslick e Umberto Eco. Os três objetivos propostos por Cícero, deleitar, instruir e comover, oferecem ensejo para tratar de noções como fidelidade à obra, relação com o belo e com o prazer estético, o gosto do intérprete e o papel das emoções na performance das obras. Enquanto o deleitar e o instruir são pensados em sua interrelação, o comover é ensejo para que visitemos um texto de Diderot a respeito da relação do ator com as emoções que representa em cena (*Paradoxe sur le comédien*), o qual confrontamos com alguns textos do campo da música que tratam do assunto, notadamente, *Do belo musical* de E. Hanslick. As formulações produzidas nessa reflexão não visam prescrever ao intérprete uma forma de ser, senão colocar em evidência os fatores que configuram a interpretação como uma forma de arte que ultrapassa a dimensão da técnica instrumental, comporta uma atividade espiritual e participa poeticamente da existência da obra musical.

**Palavras-chave.** Interpretação musical, Intérprete musical, Estética musical, Performance musical, Reprodução musical

### **Placere, Docere, Movere: On Musical Interpretation.**

**Abstract.** Drawing on an old rhetorical formula which in centuries past served the visual arts in the effort of reflecting upon themselves, the text muses on musical interpretation based on ideas of Diderot, Hanslick and Umberto Eco. The three objectives put forth by Cicero, *placere*, *docere*, and *movere*, offer the occasion to approach notions such as fidelity to the work, Beauty and aesthetic pleasure, the interpreter's Taste and the role of emotion in the performance of musical works. While the *placere* and the *docere* are thought in relation to one another, the *movere* presents occasion to visit Diderot's *Paradoxe sur le comédien* — a text about the relation between the actor and the emotions he depicts on the stage — which we confront with some texts from the field of music which treat the subject, notably *On the Musically Beautiful*, by E. Hanslick. The propositions put forward in this reflection do not aim to prescribe a way of being to the interpreter. Rather, they try to shed light on the elements that constitute interpretation as an art form which transcends the realm of instrumental technique, involves spiritual activity, and participates poetically in the existence of the musical work of art.

**Keywords.** Musical Interpretation, Musical Interpreter, Musical Aesthetics, Musical Performance, Musical Reproduction

Interpretar obras musicais é apresentá-las em som concreto a partir de uma concepção pessoal.<sup>1</sup> Como essa atividade está intimamente ligada com a concretude sonora, muita vez se considera que, se a concretude sonora não encerra completamente aquilo que é relevante para o interpretar, ao menos configura todo o resto que lhe é pertinente como acessório ou marginal. No limite, essa mesma suposição pode levar a crer, agora já internamente ao processo de realização sonora, que a interpretação é uma técnica: cumprindo-se um conjunto de prescrições que garante o resultado mais eficaz, perfaz-se o trabalho. Em verdade, contudo, a interpretação é uma forma de arte, e, como quaisquer das artes depois do renascimento e do iluminismo, dificilmente poderia ser reduzida a uma técnica, muito embora não possa prescindir dela.<sup>2</sup> Façamos um experimento: tomemos emprestada uma formulação da retórica, tal como se fez no passado nas artes visuais: a interpretação deve *deleitar, instruir e comover*.<sup>3</sup>

Deleitar, pois o intérprete tem suas origens no regime das Belas Artes;<sup>4</sup> a boa interpretação, nesse sentido, deve ser uma bela interpretação. É sabido que o século XVIII europeu, conquanto tenha sido momento de surgimento de uma concepção fenomenal da beleza, exclusivista quanto aos outros valores da arte que não o estético, esteve dividido — tanto entre indivíduos quanto no cerne mesmo de cada personalidade — entre valores humanistas da arte e os novos valores, modernos e estetizantes, que começavam a ser postos em circulação. Também oscilava entre uma percepção da primazia de uma beleza formal, pura e absoluta, e a consideração de uma beleza relativa, ligada a imitação e conformidade ao representado, não descartando, portanto, para o belo artístico, a bela representação de um objeto horrível, como o atestam versos<sup>5</sup> de Boileau (TALON-HUGON, 2015, p. 53–61).

Assim, o belo artístico, no que concerne a cada peça, deve ser decidido pelo intérprete: é sua responsabilidade estética, cabendo-lhe nesse trabalho recorrer ao seu próprio juízo estético, ao seu gosto conforme o entendia o século XVIII. Tem ele, portanto, posta para si a

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Ver, a respeito das mudanças no estatuto das artes e dos artistas nos referidos períodos, Talon-Hugon (2014, 2015, 2016).

<sup>3</sup> Em Cícero vai escrito *movere, docere, placere* (TALON-HUGON, 2015, p. 20) ou ainda *conciliare, docere, concitare* (*De oratore*, livro 2, XXIX)

<sup>4</sup> Essa afirmação de caráter genético será defendida em detalhes na tese de doutoramento com publicação prevista para o início do ano de 2025. Já foi abordada sucintamente em Brandão e Barbeitas (2023).

<sup>5</sup> “*Il n’est pas de serpent ni de monstre odieux / qui par l’art imité ne puisse plaire aux yeux*” (*Art poétique*, III, 1-4)

tarefa de trabalhar sobre seu próprio gosto, confiando, como o fez o referido século, que gosto se discute sim, e que não apenas se discute como se refina. Recordemos então da proposta de Hume (2017, p. 106), de que o padrão do gosto teria que ver com um “bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, aprimorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação e livre de qualquer preconceito”, mas também, importante não esquecer, se auffer da reunião de gostos assim trabalhados, é dizer, não basta desenvolver o próprio gosto, mas é importante o intercâmbio. Cabe ademais sugerir que, ainda que “nada contribu[a] mais para aumentar e aprimorar esse talento do que a prática de uma arte e [a] análise e a concentração constantes de um determinado tipo de beleza” (HUME, 2017, p. 101), existe um fundo humanista quando se fala de beleza artística, e um intercâmbio entre as artes que as anima mutuamente, coisas pelas quais aqui arguimos que o cultivo do gosto deva ser feito de forma transversal e abrangente, para além de uma arte em particular. Não sem interesse, nesse sentido, é a opinião de Burke (2016, p. 43) segundo a qual o gosto melhora “exatamente na medida em que melhoramos nosso juízo por meio da ampliação de nossos conhecimentos, pela atenção constante ao nosso objeto e pelo exercício frequente”.<sup>6</sup>

Rapidamente, seguindo essas considerações, acabamos por confundir o deleitar com o instruir, se quisermos crer que se pode instruir o ouvinte a respeito do quão bela pode vir a ser determinada obra. Como veremos nos parágrafos seguintes, também a ideia de instruir acaba por apontar caminhos de volta ao deleitar. Nada de novo por aqui, pois, como sabemos, há muito se considera mérito artístico imiscuir o útil ao agradável, com isso deleitando o leitor ao mesmo tempo em que o advertimos.<sup>7</sup>

Instruir, entendido como dar a perceber a obra do compositor, é certamente a parte do trabalho interpretativo que mais foi posta em evidência em seu decurso histórico. É nesse âmbito que tanto se chamou atenção para o dever de fidelidade, para a responsabilidade do intérprete para com o compositor e para o privilégio que lhe é concedido de poder comunicar uma espécie de mensagem dos deuses, se assim nos quisermos lembrar das raízes etimológicas do termo intérprete. É certo, concedamos, que o intérprete tem que fazer as contas com a dimensão da fidelidade em seu trabalho. Mesmo que concebamos a música de concerto como uma arte em dois tempos,<sup>8</sup> cujas obras só são perfeitas (particípio passado, não adjetivo) em sua performance, a contemplação atenta, demorada e reiterada da partitura,<sup>9</sup> a entrega de si a

---

<sup>6</sup> Para uma complementação da discussão sobre o gosto, o prazer estético, o prazer artístico e suas ambiguidades no século XVIII, ver Talon Hugon (2015, p. 73–86).

<sup>7</sup> Conforme dissera Horácio (*Carta aos Pisões*, 343-344),

<sup>8</sup> Ver, a esse respeito, a explicação de Nitrato Izzo (2007).

<sup>9</sup> Ocorre referir ao “aprender a ver” de Nietzsche (*Crepúsculo dos ídolos*, cap. VIII, parágrafo 6).

essa investigação do objeto, um *studium*<sup>10</sup> à obra ou da obra, constitui parte ineludível do trabalho interpretativo.

Digamos um pouco mais sobre a interpretação inspirados numa visão da obra musical como arte a dois tempos: como nota Nitrato Izzo (2007) seguindo formulações de Henri Gourier, existe uma diferença de essência entre textos que são escritos para serem lidos diretamente, e textos que são construídos para serem representados. Conquanto possam ser lidos, sendo realizados mentalmente, tais textos *foram feitos para serem representados*. Pertenceriam, então, a uma categoria de arte — a saber, a das artes a dois tempos — que tem sua razão de ser na execução dos textos. A representação de obras desta espécie pode ser considerada, efetivamente, uma re-criação.

Assim, enquanto a interpretação (não-teatral) de um texto, quando produzida, é, ao menos em medida maior, algo separado do texto que interpreta, a interpretação musical é parte integrante da obra. Seguindo essa concepção, poderíamos dizer que há um duplo circuito na interpretação: ela realiza efetivamente a obra musical, apresentando-a em som concreto, mas constitui-se também como comentário sobre a *intenção da obra* (ECO, 2018). Assim, enquanto no caso, digamos, das obras literárias (não-teatrais), a obra plenamente realizada não pressupõe de partida uma conjectura sobre sua intenção, a “plena realização da obra” (MADEIRA, 2020) por um intérprete musical pressupõe sempre a postulação de uma conjectura sobre a intenção da obra que se interpreta.

A instrução que o intérprete fornece aos ouvintes deve então ser instrução a respeito do que considera ser a intenção da obra: “se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (ECO, 2018, p. 50–1). Mas, atente-se bem, trata-se da intenção *da obra*, e não *do compositor*. Com efeito, uma vez lançada no mundo, a obra fala por si, e o autor, se quiser dar seu quinhão a respeito do que a obra diz, deve fazê-lo na condição de intérprete (ECO, 2018, p. 77–79, 86, 94). O diálogo do intérprete é diretamente com a obra, sem uma instância que, de um lugar superior, possa garantir ou sancionar sua leitura.<sup>11</sup> É a responsabilidade intelectual do intérprete: ler a obra de forma criativa, artística, tudo isso, sim, mas, afinal, ler a obra. Procurar nela o que ela pode dizer. Fazer uma conjectura sobre o *leitor-modelo* que a obra lhe parece pressupor (ECO, 2018,

---

<sup>10</sup> Conforme arguiu López (2023, p. 143): “antes de ser capturado por uma mentalidade fortemente individualista e aquisitiva, o termo *studium* esteve associado à ideia de dedicação e cuidado. Estudar era, basicamente, dar-se atenta e cuidadosamente a algo”. O termo liga-se a noções como dedicação, zelo, cuidado, e, ainda, como se lê em Larrosa (LARROSA, 2023, p. 94–5), tem que ver com um enfoque no objeto, com uma atitude de estupefação, vagar e maravilhamento perante àquele objeto.

<sup>11</sup> Ver, para uma abordagem diferente, mas sinérgica, Leech-Wilkinson (2016).

p. 75), buscando reconhecer o significado contextual de seus elementos, entendendo-a como parte integrante de um tesouro cultural e social (ECO, 2018, p. 80–81). E sustentar essa conjectura com base no próprio saber, na própria autoridade enquanto intérprete, é dizer, assumir para si a responsabilidade interpretativa.

Se quisermos pensar que essa conjectura interpretativa do músico, na forma de uma apresentação da obra em som concreto, é a sua produção artística, podemos dizer com Diderot (2020, p. 10–11) que o artista intérprete seria capaz de criar para si, histórica ou imaginativamente, um modelo de representação da obra que, por ser ideal, necessariamente lhe ultrapassa, configurando-se a segunda parte de seu trabalho como a perseguição desse ideal, isto é, o trabalho para aproximar-se dele no fazer artístico. Em outras palavras, o intérprete cria para si um ideal de representação que funciona como um horizonte norteador do trabalho, trabalho que consistiria em aproximar-se desse ideal pelo exercício de aperfeiçoamento, e em manter-se próximo a ele pelo exercício da memória.

Ainda seguindo o autor, salta aos olhos o aventar da possibilidade de que *um ator possa melhor conceber uma personagem do que o poeta que a criou*; Diderot (2020, p. 31) relata uma anedota em que Voltaire teria duvidado de sua própria autoria ao sentir-se arrebatado por uma interpretação de Claire de la Tude, dita Mademoiselle Clairon. Analisando tal episódio, propõe que o que ali acontecera fora que a atriz concebera um modelo ideal muito além daquele que o poeta pôde conceber enquanto redigia a peça. Lembrando um dito de Ésquino,<sup>12</sup> Diderot escreve que se o poeta concebera um animal terrível, a atriz havia dado a ouvir a besta mugindo.

Mais à frente, escreve que há três modelos na natureza: o homem da natureza, o homem do poeta e o homem do ator [*acteur*], sendo cada um respectivamente maior que o outro: entenda-se bem, Diderot (2020, p. 53) *propõe que o maior modelo para um dado personagem é aquele concebido pelo ator que o interpreta*, o qual, montado sobre os ombros do poeta, realiza uma figura na qual, enfim, o próprio poeta se desconhece, deixando assim patente o potencial criativo do intérprete.

Instruir, então, sim; mas, como vimos, não sobre as intenções do autor, nem sobre a verdade essencial da obra, mas sim sobre uma verdade possível da obra, que é aquela entrevista pelo intérprete: não totalizante, não exaustiva, mas colaborativa para a existência efetiva da obra de arte, que é, afinal, a partitura em conjunto com a história de suas interpretações (sonoras e textuais).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Um dos dez oradores Áticos da Grécia Antiga, viveu de 389 a 314 a.C.

<sup>13</sup> Quanto à noção de representação, Izzo dirá, seguindo considerações de Gadamer, que a representação de uma obra pode ser vista como algo que contribui para o estatuto ontológico da obra, fazendo com que esta tenha o seu

Também Kuehn (2010, p. 170–177), ao refletir sobre a questão da verdade na obra e da interpretação, sugere que a verdade da obra não está nem evidente nem contida na partitura. Tomando-a enquanto verdade da interpretação, enquanto verdade da obra expressa na interpretação, sugere que ela talvez não tenha tanto a ver com uma coerência externa, com uma adequação perfeita com a partitura, mas sim com uma coerência interna, que será sempre apenas em algum grau verdadeira, e que é tanto uma verdade da obra quanto uma verdade da interpretação, isto é, expressa um conhecimento subjetivo a respeito da obra.

Tomemos, para abandonarmos as reflexões sobre o instruir, o seguinte comentário de Diderot (2020, p. 16), à guisa de reticências:

Pensai um instante a respeito daquilo que no teatro se chama ser verdadeiro. Será mostrar as coisas como são na natureza? De modo algum. O verdadeiro nesse sentido não seria senão o comum. O que é, então, o verdadeiro da cena? É a conformidade das ações, dos discursos, da face, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e frequentemente exagerado pelo ator [*comédien*]. Eis o maravilhoso.

Por fim: comover. Finalidade em relação à qual o intérprete é muita vez mal retratado: pensemos nas críticas aos virtuosos que, como dissera um Schoenberg, usam da obra como pretexto para demonstrar a sua própria riqueza de emoções (KUEHN, 2012, p. 11). Mas a interpretação não é apenas uma vitrine sonora para as verdades da obra, nem uma ocasião para o puro prazer estético. A música é também ocasião para movimentação dos afetos, e ocasião peculiar em relação às outras manifestações artísticas; conquanto não figurativa nem propriamente representativa, permanece ligada a aspectos da voz que têm que ver com a expressão dos afetos (SLOBODA, 2000, p. 402).

Muito se disse ao longo dos séculos sobre a música como expressão das emoções (FUBINI, 2019, p. 32–40, 113–126), e poderíamos pensar que com Hanslick a questão foi deslocada para as margens do pensamento sobre a música instrumental, composta por "formas sonoras em movimento" (HANSLICK, 2015, p. 46). Mas qual não é nossa surpresa ao encontrar, sob a pena dele mesmo que consideramos uma das eminentes figuras do formalismo em música, um exuberante elogio ao papel das emoções na interpretação? Pois, com efeito, para Hanslick é na performance que há lugar para o emotivo, para o livre reino dos afetos em

---

ser aumentado pelo conjunto de representações que a circundam, por meio do qual entramos em contato com a obra. Dessa perspectiva, a relação entre a obra e suas representações deve ser mesmo entendida como essencial; por meio da representação, o representado se torna "um ser que, mesmo tendo nascido do original, é tão diferente deste que se torna autônomo, realizando a si mesmo com o aumento-de-ser do processo de transmutação em obra". Nessa visão gadameriana de representação, o intérprete musical, ao confrontar-se com uma obra, vê-se face a "uma série de modelos interpretativos que já determinaram o sentido da interpretação. Essa tradição interpretativa [...] não se caracteriza como uma série de variáveis subjetivas, mas pertence à obra ela mesma" (NITRATO IZZO, 2007, parágrafo 2).

concerto com as formas musicais. No ato de realizar a obra musical em sons concretos, no ato de produzi-la de novo, de a *reproduzir*, ora, bem aí, diz Hanslick, é que se pode produzir o *transbordar imediato de um sentimento em sons*. É de capital importância compreender que Hanslick (2015, p. 72) só considera a obra composta como a obra musical acabada “para o conceito filosófico”. Para além desse âmbito, compreende que a divisão entre composição e reprodução (*Komposition und Reproduktion*) é constitutiva da música de concerto, e que isso não deve ser negligenciado em nenhum caso em que possa ajudar a compreender e explicar o fenômeno musical. E, na sua opinião, isso pode ajudar a compreender onde a impressão subjetiva tem lugar em música:

Ao intérprete [*Spieler*] é permitido libertar-se imediatamente, por meio do seu instrumento, do sentimento que o domina, transmitindo à sua execução o arrebatamento impetuoso, o ardor anelante ou a força alvoroçada e a alegria do seu íntimo. Já a interioridade corporal que, pelas pontas dos dedos, imprime o estremecimento íntimo à corda ou move o arco ou até que no canto se torna espontaneamente sonora possibilita em rigor *a efusão mais pessoal da disposição anímica* [*den persönlichsten Erguß der Stimmung*] na execução musical. Aqui, uma subjetividade torna-se de imediato operativa em sons, e não apenas tacitamente neles formadora. O compositor cria [*schafft*] lentamente, com interrupções, o executante, num vôo incontível; o compositor, para a duração, o executante para o instante repleto.<sup>14</sup> A obra sonora forma-se, a execução [*Aufführung*] é objeto de vivência [*erleben*, também pode ser traduzido por experienciar]. *O momento da música que exterioriza o sentimento e que excita reside, pois, no acto da reprodução* [*Reproduktionsact*], que desencadeia a faísca eléctrica de um mistério obscuro e a faz saltar para o coração dos ouvintes. (HANSLICK, 2015 ênfases minhas)<sup>15</sup>

Poder-se-ia argumentar, contudo, que comover não é o mesmo que *comover-se*: seria então a terceira tarefa do intérprete questão de sentir emoções com a obra e expressá-las abertamente em sua interpretação? Ou seria conceber sua interpretação de forma tal que o ouvinte se comovesse a partir daquilo que vê e ouve? Certamente há margem para pensar as

---

<sup>14</sup> Do texto *Transitoriedade*, de Freud (2020, p. 223), podemos, a esse respeito, extrair o esboço de um elogio da interpretação pela valorização do transitório, do efêmero, do mortal, do inconstante. Freud descreverá a recusa contra a transitoriedade da beleza e da perfeição como uma tendência da nossa vida desejante, o desejo de negar a realidade inexorável da transitoriedade. A perda de objetos amados é sentida como dolorosa para o indivíduo, que se atém a eles mesmo depois de sua perda (luto). Ora, como escreve o autor mais adiante no mesmo texto, a alma recua instintivamente diante de tudo o que é doloroso, e, por isso, *a fruição de um objeto belo pode ser prejudicada por uma noção de transitoriedade ligada a ele*. Freud (2020, p. 220–1), contudo, assumirá, em contraste com uma posição de Rilke, a posição de que a transitoriedade do belo, longe de depreciá-lo, faz crescer o seu valor, proferindo com isso um elogio de beleza efêmera, que poderíamos, afinal, estender à performance, na sua condição de um dos mais efêmeros objetos do mundo da arte. Também Gombrich (2022, p. 455), discorrendo sobre Antoine Watteau, aventa a possibilidade de que a beleza particular de suas obras fosse decorrente de “uma aguda consciência da transitoriedade da beleza”.

<sup>15</sup> Sobre os termos alemães para interpretação, performance ou reprodução musical, ver Kuehn (2012).

duas coisas como diferentes, e é o que faz Diderot, quando, no *Paradoxe sur le comédien*, pergunta-se se o ator realmente sente aquilo que expressa em sua atuação.

Ocorre aqui lembrar de Almeida (2011, p. 71), que observa que o domínio de atuação do intérprete musical não é o domínio dos sentimentos, mas sim o das sensações, assim definindo o campo no qual se encontraria a expressividade da interpretação:

A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo. Não implica obrigatoriamente remissões extrínsecas (ainda que não impeça que estas possam permear o complexo processo receptivo). É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical.

Podemos, contudo, perguntar se o domínio do sensível não pode justamente ser colocado a serviço da comoção, à maneira de uma brincadeira à qual alude Diderot: a criança que se veste de monstro para dar um susto nos amigos sabe como aterrorizar, e não o faz expressando estar aterrorizada ela mesma, mas sim apresentando uma situação sensível que ela considera comover em direção ao terror, enquanto a ela, a criança-monstro ela mesma, podem ocorrer inclusive os sentimentos contrários. Pois não a vemos ali, rindo-se dos amigos?<sup>16</sup>

Em sua reflexão, Diderot sugere que o ator deve ser "um espectador frio e tranquilo", com igual aptidão para interpretar todo e qualquer caráter ou papel com profundidade, mas sem "nenhuma sensibilidade". Ao invés de sentimentos, o que o ator põe em curso em sua atividade são formas de falar e agir cuidadosamente pensadas, e em parte definidas reflexivamente a partir dos sentimentos expressos pelo público, visando o máximo efeito dramático. Caso agisse segundo seus próprios sentimentos, argumenta o autor, ele não seria capaz de apresentar-se repetidas vezes num mesmo papel com a mesma potência dramática; enérgico na primeira encenação, ele seria frio e nada comovente na terceira, por conta do esgotamento dos nervos que tamanha comoção lhe teria provocado (DIDEROT, 2020, p. 9).

"Os grandes poetas", escreverá Diderot (2020, p. 12), "os grandes atores, e talvez em geral todos os imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de uma bela imaginação, de um grande juízo, de um tato fino, de um gosto deveras assertivo, são os seres *menos* sensíveis". Arrematará, após tomar coragem, numa formulação marcadamente intelectualizante

---

<sup>16</sup> Aqui caberia observar que Adorno falou da música como objetificação acústica de uma mímica facial, comentário sublinhado por Kuehn (2012, p. 14) ao chamar a atenção para a importância do gestual na constituição de uma performance musical plena.

sobre a arte: "A sensibilidade não é de modo algum a qualidade de um grande gênio. [...] não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo...". Dirá ainda que "a sensibilidade nunca existe sem fraqueza [*faiblesse*] de organização", dando a ver sua opinião de que a melhor interpretação é sempre a mais organizada.

Como alguém capaz de bem organizar gestos e falas, então, o ator é aquele cujo talento consiste não em sentir, mas em "oferecer de forma tão escrupulosa os signos exteriores do sentimento" que nós nos enganamos (DIDEROT, 2020, p. 13), tomando os signos pela coisa mesma. Assim, uma vez feito o trabalho de construção de uma determinada interpretação, o ator, para encená-la, deve apenas lançar mão do corpo, e não dos sentimentos. São os espectadores aqueles que se afetam pelo sentimento que, ilusoriamente, contemplam no ator. Daí que se pode dizer que "*Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son coeur*".<sup>17</sup>

Um tanto mais à frente, Diderot (2020, p. 24) dirá, insistindo que o ator não é aquele que sente, mas aquele que finge sentir: "Que é, então, um grande comediante? Um grande trocista [*persifleur*] trágico ou cômico, a quem o poeta dita o seu discurso". Em ainda outra formulação sobre o talento do ator [*comédien*], reitera a virtude da imitação dos sentimentos:

"Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação; o coração que nos supomos [*qu'on se suppose*] não é o coração que temos. Que é, então, o verdadeiro talento? Aquele de bem conhecer os sintomas externos da alma por empréstimo, de se dirigir à sensação daqueles que nos escutam, que nos vêem, e de os enganar pela imitação desses sintomas, por uma imitação que engrandeça tudo em suas cabeças e que se torne a regra de seu juízo; pois é impossível apreciar de outra forma aquilo que se passa dentro de nós. [...] Aquele, então, que conhece melhor e que realiza mais perfeitamente esses signos externos segundo o modelo ideal mais bem concebido é o maior ator [*comédien*]" (DIDEROT, 2020, p. 41).

Aquele que bem interpreta, aqui, não é aquele que melhor sente a obra, mas aquele que faz para si a melhor ideia de como ela pode ser mais fortemente sentida, e, sabendo bem imitar os signos que representam tais sentimentos, realiza-os com maior acuidade. Daí se poderia conjecturar por analogia que a boa interpretação musical tem que ver com a coloração afetiva de uma obra, com um "fazer de conta que", com um dar vida, com uma injeção de emoções numa totalidade de formas musicais em movimento. Algo nas linhas daquilo que poderia dizer um Hanslick sobre a execução musical, feita a ressalva, no caso de uma leitura estrita a partir de Diderot, de que isso não implicaria que o músico ele mesmo estivesse sentindo essas coisas, mas sim que as estivesse *dando a sentir*.

---

<sup>17</sup> "As lágrimas do comediante descem de seu cérebro; aquelas do homem sensível sobem de seu coração".

Importa dizer, por fim, que não se trata de pôr ponto final à questão, tomando partido entre o intérprete de Hanslick, que processa as próprias emoções por meio da obra, e o ator de Diderot, mestre do semblante. Não há que cortar o nó górdio: não seria possível que o intérprete musical se relacionasse com a obra em dois tempos? Um primeiro no qual se emociona verdadeiramente, num *coup de foudre* para com a obra, e um segundo no qual, destilando esses sentimentos que viveu em primeira pessoa, extraindo de sua verdadeira sensação linhas-guia para a composição de sua manifestação externa, e misturando isso com aquilo que percebe nos outros enquanto reação à obra, construiu um modelo de representação que já não concerne ao sentir, mas ao fazer sentir? Não seria ainda possível que ele sentisse as emoções que visa provocar, mas de forma fraca, como tintas pálidas, por ter já percorrido tantas vezes o mesmo caminho? E ainda que pudesse, vez ou outra, sentir, mesmo, em sua plenitude, emoções durante a performance, fazendo inclusive disso uma potência, como argumenta o interlocutor imaginário de Diderot (2020, p. 52)?<sup>18</sup> Ocorre aqui lembrar do Íon platônico, que, com efeito, diz contagiar-se pelas cenas que rapsodiava (PLATÃO, 2022, 535c), mas *também* diz, falando do efeito que surtia no público, que “se os ponho a chorar, eu mesmo vou rir, recebendo dinheiro, mas se eles riem, eu mesmo vou chorar, perdendo dinheiro” (PLATÃO, 2022, 535e).<sup>19</sup>

De qualquer forma, o importante aqui é aquilo que fica delineado como uma diferença entre o tocar de forma bela e o tocar de forma comovente, diferença que não é nem talvez deva tornar-se nítida demais, mas que remete a uma parte do trabalho de performance que tem que ver com a demonstração artística e premeditada — ainda que não necessariamente fria — dos signos exteriores do sentimento, tanto no material musical propriamente dito quanto numa gestualidade que extrapola o som concreto, mas é parte central da performance entendida como a encarnação das obras em uma situação de copresença do público e do intérprete.

Deleitar, instruir, comover. O essencial, neste percurso, foi a reflexão como um todo, que visou lançar luz sobre algumas das virtudes e complexidades de um fazer interpretativo enquanto forma de arte que ultrapassa a dimensão da técnica instrumental, comporta uma atividade espiritual e participa poeticamente da existência da obra musical.

## Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.

---

<sup>18</sup> Parece haver suporte empírico para algumas das questões aqui levantadas sobre a comoção, embora sob o termo expressividade, em Sloboda (2000, p. 400–401).

<sup>19</sup> A tradução da citação direta é de Cláudio Oliveira.

BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Reflexões sobre o intérprete musical a partir de algumas de suas definições. *Em: ANAIS DO XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM 2023*, São João del Rey. *Anais [...]*. *Em: XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM*. São João del Rey

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2016.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur le comédien**. Paris: Théâtre-classique.fr, 2020. Disponível em: [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DIDEROT\\_PARADOXECOMEDIEN.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DIDEROT_PARADOXECOMEDIEN.pdf). Acesso em: 15 mar. 2024.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FREUD, Sigmund. Transitoriedade. *Em: Arte, literatura e os artistas*. Obras Incompletas de Sigmund Freud Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 221–225.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2022.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2015.

HUME, David. Do padrão do gosto. *Em: O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Filô/Estética3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017. p. 89–114.

KUEHN, Frank Michael Carlos. **A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense: uma introdução**. 2010. Tese de Doutorado - UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, [S. l.], v. 26, p. 7–20, 2012.

LARROSA, Jorge. Aprender/estudar uma língua. *Em: BÁRCENA, Fernando; LÓPEZ, Maximiliano Valerio; LARROSA, Jorge (org.). Elogio do Estudo*. Educação: Experiência e Sentido Belo Horizonte: Autêntica, 2023. p. 75–107.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Classical music as enforced Utopia. *Arts and Humanities in Higher Education*, [S. l.], v. 15, n. 3–4, p. 325–336, 2016. DOI: 10.1177/1474022216647706. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1474022216647706>. Acesso em: 15 abr. 2024.

LÓPEZ, Maximiliano Valerio. Do ócio ao estudo: sobre o cultivo e a transmissão de uma arte. *Em: BÁRCENA, Fernando; LÓPEZ, Maximiliano Valerio; LARROSA, Jorge (org.). Elogio do estudo*. Educação: Experiência e Sentido Belo Horizonte: Autêntica, 2023. p. 133–158.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1–12, 2020.

NITRATO IZZO, Valerio. Interprétation, musique, droit : performance musicale et exécution de normes juridiques. *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, Bruxelles, v. 58, n. 1, p.



**ANPPOM**  
Associação Nacional de Pesquisa e  
Pós-Graduação em Música

99–127, 2007. DOI: 10.3917/riej.058.0099. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2007-1-page-99.htm>.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SLOBODA, John A. Individual differences in music performance. **Trends in Cognitive Sciences**, [S. l.], v. 4, n. 10, p. 397–403, 2000. DOI: 10.1016/S1364-6613(00)01531-X. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S136466130001531X>.

TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: Moyen Âge et Renaissance**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: Classicisme et Lumières**. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

TALON-HUGON, Carole. **A estética: história e teorias**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2016.

**XXXIV**  
**CONGRESSO DA**  
**ANPPOM**

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:  
SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS  
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024