DOI 10.20504/opus2019c2509

Interpretação musical: sentido, escuta e técnica

Paraguassú Tavares Pereira Abrahão
(Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário Brasileiro de Educação, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: O texto analisa a hegemonia da ciência e da técnica no mundo contemporâneo e o seu respectivo desdobramento no universo da arte. Navegando pela fenomenologia ontológica do ser heideggeriana, procura-se, a partir desta inspiração, usar os conceitos teóricos da música em seu sentido originário de afeto. A busca se dá, deste modo, por desvelar o que a instrumentação da ciência teórica encobre com os seus conceitos técnicos. A intenção não é apresentar um artigo técnico com pretensões de pesquisa acadêmica filosófica. Trata-se, no entanto, de permitir e possibilitar um exercício de pensamento por meio do diálogo com a questão da técnica na arte desde uma compreensão hermenêutico-poética. Propõe-se, nesse sentido, uma interpretação musical pela escuta do "afeto" que orienta e "toca" o ser, deixando que a presença do poético revele os ecos do ponto de conexão entre o intérprete e a obra, transformando-os em uma unidade na qual o sentido dos mistérios, que surgem do silêncio, repercuta deixando ressoar a arte na escuta.

Palavras-chave: Interpretação. Técnica. Fenomenologia. Heidegger. Música e filosofia.

Music Interpretation: Meaning, Listening and Technique

Abstract: This text analyzes the hegemony of science and technology in the contemporary world and its respective evelopment in the universe of art. Navigated by Heidegger's ontological phenomenology of being, we seek from this inspiration to use musical terms in their original sense of affection. The inquiry is thus to unveil what the instrumentation of theoretical science covers through its technical concepts. The intention is not to present a technical article with pretensions of philosophical academic research. However, it is more about allowing and enabling a dialogue on the question of technique in art from a hermeneutic-poetic understanding through an exercise of thought. It is here proposed, therefore, an interpretation of music by listening to the "affect" that guides and "touches" the being, allowing the presence of the poetic to reveal the echoes of the connecting point between the interpreter and the work, transforming them into a unit in which the meaning of the mysteries that are aroused from silence reverberates, allowing art to resonate while listening.

Keywords: Interpretation; technique; phenomenology; Heidegger; music and philosophy.

ABRAHÃO, Paraguassú Tavares Pereira. Interpretação musical: sentido, escuta e técnica. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 188-200, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2509

Submetido em 01/02/2019, aprovado em 06/08/2019.

Busca-se neste artigo uma compreensão da interpretação musical como uma articulação entre sentido, escuta e técnica. No entanto, o caminho descortinado não se coloca como um canteiro de obras das elaborações técnicas para se alcançar a escuta especializada e muito menos para definir procedimentos que determinem o sentido de uma interpretação, mas oferece a oportunidade de se pensar o que é a interpretação musical a partir da escuta de experiências que doam sentido[1]. A tocha que ilumina esta caminhada foi presenteada pelo pensamento analítico fenomenológico heideggeriano, do qual se procura, com encantamento, apropriar-se, já que por esta abertura se encontra possibilidades de se entender a experiência da escuta, pela qual perpassa o sentido prévio de qualquer produção musical.

Quando aqui se menciona a escuta, não se está fazendo referência àquela que capta a intensidade do volume sonoro em decibéis, mas a que está atenta aos toques silenciosos que anunciam a tonalidade para uma possível trajetória de vida que inaugura mundo. Tonalidade se compreende aqui por afeto que orienta. O pensador alemão Martin Heidegger[2] já diz: "Nós somos e, porque somos, esperamos sempre algo. Sempre somos chamados por algo como um todo" (HEIDEGGER, 2011: 7). O algo que se espera vem ao encontro, se anuncia ao ser e afeta, ou seja, o ser se torna tocado pelo que lhe diz respeito, ao que lhe é próprio. Estar tomado por um interesse é estar na totalidade de algo que toca, portanto, ser em um mundo de existência. Mundo na fenomenologia ontológica heideggeriana é estar na totalidade de um interesse com integralidade[3]. Portanto, a trajetória de vida na totalidade tem que ter a atenção de uma escuta, não a escuta treinada em identificar alturas definidas e células rítmicas, mas a que é surpreendida por toques que, ao tocar (afetar), sintonizam interesses e perspectivas. Quanto ao que aqui se referencia a toques, compreende-se estes não como medida de força em newtons, mas sentido que afeta e que vem ao encontro dando pulso e tom, ou seja, impulso (pulso) existencial de vida revelada, a qual vem revelando uma tonalidade afetiva[4] (tom) por uma harmonia, um *logos*[5]. Dito isso, pode-se também dizer que o toque é como uma flecha – sem autoria e sem rumo – que atravessa a escuta, revelando o ser ataiado a um mundo. Pois o que vem ao encontro desperta,

[1] Experiência da vida existencial é cunhada pelo afeto que o mundo doa ao ser. Na experiência de afeto, de ser "tocado", é que se instaura compreensão de mundo, e a interpretação o expõe. Heidegger diz: "Enquanto ocupação, o ser-no-mundo é tomado pelo mundo que se ocupa. […] Com base nesse modo de ser […] é que se torna possível uma visualização explícita do que assim vem ao encontro […] Essa visualização é sempre um direcionamento para... […] Essa visualização se dá em si mesma, demorando-se, […] Nessa demora […] cumpre-se a percepção […] Esse perceber se realiza no modo de dizer e discutir algo como algo. A percepção torna-se determinação com base neste interpretar, entendido em sentido amplo" (HEIDEGGER, 2009a: 108).

[2] Martin Heidegger (1889-1976) retoma a questão do Ser e a refundação da Ontologia trazendo à filosofia um profundo pensamento da contemporaneidade.

[3] Heidegger, em *Os conceitos fundamentais da metafísica – Mundo – Finitude – Solidão*, refere-se a uma explicitação de *Novalis* – "A filosofia é propriamente uma saudade da pátria, um impulso para se estar por toda parte em casa" – para formular sua compreensão de mundo. Ele pergunta: "Ao que aspira a exigência deste impulso? Não estar em casa aqui e acolá, também não estar em casa em qualquer lugar [...] significa muito mais: estar em casa a qualquer momento, e, sobretudo, na totalidade. Nós denominamos mundo este na totalidade e sua integralidade. […] Este na totalidade é o mundo" (2011: 7).

[4] Tonalidade afetiva diz um modo de afeto que toma o ser e afina o interesse, sem necessariamente que seja reconhecida como tal (Cf. HEIDEGGER, 2011: 9).

[5] *Logos* não é aqui reduzido a processos racionalizados, mas diz a totalidade de sentido de ser (harmonia do ser). Emmanuel Carneiro Leão escreve: "Como princípio de ordem e força de organização do real em sua realização, o *Logos* é linguagem ontológica da vida, no mais elevado grau de sua explosão na história humana, por isso, a vigência criadora do *logos* revoluciona não apenas a fala e o discurso, mas também o ouvido e o ouvir. Nas peripécias da criação, ouvir é escutar o *logos*, seguindo o advento de sua dinâmica de reunião no curso da história. O simples ouvir palavras se dispersa na variedade múltipla dos discursos" (2010: 132).

conecta e alinhava, em teia, a atenção da escuta nas dissonâncias (o que destoa do interesse) e consonâncias (o que vem ao encontro do interesse) das reverberações do tom tocado, isto é, o que se apresenta afetando a vida.

Aqui se tem a ocasião de um encontro com o tom do mundo atual, e, a partir de uma escuta do que destoa, procura-se, pelo desdobramento das questões, a epifania da experiência do toque da interpretação. O que é interpretação? Como se dá esta experiência que se infiltra como ação[6] deixando derramar um sentido? E que sentido é esse? Que rumo é este que anuncia um destino?

A interpretação musical, como qualquer interpretação da vida, é algo que brota doando-se. No desabrochar, revela uma experiência de compartilhamento de mundo. Trata-se de uma ação que atravessa mundo anunciando uma trajetória única de experiência. Trata-se da própria liberdade de um vir "de" para um ir "para" possibilidades. Portanto, interpretação como possibilidades é efemeridade, revela-se no fugidio, no algo que, quando se ouve, já se foi; se dá como real, mas no impalpável. No entanto, hoje ela é tratada como objeto de estudo de inúmeras pesquisas científicas que procuram apreendê-la. Compreendendo esta conjuntura como um descompasso, urge aqui este exercício de pensamento.

Grande parte das pesquisas realizadas, nas mais diferentes áreas, segue, inclusive na música, uma orientação quase que hegemônica em contribuir com propostas de procedimentos adequados para garantir o padrão de eficiência desejado. Nestas, a interpretação musical se torna um conjunto de elementos estruturados para realizar formalmente o padrão idealizado. No entanto, este(s) padrão(ões) de eficiência programado(s) esbarra(m) com a impossibilidade de se limitar às possibilidades infinitas da interpretação. Perante a ameaça de uma possível indefinição, assume-se uma luta quixotesca contra a inexorável presença do desconhecido. Em uma guerra estratégica, cerca-se o campo de batalha com a pretensão de dominar o problema, isolando a coisa apreendida. Julga-se que, ao se proceder desta maneira, torna-se possível conhecer o objeto acuado (o de estudo) e direcioná-lo, pelo esquema definido de dominação, ao objetivo já estipulado. Presa apreendida torna-se presa adequada ao cárcere. O apreendido transforma-se no conhecido e dominado que deverá realizar tarefas específicas dentro dos limites dos muros edificados. Este esquema de apreensão de conhecimento procura a garantia de obtenção de resultados já previamente determinados. Em tal roteiro, o alvo a ser alcançado é estipulado, assim como também são fixados os procedimentos desde o ponto de partida até o ponto de chegada, em um percurso progressivo e evolutivo. Para garantir a segurança do percurso, pisa-se sobre uma base teórica já construída que possa respaldar a veracidade dos resultados que serão contabilizados. Neste esquema, a quantidade de fatos registrados torna-se elemento que garante a qualidade de tal investigação. Desta forma, a experiência originária[7], que carrega em si o indizível

[6] O sentido dado à ação neste texto é o mesmo que se encontra no *Fausto* de Goethe: "*No princípio era o Verbo*. É esta a letra expressa; / aqui está... No sentido é que a razão tropeça. / Como hei de progredir? Há 'í quem tal me aclare? / *O Verbo!! Mas o Verbo é coisa inacessível.* / Se apurar a razão, talvez me depare / para o lugar de Verbo um termo inteligível... / Ponho isto: *No princípio era o Senso...* Cautela / nessa primeira linha; às vezes se atropela / a verdade e a razão coa rapidez da pena; / pois o Senso faz tudo, e tudo cria e ordena?... / É melhor: *No princípio era a Potência...* Nada! / Contra isso que pus interna voz me brada. / (Sempre a almejar por luz, e sempre na escuridão) / ... Agora é que atinei: *No princípio era a* ***Ação***..." (1969: 113).

[7] A experiência originária se diz no caráter primário e essencial que se revela da constituição da vida fática, a existência. Schuback, no Prefácio de *Ser e Tempo* de Heidegger, coloca maravilhosamente o que pode dizer o se dar da experiência originária: "A experiência filosófica com que *Ser e Tempo* nos presenteia está na descoberta de que a vida fática do homem, a existência, é um entreaberto vivo, um desprendimento incessante

do mistério, cede lugar aos fatos comprovados, e o pensar se rende à fundamentação teórica. O método deixa de ser um caminho do possível, transforma-se em esquematização de procedimentos (metodologia) com a pretensão de assegurar o alcance dos objetivos estipulados, e os resultados tornam-se produtos acadêmicos levados a uma feira de "informação".

Esta caricatura relatada tem sido o padrão de produção de conhecimento, o qual é incentivado e subvencionado por órgãos institucionais que são regidos por pesquisadores que adotam igualmente este padrão metodológico de pesquisa científica. Sem dúvida que, ao corresponderem aos mesmos preceitos das instituições financiadoras, tais estudos promovem, consequentemente, a garantia de verbas que subvencionem novos projetos, os quais irão, na grande maioria, corresponder e adequar-se novamente ao padrão já institucionalizado. No entanto, esta corrida, que deseja alcançar objetivos definidos, se torna frequentemente um engodo para a arte, pois, ao perseguir metas já estipuladas, escorrega e cai em um processo de produção do igual, no qual restringe, no mínimo, o espaço para a liberdade do ir e vir do divergente ou do originário[8] próprio da produção artística. Este sistema de conhecimento, pautado na epistemologia, despreza tudo aquilo que não esteja fundamentado nos parâmetros da racionalidade. Destarte, cada vez mais se menospreza tudo o que se guia pelo afeto, pois este, por pertencer ao terreno do vago e instável, não oferece dados fatuais ao esperado padrão de confiabilidade, precisão e clareza, exigido pelo mundo técnico-científico. Esse modelo vigente, o de conhecimento de fatos que se tornam informações acumuladas, vem encaixando a arte em áreas científicas, nas quais são elaborados esquemas com a pretensão de se alcançar a *expertise*. Trata-se de uma estrutura segmentada que transforma o artístico em conhecimento de temas específicos.

De fato, o que se tem observado é uma intensa abordagem científica nas pesquisas sobre interpretação musical e uma tendência em separar esta unidade em polos distintos – técnica *versus* interpretação –, como se estes não se encontrassem na mesma interseção, gerando a tensão necessária para que a arte aconteça. Esta produção acadêmica de conhecimento informativo tem em vista estabelecer procedimentos corretos para alcançarem a meta estipulada. Procedimento e meta são expressões e paradigmas que dominam os dias atuais e, especificamente, dominam a formação de jovens músicos e profissionais, revelando um quadro no qual se esboça os reflexos de uma herança do racionalismo europeu, expondo com nitidez a era em que se vive: a era da técnica[9].

A técnica tornou-se o moto de vida do mundo moderno, pois, a partir dela, articula-se a obtenção do conhecimento para manter a vida no padrão de certeza e segurança. O saber se reduz ao conhecimento, a fato conhecido, que se concebe como única possibilidade do real e do confiável. Daí que, cada vez mais, se constroem estruturas e se elaboram procedimentos que

---

do já determinado, a possibilidade livre de entregar-se ao nada aberto de um durante, onde se descobre que, assim como o raio só existe em raiando, o homem só existe fazendo-se presença. Com o mistério da presença, surge o vazio, esse em que o mundo pode fazer-se mundo. O pensamento de Heidegger não nos dá nada, ou melhor, nos dá o 'no nada' do em fazendo-se, em sendo, em realizando, o raio de um nada, que, como disse a poetisa Emily Dickson, é a 'força que renova o mundo'" (SCHUBACK, 2009: 31-32).

[8] Originário se difere do conceito metafísico de origem. A metafísica entende a origem de modo causal que tem um processo de início em direção ao fim. Originário se revela de um salto, *Ursprung*, como se diz em alemão, ou seja, o salto primordial e sem fundamento (*Abgrund* do alemão). Heidegger, em *A origem da obra de arte*, diz: "Originário significa aqui aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é. A isto o que algo é, como ele é, chamamos sua essência" (2010: 35).

[9] Esta compreensão é formulada, de maneira mais consistente, no texto "A questão da técnica" (2006), do pensador Martin Heidegger em sua obra *Ensaios e conferências* (HEIDEGGER, 2006: 11-38).

possam garantir a manutenção do certo e verdadeiro. A verdade calcada é a de concordâncias, a que passa por um elaborado esquema de patente. Para obter essa verdade, a que dita regras, é necessário elaborar uma teoria bem fundamentada em uma lógica que determina o certo e o errado. Este conhecimento calculado, que induz a crença na divisão, seleção e repetição para garantir o certo, é a própria técnica, a que se torna a primazia da modernidade, garantindo, pela sua eficiência, a competência perseguida e um excedente de confiáveis produtos dentro dos princípios propostos.

Este modelo, difundido em todos os ramos do conhecimento, se infiltra, inclusive, na esfera artística. Voltando a atenção para a formação do músico, considera-se que este modelo técnico tem sido privilegiado em diversas instituições de ensino de música do mundo todo, nas quais se encontram estipulados níveis a serem alcançados por domínio de conteúdos programáticos. Na questão especial da interpretação musical, o que se constata quanto à determinação da qualidade do produto artístico é uma imposição de estudos técnicos, subjugando a experiência musical a uma produtividade na qual os intérpretes são jogados em uma máquina de capacitação motora e teórica, que desintegra o toque na mecanização, transformando o tocar em produto excedente.

Quando se diz que a interpretação musical vem sendo reduzida à técnica, não se está querendo subestimar a relevância desta, mas questionar, a partir da interpretação, a importância desta ideia difundida na educação de músicos intérpretes. É intrigante como esta concepção moderna vem moldando peremptoriamente a formação de músicos. O que preocupa nesta questão é a ideia de formar, ou seja, moldar, pois, ao se impor um molde, limitam-se as possibilidades de se ampliar o limiar do horizonte. Esta formação, que visa ao desempenho e à repetição de modelos como resultados a serem obtidos, torna o músico o próprio objeto de estudo da educação musical, ilhado em uma escolástica que coíbe o *clinâmen* deste novo ser-isolado-no-mundo. Neste isolamento pretende-se evitar que o desconhecido possa surpreender. Proteger-se do intruso tem sido a meta, e a técnica tem sido a arma para combatê-lo. O foco restrito nos procedimentos aparece aí com a falsa promessa de garantir um escudo protetor contra o imprevisível, carregando a tiracolo a arma da pretensão de coibir o "erro" e assegurar o já conhecido. Novos desbravamentos e conquistas de conhecimentos também são desejados, contanto que sejam abatidos. A finalidade da batalha é o domínio dos meios por um sujeito que quer o poder da determinação.

O que se determina nesta concepção educativa é uma ideia que deve ser propagada, ou seja, um reflexo de alguma imagem que, ao ser determinado, se torna uma representação daquilo que reflete, isto é, um protótipo a ser seguido e alcançado. Esta imagem refletida que se torna a matriz, ou seja, a representação da imagem, não traz consigo o afeto instaurado no instante da erupção do fenômeno, ou seja, no "me-foi-dito", o toque do sentido original da imagem se perde. Quando a experiência do toque de uma imagem se perde em seu reflexo, reflete-se não apenas a ideia, mas a própria luz que encandeia e encobre a imagem originária sob seus mantos, tecidos com as teorias dessas representações cristalizadas no conhecimento. A experiência original perde para a teoria do conhecimento seu modo mais próprio de existência, o de ser nascividade de uma experiência de toque, o qual toca e rouba a atenção para a escuta do sentido que se irrompe. O que subjaz e se alastra no mundo globalizado, sob as cinzas que sobram das chamas oriundas da luz refletida, é uma crise, na qual as imagens poéticas são abatidas pelas repetidas estruturas que determinam os modelos aprovados. O que se persegue atualmente são os modelos de

excelências de competências, e o que sobressalta a contemporaneidade é um mundo saturado da repetição do igual.

Apesar de o quadro descrito parecer uma crítica a uma prática da atualidade, no sentido de negar o valor do empenho e da dedicação ao estudo técnico e científico, aqui se trata de uma crítica no sentido do *krínein*[10] do grego antigo, que procura desdobrar questões que assaltam o interesse, levando-as ao diálogo com aquilo que vem ao encontro pela escuta; e o que se coloca roubando a atenção, para uma escuta cuidadosa, é a aridez desse processo de aprendizagem e a prática de uma interpretação musical que encobre o originário e torna dicotômica a questão da técnica e da interpretação.

No ensaio de Heidegger, *A questão da técnica* (2006: 11-36), encontra-se uma análise que se torna mister considerar, por trazer para a atualidade não somente uma abertura de compreensão da origem desta questão, como também por dar asas para se visitar e habitar outras que daí se desdobram, como as questões que aqui podem vir a suscitar interesse: a do ser-no-mundo[11] e da linguagem[12], nas quais a arte, em geral, e a música, aqui em particular, merecem ser pensadas.

Na "era da técnica moderna", mencionada por Heidegger, surge um novo modo de ser, o de ser **para** a técnica, no qual nem mesmo as artes e o próprio homem escapam de serem concebidos como objetos, produção e excedentes. Nesta era, tudo se torna resultado de cálculo e planejamento. A partir desta leitura, compreende-se que houve uma transmutação do sentido da técnica, pois ela deixa de ser "meio para" uma *práxis* e uma *poíesis*, no sentido do grego antigo de *techné*, para ser a onipresença do acontecer, na qual se instaura como princípio, meio e fim, fechada em si mesma, ou seja, se torna a técnica pela técnica. Revestida pela razão que calcula, esta técnica se apodera com sua racionalidade imanente da contemporaneidade, fazendo, deste modo, aparecer uma falta sufocante de sentido de ser, seja este o de ser humano ou o artístico.

Neste artigo, portanto, considera-se que este modo de perceber e compreender o mundo tem invadido, no último século e neste século XXI, sem nenhuma cerimônia, a arte musical, ameaçando a experiência da *poíesis*, isto é, produção de sentido que une e põe em presença, como singularidade, a realização do não esperado como realidade. Considera-se, portanto, que esta tendência científica na música vem ameaçando calar a experiência originária na qual o afeto é que conduz o caminho a seguir. E afeto é toque. O toque é algo que perpassa e, ao atravessar, se deixa sentir e interpretar. Portanto, tocar, no sentido ontológico, não quer dizer executar uma nota com determinada unidade de força, ou, tocar uma frase com mais ou menos decibéis que a outra, ou ainda, tocar dentro de uma medida de tempo. Naturalmente que isso

[10] Criticar é deixar-se tomar pelo vigorar do de-limitar. Crise, crítica e critério têm origem no verbo criticar. Mas este se diz em grego: *krinein*. Em latim o verbo *cerno*, cujo particípio é *cretum*. Daí se formou o verbo em português criticar. E o que diz *cerno*, *crevi*, *cretum*, *cernere*? Discernir, distinguir, diferenciar. Em última instância: dialogar (CASTRO).

[11] Ser-no-mundo é para Heidegger uma estrutura de existência do *Dasein* (presença, na tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback) que reporta ao sentido espacial no qual se descobre na circunvisão de mundo em qual está em relação de pertencimento, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço (HEIDEGGER, 2009a: 162).

[12] Linguagem não é reduzida ao caráter significativo das funções dos fonemas e grafemas das palavras, como diz Heidegger em "De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador" em *A caminho da linguagem* (2012: 101). Também em *Carta sobre o humanismo* ele diz: "A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumar a manifestação do Ser, porquanto, por dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem" (HEIDEGGER, 2009b: 24-25).

tudo é constitutivo também do tocar, mas sempre será o feito posterior de algo que lhe é prévio: o afeto. O impulso do *levare*, o alcance da altura, o *rubato* ou o acelerando de uma frase se dão primeiro na escuta do sentido que é anterior a qualquer produção de decibéis. Para tocar, é necessário já estar tocado por um toque de sentido. Toque é presença de um sentido prévio que se introduz e se diz na relação do entre sons que seduz e afeta o intérprete.

Este é o sentido que tem sido esquecido e amordaçado nesta corrida desesperada para se alcançar a precisão técnica idealizada, pois a preocupação está em executar a nota na frequência exata, respeitando as frações de segundo de cada figura rítmica e se esquece, ao focar na nota, o que há entre elas. Esta atenção direcionada para o holofote da exatidão traz frustrações de egos feridos ou em si centrados (egocêntrico), visto que o que se torna importante neste mundo da técnica não é o sentido de uma interpretação, mas a técnica, o ego que protege um si-mesmo e a produção da técnica. Nesta circunspecção se abre uma fenda ancorada por argamassa, revelando a ruptura com o poético, na qual jaz abafada a reverberação do sentido de ser do toque, o qual não encontra liberdade para agir em uma interpretação, pois aquilo que perpassa mundos não encontra abertura na redoma da técnica moderna, já que o esquema traçado é rígido e erguido para proteger os padrões arquitetados da idealização do certo e do belo. Daí que desta produção o que se escuta é uma elaboração esquematizada e o grito de socorro do sentido artístico.

Técnica e interpretação poética são questões inerentes à arte, no entanto, mostram-se hoje separadas e hierarquizadas, prevalecendo um entendimento de que estas sejam procedimentos que precisam ser aplicados na execução musical. Executar é, ironicamente, o termo bem apropriado, pois remete ao sentido de aniquilamento. Entender interpretação como execução é compreender interpretação como algo que termina, e o que aí termina é o problema tenso do tocar. Como se sabe, problema, na concepção racional, precisa ser resolvido do modo que se realizam as equações matemáticas: deve-se chegar à comprovação do certo, dissolvendo a tensão do enigma. Executar é solucionar o problema do tocar, é diluir a tensão pelo calculável, pela técnica, com o intuito de obter o domínio do princípio, do uso dos meios, da produção e da função final do objeto artístico. Diluir tensões tem sido a prática em todos os setores de nossa contemporaneidade, pois se preza o fácil, o certo, o já aprovado, e rejeita-se o incerto, o confuso, o obscuro. Investir tempo e energia em refazer o já conhecido pode garantir a quantidade de precisão e de clareza de um produto já preconcebido dentro do padrão do correto. Logo, a perfeição técnica tem se tornado o objeto ambicionado, pois ela pode garantir a quantidade de acertos do já predeterminado. Dentro desta concepção, corresponder ao padrão de "qualidade" ou gerar competências tem se tornado o ponto de chegada e a finalização de uma corrida que, na maioria das vezes, termina em frustrações, tanto para os que correm quanto para os que se colocam como espectadores da maratona, pois geralmente as metas estipuladas não correspondem à expectativa de competências técnicas pretendidas, restando, então, nada mais do que erros de uma engrenagem gasta ou ainda não suficientemente encaixada. O erro é o infortúnio do certo. Ao se reduzir a interpretação musical a um quantitativo de acertos técnicos, pretende-se eliminar o enigma da arte, reduzindo a arte em padrões estipulados, impossibilitando que o sentido poético rompa as barreiras do determinado.

É corriqueiro ouvir dizer que é necessário primeiro dominar os problemas técnicos para posteriormente resolver os problemas de interpretação. Diante desta afirmação, pergunta-se aqui: será mesmo que para tocar se precisa dominar algo ou resolver um problema? Domínio soa, nessa corrida acelerada da atualidade, como propriedade, posse, ou seja, possuir uma técnica soa

como se alguém passasse a usurpar a liberdade de ação de algo. O resolver soa como diluir, solver novamente. O que se dilui se desfaz ao ser rarefeito. Esta é a compreensão revelada do tocar por uma dominação e como resolução. Aí o tocar não é ser tocado pelo toque, mas dominação de um sujeito que nada deixa perpassar na interpretação, mas dissolve o sentido artístico, a *poíesis*, por uma técnica de dominação. Neste processo, tenta-se diluir a tensão entre a técnica e a interpretação poética. Ao separar a técnica da *poíesis*, a estrutura que discerne anula a interpretação por meio da solução técnica que dissolve a *poíesis* por uma diluição, na qual o solvente é a técnica que rarefaz a *poíesis*, tornando-a imperceptível na intepretação. No palco, resta a representação de uma interpretação na qual o sentido artístico perde sua liberdade de ação. Esta tendência, que segue metodologias já esquematizadas com a pretensão de resolver tensões que se insurgem na arte, reflete no meio musical a enorme influência da tradição moderna do racionalismo científico nas academias de música que formam músicos intérpretes. Questionando tal tendência, pergunta-se: é necessário, para que se dê o acontecer artístico, solucionar ou desfazer a tensão da arte pela técnica? O re-solver do problema quer dizer realmente o domínio da arte? Pode-se ter realmente este domínio? Pode-se fazer da arte uma presa? Quem é que domina a arte, a técnica? É esta que faz a arte? E este domínio, trata-se de uma domesticação de alguma fera que tem de ser enquadrada em modelos de comportamentos adequados? A arte precisa realmente corresponder a um ideal programável?

Pelo que se aponta, a arte tem sido vista como algo alheio que deve ser dominado com o auxilio da técnica, ou seja, com o auxílio de procedimentos pragmáticos que serão ou não endossados por argumentações teóricas. De certo modo, arte, até mesmo vista como objeto, é o outro em conexão que se encontra com o intérprete em uma relação. No entanto, esta relação tem sido vista a partir dos *relata* sujeito e objeto. Neste caso, o sujeito (o intérprete) é o responsável por tal relação, e o objeto (a música ou interpretação musical) é resultado de uma determinação do sujeito. Portanto, relação aí também é um objeto do sujeito. Nesta relação, a força de um polo (interpretação) se dissolve dentro de um molde para ser de domínio do outro (intérprete), e, ao acontecer isso, o que inter-relaciona os dois *relata* entra em colapso, ou seja, a tensão entre os polos se dissolve pela dominação de um agente. Este modo de compreender o fenômeno da produção se respalda em um voluntarismo ganancioso e no ato calculado de um sujeito para moldar o objeto idealizado. O que se anula nesta concepção é a própria força da relação, o **entre**, "a terceira margem do rio" (ROSA, 2001: 71-85), o que promove a tensão dando a unidade dos dois, como também a diferença entre eles.

O perigo desta visão mora na dualidade do método científico que se baseia na valoração da diferença do um e do outro. O outro que não sou eu é sempre o outro que eu posso identificar como o não-eu, isto é, o que está à disposição de minha investigação, avaliação e domínio. A contemporaneidade herda do racionalismo europeu um modo de entender o mundo a partir desse tipo de relação que se estabelece pela diferenciação, a qual, por sua vez, se desdobra na exclusão do outro. Ao excluir o outro, acredita-se que a existência de algo se dê pela sede de controle do sujeito, e que este, de si mesmo, engendra um "saber" que conhece como calcula o nominar, ou seja, o conhecer se encerra na soberba do sujeito. Este "saber" incrustado na gana de controle é o que regula a própria sanha de domínio do ser-isolado-no-mundo. Neste círculo sem avesso, fechado em si mesmo, onde o "saber" é um voluntarismo que determina a própria existência do sujeito que anseia por controle, tal "saber" se torna absoluto, fazendo com

que o próprio sujeito desta usura sucumba em si mesmo, pois, ao cobiçar mais do que pode acumular, soterra-se sob o império da técnica do conhecimento.

Na máxima "conhece-te a ti mesmo"[13], o sujeito é compelido a um conhecimento de si mesmo que calcula e regula o diferenciar-se em indivíduo emergente de um mundo em decomposição. Esse intento, o de se diferenciar como indivíduo – apartado do mundo e fechado em um si-mesmo –, se revela na ânsia deste pelo título de produtor e gestor de um saber engendrado de si, fabricando aquilo que lhe concede a essência sob a forma de sua produção. Esta arrogância se deixa retratar na arte da modernidade pela forma da figura do autor, da figura do intérprete, ou ainda daquilo que lhe pertence e representa: sua obra. É esta soberba que guia o voluntarismo, o qual induz o método de cálculo e apreensão para dominar os princípios, meios e fins, com intuito de garantir a certeza e segurança da manutenção da soberania do ser em si mesmo isolado. Para este fim, tudo passa a ser o outro a serviço da garantia da manutenção do absolutismo do si-mesmo. Portanto, os procedimentos devem ser avidamente dominados por um processo em-si-mesmado de autoria de um eu encarcerado. O que se processa é o "saber" de um si-mesmo absoluto que engendra um "saber", o qual se torna também absoluto, encerrando o si-mesmo como produto pela fabricação de conhecimento. Esse ab-soluto, apartado do mundo, fechado em si mesmo, se apresenta de todas as formas, e a técnica não teria como escapar deste cerco. Ela despede-se de ser o modo de possibilitar o aparecer de uma experiência, para aparecer na forma *ab-soluta* de ser como o *pôr-em-obra* sua própria funcionalidade de técnica na coisa, isto é, a técnica se torna obra ab-soluta, e tudo se torna técnica.

Esta realidade tem apresentado a arte como uma coisa que pertence a um indivíduo que a domina por uma técnica tirana. Aí o próprio indivíduo se rende à técnica, pois se torna insustentável e impossível existir dois absolutos. Logo, tanto o artista quanto a obra caem na insignificância perante a técnica onipresente; pois, ao se fechar para o inesperado, o círculo programado fecha-se em uma estratégia de defesa contra o enigma da arte, impondo uma relação de domínio na qual dis-solve as tensões para manter o ab-soluto virtuosismo técnico. A obra nesta única via não se dá mais como um expoente de uma vivência direta com um mundo que vem ao encontro, mas como produto que passa pela via única do ab-solutismo técnico da mediação autoral, a qual, por servir, anseia receber como recompensa o produto como sua representação. Obra como representação de uma subjetividade é produto objetivado desta mesma subjetividade. Como produto, obra não tem voz, é obra emudecida, pois aí não há liberdade para que o sentido se manifeste e venha ao encontro; ela se torna, como produto, apenas o receptáculo da avidez de um sujeito que se rende ao ab-soluto da técnica.

Quando se tem em foco o produto, o voluntarismo controlador não permite que se escute o sentido que vem ao encontro, pois tudo já está aí planejado e esquematizado para produzir o certo e a comprovação do verdadeiro. Essa falta de escuta deixa no esquecimento o que vem em confluência, a segunda via, terceira, quarta, ou *ad infinitum*. Esquece-se que o que dá corpo à obra de arte é o encontro de um sentido com o cuidado da pro-cura[14], que, na serenidade, espera pela possibilidade de um sentido acolhedor e doador. Estar em busca de um sentido é estar disposto a abandonar-se nele e cuidar do que ad-vém de um mundo. Interpretar

[13] Aforismo de Delfos: em grego γνωθι σεαυτόν, transliterado como *gnōthi seauton.*

[14] No sentido ontológico do estar sempre no curso temporal no mundo na disposição prévia de "acurar" e "dedicar" em ser condição existencial de possibilidade de presença no mundo (HEIDEGGER, 2009a: 264).

um sentido de ser é deixar perpassar, sob o cuidado, o sentido de um mundo a um mundo de sentido. Deixar perpassar é se deixar ser tocado por um sentido, por um afeto, por um toque.

Portanto, ao cuidar, dá-se atenção para que os procedimentos do cuidado sejam aqueles que permitam que o sentido se manifeste. Aí não cabe uma imposição, tem que ser permissão, permitir ser tomado e conduzido por um sentido. Os procedimentos precisam ser o cuidado com a vigília e o abandono para que seja possível se surpreender com a manifestação de uma voz, de um canto, de um encanto. Esta possibilidade de presença de sentido é o que está sempre no **entre** sons; o sentido é o encontro do diálogo do um e do outro, nele está a terceira margem na qual a obra de arte e o artista se encontram. A arte sempre será este enigma que é encontro, no qual se revela a verdade como arte[15]. Porém, esta verdade não é a que se entende como concordância, mas a *alétheia*, a que no des-velar vela. Interpretar é deixar que o sentido artístico revele velando, é deixar que o mistério de ser e não ser se pronuncie, e, para isso, é preciso cuidado, é preciso deixar que os procedimentos sigam esta voz silenciosa de um afeto que indica o caminho a ser farejado, é permitir extasiar-se com o que não é revelado, permitir sentir saudade do que não se conhece, sentir o prazer no saber do não saber do que está velado. Para que se possa caminhar nesta experiência da arte, é necessário equilibrar-se neste tênue e tenso limiar de ser e não ser que é força de união de um e do outro, pois é exatamente na tensão que se encontra o agir, e o que age é o toque, é o sentido que se interpõe unindo mundos. Esta experiência artística do encontro de um sentido é o que possibilita a revelação do extraordinário que se insurge do ordinário de uma labuta, na qual sustenta a experiência do sintonizar-se na tensão do enigma da arte.

Essa sintonia se torna possível por uma escuta aberta a um mundo em conexões com o inesperado. Pode-se dizer que esta experiência é o farejar de um sentido. Logo, não é o domínio que dirá o sentido de um toque, mas é o sentido que sugerirá como e em que intensidade esse toque carece ser cuidado e realizado. O sentido de toque é que perpassa a escuta e se deixa anunciar por uma interpretação indicando o caminho. A escuta precisa estar de espreita para deixar-se surpreender pelo sentido inesperado, inédito, que penetra o ser, apossando-se da escuta de quem está à espera.

O inédito sempre é desconhecido, não pode ser dominado. Portanto, para tocar e interpretar é necessário estar aberto para as possibilidades, e não fechado no circuito de domínio do sujeito sobre o objeto. Na interpretação musical não há a relação de sujeito e objeto, pois a obra e o artista estão sempre ligados pela tensão que os mantêm em uma unidade na qual se instaura a identidade de ambos, isto é, eles só existem a partir desta relação, e não o contrário, ou seja, não é a relação que existe a partir deles. Portanto, no **entre** reside a densidade em tensão que impulsiona intérprete e obra a revelarem o que os revelam: a arte[16]. É da tensão de diferenças que explode o inesperado, trazendo o eu e o outro a uma unidade que, a cada vez, é única, inédita, pois a tensão nunca se dá do mesmo modo, ela sempre é outra experiência, revelando o outro no mesmo: a relação, a tensão, o **entre**.

O que se revela é o inesperado. Não é isso que se espera da arte, um quê de originalidade? Certamente o que se espera é o originário que penetra o ser roubando a escuta de quem está à espera. A criação não diz algo nunca ouvido ou visto, mas algo que nunca foi visto ou

[15] Heidegger irá destrinchar este conceito em *A origem da obra de arte* (2010).
[16] Heidegger, em seu ensaio *A origem da obra de arte* (2010), nos apresenta esta questão da unidade da obra, intérprete e arte.

ouvido no já ouvido e no já visto, algo que se mostra como o insólito inimaginável, anunciado do silêncio. Espera-se o nu e cru do desconhecido, do estranho, do enigma da arte que eclode de um sempre por-vir[17], o qual se mostra resguardando os mistérios, pois arte é verdade mágica que revela velando. O que se revela na arte é o sentido de uma *ek-sistência*[18] que vem e se esvai, deixando a sua ressonância presente novamente em sentido. Sentido que dá o tom e que invade os sentidos, perpassando-os e distanciando-se deles. Sentido que se faz presente na escuta, a qual interpreta o tom de um sentido e o sentido do tom.

É pela escuta e nela que a interpretação se dá, revelando um toque de sentido. Tocar é ser tocado pelo toque de sentido que a escuta acolhe e cuida. Toque é o tom de sentido que toca o sentido do tom, o qual se entrega à escuta. É no se pôr à escuta que se ouve o escuro, o profundo, o seco, o claro, o doce, o sem graça, dentre muitos outros; é ela que segue a orientação de uma linguagem que indica o sotaque carregado de brasilidade, de oriente ou de nórdico; é ela que se põe em alerta para captar os gostos e balanços. A escuta é por onde a linguagem perpassa e se instaura, com o seu tom, abrindo o caminho e indicando a direção, a qual se necessita seguir obedientemente. A escuta caminha com o tom na busca do tom que indica, no mundo, a interpretação do tom de uma tonalidade afetiva. A escuta é a abertura para a eclosão do fenômeno artístico que se diz nesta experiência de vida que é linguagem, arte como música se fazendo mundo, história.

O fazer-se mundo se dá na labuta do cotidiano, largado na vida ao dispor do extra-ordinário. Vida aqui se entende não por vida biológica, mas por um modo de viver onde quem orienta é o sentido se instaurando como linguagem. Quando se vive, vive-se em uma orientação, em uma direção que norteia as escolhas, as quais se dão na busca de algo que existe em possibilidades. Este viver já é sempre em um sentido de ser de e para possibilidade[19] que, ao ser, deixa de ser, abandona-se no não-ser para poder ser-sendo em um contínuo. Trata-se de um sempre de-vir que "se apresenta como a busca do que já se encontrou, com a conquista do que já sempre se possui, a experiência" (SCHUBACK, 1997: 14). É neste rumo, em uma eterna labuta, na qual se gera experiência, que há a interpretação de um mundo no ser-sendo, que ao ser já não é mais. É neste sentido de ser e não-ser que se dá a inaugurabilidade do acontecer. Prender-se ou fixar-se na realização do igual, procurando automatizar o que já é de-terminado como correto em um projeto finalizado, é cessar a vivência da experiência e, desta forma, castrar as possibilidades de irrupção do desconhecido, promovendo um desdobramento que põe em presença a crise artística.

Pode-se vislumbrar que ser intérprete é estar comprometido com a experiência de escutar um afeto e permitir que este o tome e indique um rumo. O sentido a seguir é o que se introduz pela abertura da serenidade que acolhe o inesperado. Ao aceitar a presença do estranho, permite-se ser surpreendido por possibilidades de encontros de tons afetivos que venham de um sopro sugerir à escuta, farejar o caminho na pro-cura. Pode-se dizer que interpretação é tradução

[17] Marcia Sá Cavalcante Schuback, professora de filosofia da Universidade Södertörns - Suécia, em seu livro *O começo de Deus*, elucida a condição de ser, que é o que está sempre vindo a ser em um mundo, que está sempre num por-vir, pois quando chega a ser já foi, portanto ser é, então, sempre um ser-sendo, que consiste em de-vir, ou seja, em ser não sendo (SCHUBACK, 1997: 26-27).

[18] Movimento circular de existência que sai (ek) de si mesmo para voltar a si. Esta compreensão pode ser conferida em "Sobre homem, vida e corpo", em *Sentir, Ver, Dizer*, de Gilvan Fogel (2012: 196).

[19] Ser enquanto "a realidade da liberdade como possibilidade para a possibilidade" Cf. KIERKEGAARD, S. *O conceito de Angústia*, cap. I, § 5 (2010: 45).

deste sentido que se apresenta por formas difusas, pois se entende que sentido não seja singular, mas, sim, plural, ou seja, multiplicidade de singularidades, sempre em constantes mutações, sem possibilidades de fixação. A escuta para a interpretação é aberta à linguagem, a qual já se deixa anunciar no silêncio e na qual o ir e vir do sentido desperta quem está à busca do velado que pode vir ao encontro em uma realização de mundo. Este mundo, que ganha corpo a partir da linguagem, é sentido que se instaura em uma intepretação. Portanto, quando se fecha o foco sobre a forma, excluindo da experiência a labuta da escuta, reduz-se a forma em fôrma. E, nesta fôrma, no foco técnico, é que a formação do músico instrumentista tem sido aprisionada. Não reconhecendo a técnica como um desempenho da "cura" – onde o intérprete está lançado na escuta para se apropriar do que lhe é mais próprio, ou seja, a linguagem –, formatam-se os músicos no impessoal, subjugando-os a serem produtos em série do absolutismo da técnica. Deste modo, este modelo – no qual se deixa de escutar e compreender o sentido prévio de uma experiência – se realiza pelo processo de execução[20] e esquartejamento, onde quem entra em crise e sucumbe é a música, a arte.

O foco na mecanicidade técnica faz aparecer uma aridez que sufoca o sentido em uma interpretação, pois a previsibilidade, deste modo de lidar com a música, impõe um determinismo da vontade que inibe e encobre o dizer da coisa[21], a linguagem, como sentido instaurado do mundo que se apodera do intérprete e o transforma em passagem. Interpretar é traduzir aquilo que toca em silêncio. O sentido de toque é que perpassa a escuta e se deixa anunciar por uma interpretação. É preciso estar tocado pelo sentido para tocar em sentido amplo, pois tocar é interpretar o sentido do toque que toca o intérprete. Tocar é já estar tocado pelas imagens sonoras ainda silenciosas, as quais levam o músico a uma articulação, a uma agógica, a uma dinâmica ou em busca de um instrumento. É o sentido que impulsiona o intérprete em ir à busca de uma determinada técnica, e não o contrário.

Compreende-se aqui a necessidade de uma formação musical que privilegie a experiência de ser tocado pela linguagem que canta em silêncio as possibilidades de toques, e, para isso, compreende-se que é imprescindível ser receptível ao desconhecido, pondo-se à escuta do sentido que se instaura, oferecendo um mundo à interpretação. Deste modo, a escuta do sentido abre possibilidades para a eclosão do fenômeno artístico que se diz nesta experiência de vida como interpretação, como música: arte.

Referências

CASTRO, Manuel de. Criticar, 3. *In:* CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Disponível em: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Criticar. Acesso em: 7 out. 2019.

FOGEL, Gilvan. *Sentir, Ver, Dizer:* cismando coisas de arte e de filosofia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

GOETHE, Johann W. *Fausto*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

[20] A execução musical, como uma meta a ser concretizada como um produto, o qual segue exclusivamente o planejamento técnico, é uma música que alcança as finalidades do planejamento e se concretiza na sua execução, que finaliza a sua vigência.

[21] **Coisa** aqui tem o sentido integrador que reúne e doa sentido. Ver este sentido em "A coisa" em *Ensaios e conferências*, de Heidegger (2006: 143-164).

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *In:* HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes. 2006. Cap.1, p. 11-38. Tradução de: *Vorträge und Aufsätze*.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009a. Tradução de: *Sein und Zeit.*

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009b.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte.* Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. Tradução de: *Der Ursprung des Kunstwerks*.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt, Endlichkeit, Einsamkeit. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

HEIDEGGER, Martin. De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador. *In:* HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 71-120.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia*: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Trad. Álvares Valls. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a Pensar II*. 3. ed. Teresópolis: Daimon, 2010.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. *In:* ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 79-85.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. A perplexidade da presença. *In:* HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 15-32.Tradução de: *Sein und Zeit.*

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *O começo de Deus:* a filosofia do devir no pensamento tardio de F.W.J. Schelling. Petrópolis: Vozes, 1997.

Paraguassú Tavares Pereira Abrahão possui Pós-Doutorado em Filosofia no pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela mesma universidade, na área de Poética. Mestrado em Percussão (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main) e Graduação em Música pela Universidade do Rio de Janeiro (Unirio). Atualmente é professora de percussão no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário Brasileiro de Educação (CBM–UniCBE) e solista de percussão da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Tem experiência nas áreas de Artes e Filosofia, com ênfase em Música, atuando principalmente na pesquisa da poética musical. pabrahao@gmx.net