

História e filosofia hermenêutica como parâmetros para a reflexão musical

Edilson V. Lima¹

A história em construção

Trata-se de aceitar o jogo das ideologias que geram diferenças de pontos de vista. O jogo democrático é o jogo do diálogo, livre, amplo e irrestrito. Se estivermos convictos de que na base de uma definição qualquer do caráter brasileiro estará sempre uma ideologia inspiradora e geradora dessa definição. Se nos convenceremos de que, como sugere Vattimo (1999, p.38-48) a interpretação, ou melhor, a hermenêutica, não é apenas uma fase provisória de diálogo e debate que possa nos conduzir ao conhecimento ou formulação do entendimento acabado e definitivo de algo, mas sim a própria permanência do diálogo, do debate. A Hermenêutica não como Teoria do Diálogo, mas como o próprio diálogo. Vamos compreender melhor a História e a correlação entre identidade e diferença. E, no nosso caso, o que é música brasileira para cada um de nós e para o outro, já que as diferenças seriam justamente o pólo a dar sentido às eventuais identidades. (DUPRAT, 2001. p. 9-10).

A epígrafe que encabeça esse artigo, extraída do texto *Musica Brasileira*, do musicólogo Régis Duprat, publicado na **Revista Oficina da Inconfidência** no ano de 2001, enfatiza o aspecto hermenêutico de todo processo interpretativo, entendido, nessa pequena citação, como a consciência do diálogo, articulando sempre dois pólos, a identidade e a diferença. E não só a filosofia, mas a própria historiografia no século XX abriu-se (legitimamente) para uma pluralidade interpretativa, como tem destacado vários historiadores, dentre os quais Margaret Rago, como se pode ver no seguinte trecho para a introdução do livro *A história repensada*, de Keith Jenkins:

pluralizar a História, democratizando-a e liberando-a das formas hierarquizadas e excludentes do pensamento identitário abrindo-a não só para múltiplos sujeitos sociais, mas para enfoques, acontecimentos, métodos e procedimentos diferenciados” (RAGO *apud* JENKINS, 2007, p. 13).

Portanto, após a liberação da história de uma suposta linearidade lógico-formal, o surgimento, mesmo que paulatino, de múltiplas narrativas — como a história cultural, a história social, a história vista de baixo, a história das mulheres, entre outras (BURKE, 2008) — só veio confirmar o vínculo estreito entre história/historiografia, cultura/sociedade, pluralidade e liberdade interpretativa.

Por outro lado, trabalhar com a interpretação, seja do passado ou do presente, sempre requer o que denominamos de reconstrução. Esta, por sua vez, acontece geralmente por uma espécie de “descontentamento” com leituras repisadas (esgotamento), ou, dito de forma filosófica, “entificadas”; ou então porque assume-se outras perspectivas de leitura e, por consequência, outros enfoques narrativos. Nesse sentido, a crítica ao historicismo tradicional do século XIX, por ser ainda muito calcado em correntes cientificistas e evolucionistas, é de suma importância para uma nova postura, que se espera menos fundada no “mito” do historiador isento e na “pura” objetividade.

Consequentemente, uma historiografia e, portanto, um historiador, com vínculos socioculturais, metodológicos e ideológicos, vem não só politizando, mas também humanizando cada vez mais a historiografia do século XX. Em todo caso, não

¹ Professor do departamento de música da Universidade Federal de Ouro Preto.

queremos, de modo algum, acusar o historiador de “tendencioso” ou “manobrista”. Ao contrário, ao deixar claro seu vínculo metodológico e sociocultural, o historiador nos dá a chance de conhecer mais claramente de onde e para quem escreve, não escamoteando seus reais anseios e projetos.

No caso da história brasileira, ou mais propriamente da história de nossa colonização, os grandes deslocamentos se incumbiram de potencializar “choques” constantes entre culturas que já haviam se estabelecido desde os primeiros anos da colonização. E se durante os primeiros séculos da presença europeia no Atlântico Sul o controle social foi mais ferrenho, uma paulatina liberação para o reconhecimento da diversidade presente nestas terras foi ocorrendo. E foi justamente a partir do reconhecimento, melhor dizendo, da conquista da complexidade sociocultural presente numa determinada coletividade que a historiografia pôde se desdobrar, muitas vezes, em sutis diferenças e outras vezes em abruptas rupturas.

De qualquer modo, a Europa como força hegemônica norteou grande parte da história da América Latina e, evidentemente, empreendeu moldar a sociedade deste lado do Atlântico aos padrões do outro. E, em parte, essa empreitada foi realizada, pois, por mais que haja diferenças em nossas escolhas, não podemos nos dizer totalmente não ocidentais². De qualquer forma, as características socioculturais aqui vigentes aos poucos vão conferindo a estas terras feições diversas, e com o passar dos tempos, aceitas como próprias³.

E não causa estranhamento o relato de viajantes que, ao visitarem o Brasil, destacaram justamente a diversidade sociocultural aqui presente, sobretudo, nos grandes centros; outros relatos enfatizaram os costumes diversos, como os calundus setecentistas e os batuques oito e novecentistas, convivendo com as missas, com a música militar e espetáculos de óperas, por exemplo⁴. Não obstante não comungarmos com o “mito” das três raças tristes⁵, e mesmo que destaquesmos uma história com forte presença europeia, a diáspora africana e a presença dos índios e suas várias nações, geraram conflitos político-administrativos, sociais e culturais, e apontaram, mesmo que muitas vezes de modo titubeante e vagaroso, caminhos diversos para a nossa história e, conseqüentemente, para a nossa historiografia ao longo dos séculos.

A questão hermenêutica

² Refiro-me aqui ao texto de Immanuel Wallerstein *O universalismo europeu: a retórica do poder* (WALLERSTEIN, 2007) que defende a tese da não existência do “terceiro mundo”, pois, o que denominou de *The Modern World-System* já buscava uma unidade sistêmica econômica através de Estados, primeiramente, monárquicos e, posteriormente os Estados-nação e que tem seu início no século XVI. Nesse sentido, o sistema capitalista mundial não pode existir sem “dialogar” com as “periferias” (fornecedoras de matérias-primas) de seus domínios a fim de constituir um centro (produtor de conhecimento e tecnologia). E nesta perspectiva as trocas interculturais tem a possibilidade de ocorrer, mesmo que de um modo não democrático.

³ Para uma discussão mais detalhada sobre esse aspecto, consultar SOUZA, Laura de Mello em *O sol e a sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴ A fim de ampliar a discussão, consultar: SOUZA, Laura de Mello. *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; TINHORÃO, José R. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008; DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

⁵ Referímo-nos aqui ao soneto de Olavo Bilac que transcrevo em seguida: Tens, às vezes, o fogo soberano/ Do amor: encerras na cadência, acesa/ Em requebros e encantos de impureza,/ Todo o feitiço do pecado humano.// Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza/ Dos desertos, das matas e do oceano: Bárbara poracé, banzo africano,/ E soluços de trova portuguesa.// És samba e jongo, xiba e fado, cujos/ Acordes são desejos e orfandades/ De selvagens, cativos e marujos:/ E em nostalgias e paixões consistes,/ Lasciva dor, beijo de três saudades,/ Flor amorosa de três raças tristes. Fonte: http://pt.poesia.wikia.com/wiki/M%C3%BAsica_Brasileira

O pensamento filosófico do século XX também efetuou a crítica à linearidade na produção filosófica ocidental. E nesse sentido o conceito de hermenêutica usado aqui não só na acepção heideggeriana e gadameriana, mas também na interpretação que o filósofo Gianni Vattimo empregou em seu livro *La fine della modernità* (1999) discute a pluralidade de interpretações que se abre com o anúncio do século XX, imanente ao próprio ato interpretativo, precisamente como observou Duprat na epígrafe do início deste texto, da qual destacamos o trecho: “A Hermenêutica não como Teoria do Diálogo, mas como o próprio diálogo”. Diálogo em que os interlocutores, ao confrontarem seus pontos de vista, saem transformados, sobretudo por articularem não só as identidades, mas também as diferenças; já que “as diferenças seriam justamente o pólo a dar sentido às eventuais identidades”, como destacou Duprat (2001, p. 9-10).

Para o filósofo Gianni Vattimo, se não estamos ainda em (uma) outra fase do pensamento humano, estaríamos muito perto de tal evento. Ou seja, segundo Vattimo, não há mais lugar no pensamento ocidental para verdades unificadoras que fundamentem uma história unidirecional. Isto sim — uma história unidirecional — na leitura de Vattimo soaria nos dias de hoje capcioso, traindo o compromisso com um pensamento manipulador. E ao refletir sobre o problema da “verdade” filosófica, Vattimo recoloca dois conceitos de fundamental importância para o entendimento de sua filosofia, os termos *Überwindung* e *Verwindung* extraídos da filosofia heideggeriana. O primeiro (*Überwindung*) ainda dentro de um viés puramente clássico, ou seja, calcado no sentido tradicional evolutivo, onde os modelos de pensamentos atuais superariam os precedentes; o segundo (*Verwindung*), uma espécie de consentimento e

non un oltrepasamento della realizzazione perversa dello spirito assoluto o, nel nostro caso, della morte dell'arte; ma un **rimettersi**; nei vari sensi che questo verbo há, e che riproducono abbastanza fedelmente il significato della *Verwindung* heideggeriana; **rimettersi** come convalescenza, ma anche inviarsi (come il rimettere un messaggio), e affidarsi a” (VATTIMO, 1999, p. 60).⁶

Neste aspecto, ao invés de um pensamento baseado unicamente na lógica do acúmulo e da superação, abre-se espaço para o pensamento baseado também na lógica da “contaminação” e da “oscilação”: aquele, apontando para o fato de que não se joga para trás das costas o passado e não abandonamos simplesmente o pensamento metafísico, como sugere o Heidegger, mas, tal e qual a “cura” de uma enfermidade, uma “convalescência”, aprendemos a conviver com as consequências após a contaminação, sendo a cura (o cuidado) não o esquecimento total da doença e suas consequências, mas a consciência do que somos, sem uma tentativa de nos purificarmos, aceitando-se a realidade dessa contaminação. O segundo termo, a “oscilação”, seria justamente a capacidade de mobilidade possibilitada pela crítica ao fundamento — e ao fundamentalismo como ideologia — como base de toda objetividade.

Hans-Georg Gadamer, outro filósofo de linhagem hermenêutica, ao definir a “compreensão” como uma “fusão de horizontes”, também observa o conteúdo histórico, portanto finito e, conseqüentemente, provisório, de toda interpretação. Em suas palavras:

⁶ “não o ultrapassar da realização perversa do espírito absoluto ou, no nosso caso, da morte da arte; mas um **remeter-se**; nos vários sentidos que este verbo possui, e que reproduzem com bastante fidelidade o significado da *Verwindung* heideggeriana; **remeter-se** como convalescência, mas também como enviar-se (como enviar uma mensagem), e confiar em” (tradução minha)

O horizonte do presente não se forma, pois, à margem do passado. Não existe um horizonte de presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. *Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos*". (GADAMER, 1997, p. 404).

Assim, a compreensão — e consequentemente a interpretação — está absolutamente entrelaçada com a historicidade, revelando seu caráter provisório, mutável, ou em termos hermenêuticos, finito. Pois, na “fusão de horizontes”, o antagonismo entre os conceitos de sujeito e objeto se funde, dando lugar a um círculo interpretativo — ou círculo hermenêutico — que, por estar atrelado à história e, portanto às conjunturas, tem caráter dinâmico, processual e provisório, logo finito como apontamos acima. E é nesse sentido que, juntamente com Hans-Georg Gadamer, podemos afirmar que a compreensão “implica a reconquista dos conceitos de um passado histórico de tal modo que esses contenham também nosso próprio conceber” (GADAMER, 1997, p. 488). Consequentemente, filosofia hermenêutica e história atual convergem, pois, conforme concebemos:

a função tanto do historiador, quanto do musicólogo ou do intérprete de música, seja do passado ou do presente, insere-se dentro dessa perspectiva analítica: interpretar é “construir” uma escrita histórica (um texto, aula ou palestra; reconstituir uma partitura ou um modelo de performance) tendo como base os documentos de uma época e suas escolhas na atualidade, que de modo algum estão isentas de compromissos epistemológicos, metodológicos e ideológicos. (LIMA, 2010, p. 217).

De qualquer modo, do ponto de vista que Heidegger destacou em *Ser e Tempo*, compreender é projetar-se para possibilidades. E nesse sentido, “interpretar (...) é (...) elaborar as possibilidades projetadas na compreensão” (HEIDEGGER, 1986, p. 204). E não estamos aqui, e nem acreditamos que Heidegger estava, dividindo a nossa existência em dois estágios “mecanicamente” articulados: uma a compreensão e outro a interpretação. Ao contrário, e como afirma mais adiante: “Toda visão pré-predicativa da que está à mão já é em si mesma uma compreensão e interpretação” (HEIDEGGER, 1986, p. 205). Ou seja, expressamo-nos, ou melhor, interpretamos, através das elaborações possibilitadas por nossas compreensões. Destarte, estes dois estágios se constituem de modo circular, entrelaçados, e não em uma linearidade lógico-formal. Por isso, Heidegger afirma que “A interpretação sempre se funda numa visão prévia” (HEIDEGGER, 1986, p. 207).

Dessa forma, se a interpretação adquire o *status* de “verdade”, esta deve ser entendida não como a busca de estabilidade, ou de uma meta-narrativa que explique definitivamente a totalidade do mundo; mas como abertura de possibilidades interpretativas; e sempre no plural. E não somente em sentido diacrônico, ou temporal, ainda em uma linearidade cumulativa e dentro da lógica clássica de superação (*Überwindung*); mas também sincrônico, ou seja, como convívio (oscilando e se contaminando) e interpelação (*Verwindung*). Dizendo de outro modo, tanto o historiador como o filósofo aceita que toda interpretação “é” provisória e que se trata “de aprender a fazer a experiência da experiência” (CARNEIRO LEÃO *in* HEIDEGGER, 2006, orelha do livro), tratando a obra (ou o estudo da história, seja como subsídio para um texto ou concerto musical, como enfatizado anteriormente) como iluminadora de possibilidades — ou seja, de “verdades” — e, como afirmou Gadamer (1997), comprometida com a “fusão de horizontes” históricos, temporais.

Assim, mais uma vez devemos retornar a epígrafe que encabeça este pequeno texto, pois, se, como Régis Duprat destaca, aceitarmos “as diferenças de pontos de vista”, “o jogo do diálogo”, iremos aceitar “a interpretação”, ou que “a hermenêutica,

não é apenas uma fase provisória de diálogo e debate”, mas sim, “a própria permanência do diálogo”. Assim, a epígrafe parece atentar justamente para a não separação entre dois lados da mesma face: um, a liberdade interpretativa, garantida pela riqueza da experiência existencial e experimentada no diálogo constante, teorizado no conceito de “fusão de horizontes”, o “entre”, local de acontecimentos da “verdade”, como teorizado por Gadamer; ou o *in between* pós-colonial de Homi Bhabha⁷. Outro, a diversidade sociocultural que nos acomete — mesmo quando olhamos para um passado longínquo — possibilitando, também, uma liberação de visões históricas e, portanto, de narrativas historiográficas.

A consciência do conceito de paradigma e a liberação da performance

Mais uma vez em consonância com o historiador Keith Jenkins, enfatizamos que “o passado sempre nos chega como narrativas e que não podemos sair dessas narrativas para verificar se correspondem ao mundo ou ao passado reais, pois elas constituem a ‘realidade’” (JENKINS, 2007, p. 28). Neste caso, ou o passado existe como memória, as lembranças que nos conformam e não se estabelecem como uma disciplina formal, constituída pelas nossas escolhas existenciais⁸; ou como historiografia, ou seja, “um dentre uma série de discursos a respeito do mundo” (JENKINS, 2007, p. 23). Porém, de modo algum tomamos essa afirmação em sentido negativo: como a consumação de uma arbitrariedade, ou uma “pura” subjetividade. Ao contrário, dialogamos constantemente com nossa época e com as épocas passadas; a partir de nossas escolhas e com as escolhas de outros atores sociais que têm seu próprio envolvimento com a história, ou seja, com suas escolhas metodológicas e epistemológicas, seus enfoques e narrativas.

Em suma, não obstante o historiador, ou músico no caso de uma performance — o ato da execução — não possa sair de si em suas interpretações, muitas “forças” atuam em suas escolhas, ou seja, “somos muito mais determinados do que pressupomos” (MARTON, 2004, p. 23). Em outras palavras, nosso compromisso com a disciplina, com um campo conceitual, com o método, enfim, com o “paradigma” vigente, não nos deixa atuar somente de modo subjetivo e arbitrariamente. E por paradigma entendemos justamente o conceito sintetizado por Thomas Khun: “aquilo que os membros de uma comunidade partilham” (KUHN, 2006, p. 221), seus modelos explicativos, como afirmou Roberto Cardoso de Oliveira (2006, p.53). E seguindo ainda os passos do mesmo Kuhn, podemos definir que uma comunidade científica (ou artística) “consiste em homens que partilham o mesmo paradigma” (KUHN, 2006, p. 221). E é justamente nesse sentido, apoiado no conceito de paradigma khuniano, que concebemos a “performance”: o ato de colocar em obra, a execução de uma peça musical, teatral ou happenings, isto é, o ato de sua enunciação⁹; não obstante tratemos de uma obra do passado remoto, próximo ou do presente¹⁰.

⁷ Cf. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.

⁸ Para uma discussão mais aprofundada dessa questão, consultar os textos: *Memória, história e patrimônio cultural: notas para um debate*. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007; e DUPRAT, Régis. *Memória e história*. In Em Pauta, Porto Alegre, v. 3, junho, 1991, pp. 3-15.

⁹ A fim de ampliar o conceito de enunciação, consultar BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

¹⁰ Remetemos aqui o leitor ao texto Estrutura das revoluções artísticas, publicado no livro *La fine della modernità* (VATTIMO, 1999) onde o autor discute justamente a lógica da consciência do “paradigma” que, apesar de ser definido por Thomas Khun dentro do âmbito científico, é aplicado por ele à “lógica” das transformações artísticas.

Outra questão importante para Kuhn é sua visão sobre o processo de mudança de modelos narrativos dentro de uma ciência, segundo o qual, para que ocorra uma “revolução” paradigmática, o antigo paradigma deve entrar em crise, e isso ocorre por duas razões: um dos motivos é que o modelo explicativo vigente, o que ele denomina “ciência normal” não propicia mais respostas consistentes e fracassa “em produzir os resultados esperados” (KUHN, 2006, p. 95), ou seja, por esgotamento; o segundo motivo seria por uma mudança de “visão de mundo” (KUHN, 2006, p.147).

Segundo Kuhn, os momentos de crise abrem possibilidades de “luta” entre grupos antagônicos que se empenham em estabelecer seus paradigmas como modelo para a comunidade, ou parte dela. Dentro dessa perspectiva, modos de “persuasão” calcados em “promessa” de resolução de problemas não resolvidos dentro do paradigma em crise fazem-se necessários. Mas também argumentos que transitam por vários campos, inclusive, de fora da esfera científica específica, entram em questão: alguns mais subjetivos, dependem inclusive de sua natureza autobiográfica e às vezes ligados a nacionalidade (KUHN, 2006, p. 195); outros “apelam (...) ao sentimento do que é apropriado ou estético”, como teorias “mais claras”, mais “adequadas” ou mais “simples” (p. 198).

Dessa forma, no âmbito da ciência normal, permanece uma “ilusão” de que o “progresso” parece ser contínuo, sem rupturas e produzido somente por acúmulo e não por revoluções, “uma vez que o cientista trabalha apenas para uma audiência de colegas, audiência que partilha de seus valores e crenças” (KUHN, 2006, p. 208), não se atendo aos conflitos ao seu redor, fora do círculo aparentemente fechado de sua atuação. E como observa Kuhn, o campo das ciências sociais e das artes se comportam de modo diverso, já que estão sendo influenciados diretamente pela “sociedade global” (KUHN, 2006, p. 208), sofrendo, assim, pressões externas diretas que influenciam suas decisões internas. Evidentemente que para alguns setores da sociedade, sejam públicos, privados ou os dois conjuntamente, algumas pesquisas interessam mais do que outras. Logo, haverá pressões (político-sociais) por parte destes setores a fim de financiar projetos específicos e orientar linhas de pesquisa específicas, privilegiando certos campos de estudos. Outros serão tratados com verbas menores e alguns completamente descartados.

Dentro dessa perspectiva, a visão evolucionista da ciência ocorreria porque não existe na ciência normal (o paradigma estabelecido) uma “educação científica (...) equivalente ao museu de arte ou à biblioteca de clássicos” (KUHN, 2006, p. 211), e ao abraçar um modelo paradigmático “decorre, em alguns casos, uma distorção drástica da percepção que o cientista possui do passado de sua disciplina. Mais do que estudiosos de outras áreas criadoras, o cientista vê esse passado como algo que se encaminha em linha reta, para a perspectiva atual da disciplina”, (p. 211), gerando a ilusão de progresso contínuo, “orientado para o progresso” (p. 211), ofuscando as transformações que ocorrem por saltos, ou revoluções, e compromissos com visões de mundo, ou seja, com questões ideológicas e sociais, e compromissos epistemológicos.

A questão musical

Levando-se em consideração o que discutimos acima (seja do ponto de vista hermenêutico, ou do conceito de paradigma khuniano) e adentrando o campo musical, compreendemos, portanto, que “toda” interpretação — o desvelar das possibilidades historicamente comprometidas e efetuadas pela compreensão; seja no caso de uma historiografia, ou uma execução musical — acontece como uma “fusão de horizontes”: não se volta simplesmente ao passado, mas reorientados por seus conceitos, idéias e

características, “o” reconstruímos a partir de nossas compreensões no presente; conseqüentemente, a partir de nossos compromissos epistemológicos, metodológicos e, conseqüentemente, ideológicos. Por isso reinventamos a todo o momento o passado, pois este, jamais conhecido em sua totalidade, se revela à medida que o interpelamos. E quando assim agimos, encontramos-nos inseridos dentro de horizontes históricos, ou seja, onde passado e presente, e porque não dizer futuro — ou seja, nossas projeções ainda não realizadas mas antecipadas — se tocam.

É nesse sentido que entendemos tanto a leitura de um tratado de uma época passada ou presente, quanto uma performance musical, seja esta efetuada sobre uma peça atual ou de trezentos anos atrás. Assim sendo e como já destacado acima, a tarefa do historiador, do musicólogo ou do intérprete de música antiga ou atual insere-se dentro desse ponto de vista: interpretar é “construir” uma escrita histórica — seja um texto, aula ou palestra; uma partitura ou um modelo de performance/execução — tendo como base alguns documentos de uma determinada época e suas escolhas na atualidade, as quais, de modo algum, enfatizemos mais uma vez, estão isentas de compromissos epistemológicos, metodológicos e ideológicos, como vimos discutindo anteriormente.

Tampouco os documentos de uma época estão isentos desses compromissos: também eles estão inseridos em seus horizontes históricos e foram efetuados por mãos comprometidas com mais coisas do que a “arte pela arte”. E a essa obsessão pelo documento, como se este representasse um retrato fiel, portanto, isento, de uma época, denominado “realismo ingênuo” (SAMUEL *apud* JENKINS, 2007, p. 19), denota uma espécie de “fetichismo” pelos fatos, como se estes falassem por si, e não pelas interpretações e, por conseguinte, pelas narrativas, ou seja, através de nossas palavras e ecoados pelos nossos sons.

Neste caso, a estabilização de um determinado modelo interpretativo — seja este um texto sobre música da Idade Média, ou uma performance de uma peça barroca — insere-se também dentro do conceito de paradigma khuniano, ou seja, a constituição de uma comunidade que comunga de um mesmo modelo: nem este sobrevive sem a comunidade, nem a comunidade sem o compromisso com o modelo. Já o controle de um (pré)suposto modelo de execução musical — pensemos nos modelos romantizados advindos do século XIX, na Performance Historicamente Informada ou em uma apresentação de “samba de raiz”, por exemplo — estaria inserido na lógica de uma controlabilidade técnico-musical; na verdade, trata-se de um modo de controlar ideologicamente, portanto, politicamente, uma parte da comunidade de intérpretes. E nesse sentido, controlar o paradigma, é controlar o futuro; é deter parte do poder. É, em suma, um genuíno processo político-ideológico.

Conseqüentemente, toda interpretação (um texto, uma execução musical, uma análise crítica) constitui uma construção (consciente ou não) em que os dicotômicos sujeito e objeto se tocam, se interpenetram. Assim, a interpretação seria “o entre” (BHABHA, 1998), ou a “fusão de horizontes” gadameriano; síntese entre mim e o outro, entre sujeito e objeto. Desse modo, há um negociar constante entre o que almejo e o que a obra oferece. É nesse sentido que toda interpretação não constitui um mero exercício de estilo, ou um simples jogo formal ou formalístico; mas a exteriorização de uma “compreensão”, um modo de conceber que antecipa e orienta tanto a escrita, como a performance, a “performatividade”, a ação; ou seja, o ato da execução, a “elocução” (CHARAUDEAU, 2014, p. 434).

Neste aspecto, a técnica, ou melhor, o lado entificado e seu ideal de eterna aplicabilidade ou reprodutibilidade, o tecnicismo, pode deixar de ser apenas uma (re)produção automatizada, um aperfeiçoamento vazio, que se encerra em si mesmo. Logo, toda interpretação constitui uma escolha, mesmo que efetuada de modo não

consciente, e atua como uma produção de sentido (ou sentidos), dentro de horizontes comuns; uma negociação entre uma “pré-compreensão” e sua ressignificação no ato interpretativo, também orientada pela obra e sua historicidade. Desta forma, sujeito e obra se pertencem, se reconstróem a si mesmos, se reinventam; seja de um modo autoritário ou democrático.

Pequena reflexão sobre música e evolução

É dentro dessa ótica que relembramos a discussão que antecede a criação da ópera como gênero musical, e que foi seguida por uma polêmica envolvendo dois grandes protagonistas entre os séculos XVI e XVII, Giovanni Maria Artusi (1540-1613) e Claudio Monteverdi (1567-1643). A polêmica se estabeleceu pelo fato de Artusi se colocar contra a “nova música monódica” (FUBINI, 1995, p. 80), praticada por Monteverdi, por esta “ofender os ouvidos, mais do que deleitar” (ARTUSI *apud* STRUNK, 1950, p. 394-5), já que não obedece as “boas regras deixadas por aqueles que estabeleceram a ordem e as normas dessa ciência” levando a música a uma confusão, “indistinguível da barbárie” (p. 395). Além disso, Artusi também condena Monteverdi, acusando-o de ter a “expressão” do texto como parâmetro para a composição e de sacrificar os “verdadeiros valores da arte: a beleza, a razão e a tradição” (FUBINI, 1995, p. 81).

De fato, a opção efetuada por Claudio Monteverdi de valorizar o sentido do texto e “sacrificar” as regras do contraponto está calcada na elaboração de uma outra “visão de mundo”: aquela que busca no sentido do texto a razão para formalizar a composição. E dentro dessa perspectiva, as “tradicionais” regras da polifonia musical não mais se adequavam a busca exigida pelo novo estilo que o compositor denominou de “segunda prática”, em contraposição à polifonia tradicional, a “primeira prática” (GROUT, 2006, p. 296).

Assim, haverá uma mudança “radical” na concepção da música e que levará ao que denominamos hoje de melodia acompanhada e à potencialização da harmonia tonal estabelecida durante o século XVII. Além disso, ao polarizar uma linha melódica oposta a um baixo encarregado de comportar a harmonia, colocava-se em cheque a complexidade que a polifonia tinha alcançado naquele momento, gerando-se uma “ilusão” de simplificação musical.

De qualquer modo, merece ser destacado o fato de que a mudança da polifonia modal não ocorre por esgotamento, uma vez que esta será ainda praticada por vários anos; mas sim por uma mudança de “visão de mundo”, como observou Thomas Kuhn, ou seja, por “revolução”, e não por uma “evolução” interna da técnica contrapontística. E como apontamos acima, essa mudança de visão, juntamente com a criação do “estilo recitativo”, o desenvolvimento do baixo contínuo, a criação do “estilo representativo” e, em suma, a busca em “reviver” o drama grego, resultaram na elaboração da ópera (Cf. STRUNK, 1950, p. 363-390; GROUT, 2006, p. 310-327).

Outra questão que corrobora nossa linha de discussão está ligada a um assunto muito caro à história da música: a questão da afinação e do temperamento. Já no século XVI, Vincenzo Galilei (1533-1591), além de defender que a monodia é mais “verdadeira do que a polifonia, não só porque os Gregos a haviam adotado, e mais natural”, facilitando a compreensão dos afetos (FUBINI, p. 1995), preconizou o uso do temperamento igual, ou seja, a divisão da escala em semitons de mesma medida para a afinação dos instrumentos, sobretudo os de cordas dedilhadas (BROMBERG, 2009, p. 108-109).

Na história da música, um consenso na adoção do temperamento igual somente ocorrerá durante o século XIX; e hoje, entendemos que nem Mozart e nem Beethoven, só para citar alguns, escreveram para instrumentos com temperamento igual (DUFFIN, 2007). De qualquer modo, o que levou teóricos e músicos daquela época a não optarem por este padrão? Talvez porque a “desigualdade” dos intervalos da escala facilitasse a expressão da riqueza dos afetos e a caracterização do “ethos” dos modos da música de então, ponto de suma importância na visão da época e, conseqüentemente, do próprio Vincenzo Galilei.

Aliás, a questão do temperamento igual será um dos pontos discutidos por Charles Rosen em seu livro intitulado *Classical Style* (1998). Nesta publicação, ganhadora do importante *National Book Award*, Rosen nos apresenta também uma concepção “evolucionista”, defendendo que o temperamento igual agia “no interesse de criar uma linguagem regular de maior complexidade e de capacidades expressivas mais ricas” (p. 25).

A afirmação de Rosen nos coloca dois problemas: um relacionado com a “expressividade” em épocas diferentes, o que acreditamos sem solução, pois, como poderíamos medir a capacidade expressiva de um compositor ou músico em épocas e com compreensões diversas sobre o que deveria a música expressar? Ainda mais tendo em mente que a improvisação era uma prática corrente entre os intérpretes e que, evidentemente, muitas das partituras não trazem escritos como determinados músicos a executavam? Ou seja, nunca alcançaremos a “totalidade” da expressão de uma música barroca, por exemplo.

O outro, relacionado com a complexidade de um determinado sistema: neste caso, ao analisarmos a música do século XVII e do século XVIII, confrontar-nos-emos não só com complexidades e diversidade no tocante a combinações harmônicas e melódicas; além de toda uma riqueza de gêneros e estilos que foram desenvolvidos durante estes dois séculos, prescindindo, frisemos, do temperamento igual: a cantata, a ópera, o ratório, a sinfonia, o concerto... por exemplo. É dentro desta perspectiva que Bruce Haynes pode problematizar ainda mais a concepção de uma história da música evolucionista, ao destacar que, seguramente, “Bach não estava tentando escrever como Beethoven e falhando” (COLLINGWOOD *apud* HAYNES, 2007, p.7), de modo a questionar, quase que ironicamente, a ideia de progresso gradual e contínuo.

Conforme observa Rainer Patriota, essa interpretação evolucionista também aparece em Adorno, para quem a música anterior a 1750 é encarada como “primitiva”, arraigada em convenções e experimentalismos. Assim, por exemplo, ele se referiu aos instrumentos do período barroco:

A multiplicidade de instrumentos, que seduz alguns, não surge da ideia de uma escala de timbres, mas da situação extramusical de uma técnica, por assim dizer, anárquica da construção de instrumentos. A quantidade de instrumentos e tipos de instrumentos diminui com a racionalização crítica que na mesma época irá se impor com o temperamento. Os timbres...escuros, pobres, são superados por outros mais puros e luminosos. Eles não eram essenciais à música da época como a trompa a válvula ou a família do clarinete o são na orquestra dos séculos XIX e XX (ADORNO *apud* PATRIOTA, 2014, p. 11).

E, dentro da mesma concepção evolucionista, afirma em outro texto:

Desde o século XVI, como expressão do sujeito padecedor, a um só tempo autônomo e aprisionado, fermenta-se um desejo pela dissonância, incessantemente represado até os dias de *Salomé*, de *Elektra* e do Schönberg atonal, sendo que, na maioria das vezes, tal como no assim chamado “divertimento musical” de Mozart, deveria saciar-se somente de forma mascarada como paródia e humor. (ADORNO, 2011, p. 402).

Nos dois casos, as palavras de Adorno soam de maneira anacrônica¹¹: primeiro por duvidar da técnica construtiva dos instrumentos dos séculos XVII e XVIII — ou seja, da qualidade de um Nicolò Amati ou um Antonio Stradivari, por exemplo — como se os construtores não dominassem sua técnica e a riqueza de timbres resultasse de um “mero” acaso, e não se constituísse em uma exigência dos padrões musicais da época afeitos ao estilo concertante, ou seja, em uma constante busca de contrastes musicais (sobretudo dinâmicos e tímbricos) que auxiliassem na consumação de uma expressividade rica. Segundo, por entender que, “desde o século XVI”, os músicos eram desejosos de se libertarem (diga-se de passagem) do assim desenvolvido “tonalismo”, como se auto-impusessem um “padecimento” de uma prisão (a harmonia modal/tonal), por “desejarem”, e não “alcançarem” a almejada liberdade: o atonalismo do século XX.

Nos dois casos, como destacado acima, Adorno exige dos músicos do passado soluções de problemas que eles não se auto-impuseram, ou seja, incorrendo em uma “anacrônia”, encadeando sequências e significados fora de suas possibilidades históricas, “saídos de seu tempo” (SALONOM, 2011, p. 49).

Pelo contrário, a passagem do modalismo para o tonalismo que se configura entre os séculos XVI e XVII foi considerada uma das mais ricas mudanças para a transformação da música ocidental; e, frisemos, alguns dos ouvidos da época (lembramos o debate entre Artusi e Monteverdi) se aterrorizaram com o uso das dissonâncias possibilitadas pelo novo estilo, a segunda prática. E como observado acima, não podemos exigir que músicos (teóricos, compositores, instrumentistas e cantores) do início dos setecentos se empenhassem em resolver problemas que não lhe pertenciam e que se constituirão como legítimos para os músicos somente no último quartel do século XIX e primeiro do século XX, problemas relacionados com o “esgotamento” do tonalismo tardo-romântico (cf. GRIFFITHS, 1994), e não do modalismo tardo-renascentista.

História como liberdade — ou os desafios que ainda persistem

Não obstante estejamos no alvorecer do século XXI, alguns desafios para uma pedagogia ou metodologia em história da música ainda persistem: o primeiro seria o tratamento da história — as épocas e períodos tradicionais — como um complexo de forças histórico-sociais sempre em construção. Ou seja, o reconhecimento de que a história se faz de um modo complexo, onde atuam múltiplas forças; muitas vezes completamente discordantes, às vezes sutilmente discordantes, ou até mesmo concordantes. Portanto, o entendimento dessas forças, ou, melhor dizendo, dessa relação de forças e suas respectivas conjunturas é de importância fundamental para a construção da histórica e, por consequência, dos escritos ou discursos históricos: tratados, livros e textos, partituras, execução, etc.

O reconhecimento de que ao longo da história algumas forças tornaram-se hegemônicas não pode, evidentemente, ser descartado: o racionalismo seis e setecentista, o pensamento ilustrados do século XVIII e que enorteará parte do século XIX e XX, o cientificismo/positivismo e o misticismo a oscilar durante o século XIX, são de fato, modos de conceber o mundo; se enraizaram na sociedade ao longo dos séculos e, de certo modo, permanecem ainda a dimensionar procedimentos também na atualidade. Mas, por mais que as forças pareçam eternizantes, com o tempo as

¹¹ A fim de aprofundar a compreensão do conceito de “anacronismo”, sugiro o texto de Jaques Rancière *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, publicado no livro organizado por Marlon SALOMON (2011).

mudanças ocorreram e foram desencadeadas por forças sociais, internas e/ou externas, que impulsionam a sociedade a se reorientar frente a seus desafios.

Também no campo filosófico, o pensamento hermenêutico, como defendemos acima, tem atentado para a liberação de uma linearidade evolutiva, e atentado para seu caráter histórico e “plurívoco” — como defendeu Gianni Vattimo, em *La fine della Modernità* (1999), — inerente ao processo interpretativo. Dessa forma, uma pedagogia em “história da música” deve atentar pelo menos para dois aspectos: um, a inclusão dos múltiplos sujeitos sociais como enfatizado tanto na epígrafe que encabeça esse texto, como na defesa efetuada no livro de Keith Jenkins *A história repensada* (2007); outro, a liberdade interpretativa, possibilitada pela democratização e pluralização dos enfoques, “já que as diferenças seriam justamente o pólo a dar sentido às eventuais identidades”, como escreveu Duprat.

Quanto à relação “teoria e prática”, acreditamos que o conceito de interpretação desenvolvido no pensamento hermenêutico como vimos defendendo possa nos ajudar a sedimentar uma outra postura: a interpretação, não como o campo das subjetividades, mas local da construção responsável dos significados, levando-se em conta sempre o “ser humano” e a obra. Pois, escrever um texto, decodificar uma partitura, ou atuar numa performance é sempre articular conhecimentos prévios, ou “pré-compreensões” presentes em nossa atitude, a qual, por sua vez, não descarta a carga histórica acumulada pela obra; e isto ainda constitui um desafio na área de música tão afeita a procedimentos técnicos-musicais enraizados.

Assim sendo, ao olharmos uma escultura, ao lermos ou escrevermos um texto numa revista, ao debatermos um tema em sala de aula ou informalmente com os amigos, ao nos apresentarmos numa performance “interpretando” um *ricercar* renascentista ou uma sonata mozartiana, estamos articulando nossos compromissos históricos (de modo algum entendidos como “mero” subjetivismo) com a história da obra que, naquele momento, passa a ser nossa interlocutora, pois traz consigo (algumas de) suas marcas temporais. Em suma, em nossas “interpretações” não nos anulamos totalmente e nem anulamos (todos) os valores da obra. Caso contrário, se assim agíssemos, estaríamos ainda dentro de uma atitude tecnicista, logo em uma atitude de pura reprodutibilidade técnica; ou seja, articulando “interpretações” estanques, congeladas, entificadas e deixando de exercitar nossas “liberdades” (escolhas) interpretativas.

Destarte, ao estudarmos a história da música e seus estilos — seja em tratados de (alguma) época ou em livros de especialistas, ao assistirmos um concerto — estamos “já” inseridos no universo das interpretações e, por consequência, atuando historicamente e construindo nossas possibilidades interpretativas. Não faz sentido, portanto, pensar que a leitura de textos sobre história da música ou uma análise musical seja uma atitude puramente teórica (a história sem música), desvinculada de uma atitude prática (a música de fato), como se existencialmente fôssemos seres fendidos em hemisférios desconectados.

Persistir, portanto, nessa separação é optar por uma das faces — a negação de Janus! — e aceitar, conscientemente ou não, “interpretações” estanques, como apontamos acima. E isso se aplica ao estudo da história e seus conceitos, ao estudo dos estilos musicais e modelos analíticos e às opções de execução musical. Tudo, tudo mesmo, pode tornar-se uma bula prescritiva, ou o “mundo onde a quantidade tomou o lugar da qualidade e onde o culto dos valores do espírito foi substituído pelo culto dos valores instrumentais e utilitários”, como sintetizou Nicola Abbagnano (2007, p. 1106). Ou, ao contrário, tudo pode abrir-se em horizontes sempre renováveis, pois, à medida que caminhamos, os horizontes se redimensionam, se movem; e nos movemos quando

rearticulamos nossas “compreensões” que, por sua vez, nos reorientam os passos, ou as interpretações. E o estudo da história da música, no meu entender, parecer estar desse lado.

Referências Bibliográficas

ABAGANNO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: UNESP, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial: FAPESP, 2011.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.

DUFFIN, Ross W. *How Equal Temperament Ruined Harmony*. New York / London: W. W. Norton & Company, 2007.

DUPRAT, Régis. *Música brasileira*. In Revista Oficina da Inconfidência. Ouro Preto, MG, ano 2, n. 1, 2001, pp. 233-238.

FUBINI, Enrico. *Estetica della musica*. Bologna: Il Mulino, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*, Seleção e tradução Marco Antonio Casanova. São Paulo. Martins Fontes, 2010.

_____. *Verdade e método*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1979. 6ª. ed. 2 Vol.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music: a concise history (Revised edition)*. London: Thames and Hudson, 1994.

GROUT, Donald Jay. *A history of western music*. 7th ed. New York: Norton, 2006.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2006.

_____. *Ser e tempo*. 2 vol. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986.

- JENKINS, Keith. *A história repensada*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, Edilson V. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em musicologia) Universidade de São Paulo: São Paulo, 2010.
- MARTON, Eva. *A irrecusável busca de sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Unijuí, RS: Editora Unijuí, 2004.
- PATRIOTA, Rainer. *Adorno e Harnoncourt: crítica e afirmação da consciência da música histórica no século XX*. In: Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG, 2014.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style*. Haydn, Mozart, Beethoven. New York / London: W.W. Norton & Company, 1998.
- SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- STRUNK, Oliver. *Source Reading in Music History*. New York-London: Norton, 1950.
- VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità*. Italia: Garzanti Libri s.p.a., 1999.