

Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica

Sandra Neves Abdo

Resumo: Este artigo discute o estatuto hermenêutico da execução/interpretação musical, tomando como ponto de partida duas concepções opostas e bem conhecidas: 1) a que defende uma estrita fidelidade à intenção do compositor; 2) a que concede total licença aos executantes. Contra ambas, a autora defende que o critério diretivo legítimo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete. Para a demonstração, recorre à teoria da interpretação de Luigi Pareyson, coteja suas teses com as acima citadas e examina sua aplicação ao assunto.

Palavras-chave: obra, execução/interpretação, fidelidade, licença interpretativa.

Music performance: a philosophical approach

Abstract: This paper discusses the hermeneutic status of musical performance, starting from two opposite and well known conceptions: 1) one which sustains strict fidelity to the composer; 2) another confers total license to the performers. In opposition to both, the author asserts that the guide to a genuine interpretation is the musical work itself, not the composer's or the performer's intentions. To support her assumptions, she brings up Luigi Pareyson's interpretation theory comparing his thesis with the above-mentioned conceptions and examines its application to the subject.

Key words: musical work, performance, fidelity, license.

Que tipo de atividade é a execução musical? Uma livre “tradução”, entregue à subjetividade de cada executante? Ou, ao contrário, uma atividade cujo fim é a fiel “reevocação” da vontade do compositor?

Questões como estas compõem uma problemática complexa, polêmica e envolvente, sobre a qual debruçam-se as mais conceituadas correntes estéticas e hermenêuticas, desde o início do século XX, mas que, até hoje não recebeu adequada atenção por parte da comunidade acadêmica musical. Dela ocupo-me no presente artigo, analisando suas divergências mais frequentes e verificando a legitimidade de seus pressupostos. As premissas estéticas de minha análise inspiram-se na “estética da formatividade”, do filósofo italiano Luigi Pareyson¹, particularmente em sua “teoria da interpretação”.

A exposição assim se divide: I. Fidelidade ao autor *versus* licença interpretativa: um dilema bem conhecido; II. O conceito pareysoniano de interpretação; III. Aplicações ao dilema entre fidelidade e licença interpretativa.

¹Luigi Pareyson (1918-91) tem uma extensa obra filosófica, em grande parte desconhecida do leitor brasileiro. Contudo, seu pensamento estético encontra-se exposto em duas obras centrais, já traduzidas para o português: *Estética*; teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993 e *Os problemas da estética*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

I. Fidelidade ao autor versus licença interpretativa: um dilema bem conhecido

Fidelidade ao autor e licença interpretativa são os dois pólos de uma divergência bem conhecida, em torno da qual dividem-se interessados e estudiosos da estética e da hermenêutica da arte. Paradigmaticamente, refiro aqui o primeiro pólo à estética neo-idealista de Benedetto Croce, e o segundo, às teorias relativistas de Giovanni Gentile, H.-G. Gadamer, H.-J. Koellreutter, Roland Barthes, Jacques Derrida e Richard Rorty.

A tese da “reevocação” do significado autoral teve o seu auge durante a primeira metade do século XX, com a larga difusão do “espiritualismo estético” de Benedetto Croce, mas ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita.

Como se sabe, Croce define a arte como “síntese de sentimento e imagem”, criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito e que, assim sendo, nada tem de corpóreo ou físico. Não que o conhecido filósofo ignore a necessidade de exteriorização em um corpo físico, mas considera-a como uma etapa secundária em relação ao momento produtivo, importante apenas para fixar e comunicar o que, de outro modo, ficaria restrito à memória do autor. (CROCE, 1945, p.3-25).

Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a idéia de que o executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria”. É, pois, mais que hora de refletir sobre os pressupostos filosóficos desse parâmetro interpretativo. Faça-o mais adiante.

Contraopondo-se radicalmente ao ponto de vista acima delineado, a *Filosofia dell'Arte*, de Giovanni Gentile defende um “atualismo” estético, cujo argumento central é o seguinte: a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta. Desse modo, longe de ser uma fiel “reevocação” da intenção autoral, a execução/interpretação é, mais exatamente, uma livre “tradução”, uma operação subjetiva, da qual resultam “criações” sempre novas e diversas. Com esse “contingentismo” estético, ganha força, no âmbito da cultura italiana, o trocadilho que fala do intérprete como “*traduttore*”, logo, “*traditore*” da intenção original.

Mas a ênfase na subjetividade e historicidade dos atos humanos não fica restrita ao argumento gentiliano, encontrando desenvolvimentos teóricos diversos como, por exemplo, o chamado “relativismo moderado”, de H. G. Gadamer. O significado original, diz Gadamer, está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e de nada adianta tentar resgatar o passado. Mais precisamente, a compreensão se efetiva como uma “fusão de horizontes”, isto é, passado e presente (autor e intérprete), juntos, constroem, a cada vez, um novo significado.

À tese da fidelidade ao compositor, Gadamer faz uma dura crítica: tomar como referência privilegiada o significado dado pelo autor e seu tempo (como fazem, por exemplo, os que tocam com instrumentos da época, acreditando, assim, estarem mais próximos da obra e serem mais

verdadeiros), além de acarretar um esforço inútil (pois tal significado é inalcançável), implica um desvio, um afastamento, pois significa relacionar-se com uma mediação e, por conseguinte, distanciar-se duplamente da obra e da sua verdade. O significado do autor e seu tempo é apenas um dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica, sendo todos igualmente legítimos. (GADAMER, 1977, p.165).

Em certo sentido, também o relativismo de H. J. Koellreutter pode ser qualificado de “moderado”: o executante tem um papel eminentemente ativo e criador — a interpretação é “decodificação dos signos musicais”, logo operação que se define como “tradução subjetiva” (KOELLREUTTER, 1985, p.78) —, mas o processo interpretativo não fica inteiramente entregue à sua subjetividade; ele deve “perceber” as “relações sonoras” criadas pelo compositor. (KOELLREUTTER, 1990, p.27).

Já o filão relativista mais radical, dito “desconstrucionista”², tem como tese central que o sentido de um texto está em sua “destinação”, não em sua origem, quer dizer, não é o autor, e sim o leitor que “cria” o sentido, a cada vez, de modo sempre diverso. Não há centro significante fixo e privilegiado, nem tampouco “fusão de horizontes” ou algum outro tipo de conciliação.

Dois conceitos — o de “autor” e o de “obra” — são especialmente questionados, particularmente por Roland Barthes e Jacques Derrida. O que tradicionalmente se chama de autor, de compositor, enfim, de sujeito do ato formativo, dizem os dois conhecidos “desconstrucionistas”, não passa de um mero *intermediário* de pontos de vista alheios. Resumindo, o autor é uma ficção, que deve ser urgentemente abandonada. Por razões semelhantes, a noção tradicional de “obra” (entendida como uma unidade fechada, da qual emana um significado único) é substituída pela noção de “texto”, mais adequada para designar o que, com efeito, é um “espaço multidimensional”, “intertextual”, constituído pela absorção e transformação de vários outros textos. Todo “texto” é algo fragmentário, inacabado e incoerente, um fluxo contínuo de valores, sem sentido próprio, receptivo a qualquer intervenção, em suma, um “palimpsesto” (escrito sob o qual se pode sempre descobrir escritos anteriores, nenhum deles original).

O “pragmatista” Richard Rorty³ enfatiza essa posição, preconizando que os textos (literários, musicais, pictóricos etc.) destinam-se a um simples “uso” por parte dos leitores/intérpretes, segundo a utilidade que possam ter, de acordo com os propósitos pessoais de cada um.

Naturalmente, existem outros desenvolvimentos e variações, tanto da tese da fidelidade ao autor quanto da preeminência do intérprete. Não cabe aqui mencioná-los exaustivamente, devido à natureza e objetivos deste trabalho. Exponho, a seguir, os pontos principais da teoria da interpretação artística, de Luigi Pareyson, à luz dos quais pretendo desenvolver minha argumentação.

² Para uma visão geral das teorias desconstrucionistas, em especial sobre a noção de “morte do autor”, vide WOLFF, 1982, p.132-49.

³ A célebre conferência de Richard Rorty, intitulada “A trajetória do pragmatista”, encontra-se transcrita no livro ECO, 1993, p.105-27.

II. O conceito pareysoniano de interpretação

Antes de tratar do conceito de interpretação artística em Luigi Pareyson, é fundamental situar sua “estética da formatividade” em relação às concepções acima mencionadas.

De modo geral, Pareyson contrapõe-se às difundidas concepções neo-idealistas da arte como “forma de conhecimento” e “forma de expressão”. Longe de ser uma atividade puramente espiritual, uma “espiritualidade formada”, a arte é, pelo contrário, uma “física formada”, sendo-lhe, portanto, essencial o “processo de extrinsecação física”. Desse prisma, os conceitos de *forma* e *formatividade* aparecem como os mais adequados para definir a arte e a atividade artística: a arte é “forma”, *sic et simpliciter*, sem genitivo e sem complemento, puro “êxito” de um exercício intencional e preponderante da “formatividade” (atividade humana, que alia, indivisivelmente, invenção e produção de formas).⁴

Não se trata, note-se bem, de uma concepção formalista. No ato da criação, o artista exercita preponderantemente a sua intencionalidade formativa, ou seja, a sua “formatividade”, mas isto não ocorre de modo isolado. Ao contrário, toda a sua vida espiritual (que é indivisível) contribui para o êxito dessa “formação”. Assim sendo, em seu “modo de formar”, ou seja, em seu “estilo” (que é, naturalmente, ao mesmo tempo pessoal e histórico), concretiza-se toda a sua vontade expressiva e comunicativa; e esta introduz-se na obra *já sob a forma de arte*, ou seja, como estilo, valor de organicidade. Precisamente por isso, até o traço mais discreto, o detalhe mais desprezencioso, esta carregado de significado, embebido de seus sentimentos, aspirações e convicções, e portanto “... *diz, significa, comunica alguma coisa*” (PAREYSON, 1997, p.61).⁵

É fácil perceber que “forma” não é aqui nem um belo “rosto físico” de que se reveste determinado conteúdo espiritual, nem tampouco um mero arcabouço, desenraizado e vazio de sentido, mas um *todo orgânico*, internamente coerente, e que se exhibe, ao mesmo tempo, como contração dialética de valores diversos (assuntos, temas, ideologias, técnicas, sentimentos, cores, timbres, harmonias, ritmos etc.). Logo, o seu “acabamento” não se apresenta como “perfeição estática”, mas como “perfeição dinâmica” e conflitual, que carrega em si a tensão permanente de seus elementos constitutivos.

No centro da argumentação pareysoniana, reside o princípio da *coincidência de fisicidade e espiritualidade na arte*, pelo qual, não há, na obra, sinal físico que não esteja carregado de

⁴ Na base dessa proposta está a idéia, herdada de Augusto Guzzo, de que toda a vida humana possui caráter essencialmente formativo, ou seja, de que toda ação humana gera formas que, tanto no campo moral como no do pensamento e da arte, são criações orgânicas e perfeitas, autônomas, dotadas de leis internas, de compreensibilidade e exemplaridade. A esse pressuposto básico, Pareyson integra duas outras idéias fundamentais, erigindo sobre elas a sua teoria: “a idéia do caráter ‘formativo’ de toda a operosidade humana e a idéia da arte como ‘especificação’ dessa universal formatividade.” (PAREYSON, 1991, p.7).

⁵ Em termos semiológicos, é a isto que Umberto Eco se refere ao dizer que a mensagem estética é fundamentalmente “*ambígua*” e “*autorreflexiva*”, quer dizer, é uma mensagem que, no ato mesmo em que aponta para referentes externos, atrai a atenção do destinatário para a sua própria forma, abrindo-se conseqüentemente, a inúmeras decodificações (ECO, 1971, p.51-7).

significado espiritual nem significado espiritual que não seja presença física. Contra as estéticas conteudistas e, em particular, contra a tese idealista de que a obra de arte é “espiritualidade formada”, “representação sensível da Idéia”, propugna Pareyson que ela é “matéria formada”, portanto, coincidência perfeita de *matéria, forma e conteúdo: a forma é matéria formada, a qual é, em si mesma, “conteúdo expresso”*. Explica-se, assim a sua *plurissemanticidade* constitutiva e inesgotável.

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte — seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, cinematográfica etc. — não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicidade (como se esta fosse simples *meio* expressivo, representativo ou cognoscitivo), mas *fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais*. A arte é, sim, expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria, pois é de seu ser forma que se irradia, essencialmente, a sua plenitude revelativa e expressiva, e não de eventuais referentes externos. Dizer que a arte é forma significa dizer que ela é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, uma *forma* e um *mundo*: “... uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. (PAREYSON, 1997, p.44).

Ademais, se a forma artística não é uma “perfeição estática” e sim “dinâmica”, marcada pela tensão interna de seus componentes, o que se requer de seus intérpretes é uma consideração igualmente “dinâmica”, “processual”, em outras palavras, uma percepção capaz de penetrar o seu movimento interno e com ele dialogar.

A lei única da interpretação é, como já se pode perceber, *a própria obra*. Seu único critério diretivo, a “*congenialidade*”, a sintonia que o intérprete deve ter com ela, para poder colhê-la não como “perfeição estática”, mas como *organicidade viva e processual*.

A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma “lente deformante”, é um adequado *canal de diálogo*, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de “interpretação”, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal. A menos que se trate de um outro tipo de atividade, intencionalmente “superinterpretativa”⁶, como a “releitura”, o “arranjo”, por exemplo, cujo estatuto é diverso da interpretação.

A *obra* e o *intérprete* são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como tal em contato com obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal. Tratando-se de uma relação interativa, que tem a obra como ponto de referência, não se justifica qualquer

⁶ O conceito de “superinterpretação” é exaustivamente discutido em: ECO, 1993, p.53-77.

pretensão de “neutralidade”, de “impessoalidade”, de “contemplação desinteressada”⁷; nem tampouco de liberdade arbitrária. Com tal proposição, concorda Umberto Eco: “Entre a intenção do autor e o propósito do intérprete existe a intenção do texto” (ECO, 1993, capa); tal intenção “... não é revelada pela superfície textual [...] É preciso querer ‘vê-la’. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor.” (ECO, 1993, p.74).

Especialmente no que se refere ao questionamento da hermenêutica historicista, é decisiva uma outra tese pareysoniana, qual seja, a de que o fundamento da multiplicidade das interpretações não é somente *quantitativo* (quer dizer, não se trata de uma questão apenas numérica), mas também *qualitativo*. Se as interpretações são múltiplas, explica Pareyson, não é simplesmente porque são incontáveis os intérpretes ao longo da história, mas, fundamentalmente, porque os dois pólos da relação interpretativa, *pessoa* e *obra*, são inexauríveis, inesgotáveis em seus aspectos, perspectivas e possibilidades. O fundamento da infinidade da relação interpretativa é, então, a própria infinidade e dialeticidade dos dois termos que constituem essa relação: intérprete e a obra revelam-se em toda a sua inteireza em cada ato de interpretação, sem que se esgotem as infinitas possibilidades que ambos apresentam. Assim entendida, a multiplicidade das execuções/interpretações convive perfeitamente com a noção de “unidade da obra”, e mesmo a confirma e consolida. Personalidade e multiplicidade das interpretações deixam de ser elementos negativos, indicativos de insuficiência, arbitrariedade, subjetivismo, ausência de lei ou critério interpretativo, para, ao contrário, revelarem-se como índice de riqueza.

Nesse sentido, conclui Pareyson: a interpretação da arte é uma “posse”, que, se por um lado não é definitiva, por outro, é plena e verdadeira. E se não é definitiva, não é porque seus termos sejam “fragmentários”, “inacabados”, mas porque são “inexauríveis”.

III. Aplicações ao dilema entre fidelidade e licença interpretativa

“*Tocar como o próprio compositor tocaria*”, diz o velho chavão, já mencionado na primeira parte deste escrito. Quero questioná-lo, mas não com base em argumentos relativistas, tais como a historicidade e subjetividade do processo, as mudanças contextuais, o diverso estágio tecnológico dos instrumentos, pois estes mantêm a discussão num plano de genericidade e superficialidade. Vou direto ao que penso serem aqui os pontos fundamentais.

Primeiramente, uma breve consideração sobre a natureza da historicidade da arte. Não há como desconhecer que a obra nasce numa data precisa, sendo condicionada por sua época e pela personalidade de seu autor, mas é fundamental recordar que essa historicidade não é tal que a circunscreva dentro do seu tempo. A obra de arte nasce *já especificada*, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações e execuções a que se oferece ao longo dos tempos, e que são não a sua simples “reevocação”, mas a sua própria vida: “... o seu modo natural de viver e de existir” (PAREYSON, 1991, p. 238).

⁷ Trata-se aqui da célebre noção kantiana. (KANT, 1995, p.45-89)

Quanto à tese croceana de que a *reevocação fiel* é condição para que a música continue a existir concretamente, sem se perder no esquecimento da história, cabe interpelá-la com outro poderoso argumento de Pareyson: a execução não é um momento externo, secundário, cujo fim seja resgatar o momento originário, com fins de comunicação e preservação, mas um momento essencial e congênito ao processo de criação. A obra musical *nasce executada*, ou seja, *nasce já como realidade sonora*, portanto, *já especificada* como tal. Assim sendo, a execução não lhe acrescenta nada que já não seja seu, que já não pertença à sua natureza.

Mas, há ainda outros aspectos que fragilizam a eleição do autor como cânone sagrado das execuções. Vale a pena discuti-los, pois são geralmente acolhidos e perpetuados de modo inteiramente acrítico.

Em primeiro lugar, está implícito nesse tipo de concepção o raciocínio equivocado de que o ponto de vista do autor seria como que algo fixo, imutável, passível de repetir-se em duas execuções sucessivas, o que implica não só um desconhecimento da mutabilidade e irrepetibilidade constitutivas dos atos humanos, como também um empobrecimento da própria noção de obra de arte, na medida em que esta é tomada como mero veículo comunicativo de determinada intenção, portanto, como algo “estático”, fechado em torno de um significado que só pode ser unívoco.

Aos defensores da tese da “reevocação” fiel, talvez soe como heresia afirmar, por exemplo, que: “Temos de respeitar o texto, não o autor enquanto pessoa assim-e-assim” (ECO, 1993, p.76). Todavia, não se trata aqui de uma diminuição da figura do autor, mas, antes, de uma valorização de seu potencial criativo: a preeminência concedida à obra atesta que ele, o autor, foi de fato capaz de criar algo novo, algo que, embora seja como que a sua memória permanente, dele independe para sempre, impondo-se como uma organicidade viva, reguladora de seu próprio processo interpretativo.

Sintonizar-se com essa presença do autor em sua obra é uma possibilidade permanente para o intérprete, que só precisa introduzir-se no próprio tecido composicional, ouvindo e interpretando as solicitações e sugestões que a própria obra lhe faz. Por meio desse diálogo íntimo, fundamentalmente, e não através do recurso a dados externos, o intérprete pode colher a obra em sua verdade própria e, ao mesmo tempo, como memória viva e indelével de quem a fez. Cito Pareyson:

“Aquilo que é profundo não é o que se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é o seu próprio rosto físico, todo evidente na sua insondável dimensão espiritual: *geheimnisvoll offenbar*, como diria Goethe, isto é, misterioso e patente a um só tempo.” (PAREYSON, 1997, p.157)

Ponto de escândalo entre os que defendem a “reevocação” da intenção autoral é o questionamento de Gadamer e Pareyson à execução com instrumentos antigos, ou melhor, da época em que a obra foi composta. Tal prática, concordam os dois filósofos, não é garantia nem condição de autenticidade interpretativa, mas, pelo contrário, fator de distanciamento, e mesmo de mistificação. O emprego de instrumentos e modos de execução antigos é uma opção sob certos aspectos interessante, mas não se pode ignorar seus limites hermenêuticos. Sobretudo é preciso ver que não se trata de um contato direto, natural, com a obra, mas, ao contrário, de um contato *mediado*,

indireto, artificial, regido pelo parâmetro de uma outra execução/interpretação, que, além disso, não é, necessariamente, a mais verdadeira. Mesmo que os propósitos sejam honestos e que assim se busque uma execução mais autêntica, o que de fato se faz é uma simulação, um “faz de conta” que se está no passado e que se pode verdadeiramente interpretar por intermédio de uma visão de mundo e de uma sensibilidade alheias, emprestadas. Repito: é uma opção, mas não a mais apta a colher a verdade da obra.

Passando aos argumentos relativistas e “desconstrucionistas”, uma das lições de Pareyson é que, se a interpretação é continuamente aprofundável, não é porque seja incontornavelmente subjetiva, “parcial”, “aproximativa”, mas porque o seu objeto, a obra, é *inexaurível*, recusando, portanto, qualquer tentativa de posse exclusiva. Se a obra de arte fosse substancialmente “inacabada”, como querem os “desconstrucionistas”, ela não solicitaria interpretação e sim complementação; e o que solicita complementação não se oferece a uma infinita interpretabilidade, mas a uma finalização, que só pode ser unívoca. Ademais, para que ela se “desintegrasse” ao ser diversamente interpretada, seria preciso que fosse uma totalidade “fechada”, dotada de significado unívoco. Mas a obra de arte, recorda Pareyson, é “perfeição dinâmica”, “processual”, *plurissemanticidade* constitutiva e inesgotável, que suscita e acolhe interpretações diversas, sem que isso acarrete “desintegração”.

O fundamento de sua infinita interpretabilidade, já foi dito, não é apenas a quantidade de intérpretes ao longo da história, mas, mais propriamente, a constitutiva “infinidade” da pessoa e da forma. Longe de atestar uma insuficiência, uma impotência do seu modo de conhecimento, o caráter não definitivo da interpretação atesta a sua riqueza e plenitude. Afinal, “Que maior riqueza do que *possuir* alguma coisa de *inexaurível*? [...] irremediável empobrecimento seria a presunção de uma posse exclusiva, que negaria a própria infinidade do seu objeto.” (PAREYSON, 1997, p.231).

Feitas essas considerações, o que enfim se deve esperar, filosoficamente falando, de qualquer execução/interpretação musical?

Tratando-se de uma relação dialética, na base da qual estão pólos orgânicos, constitutivamente multifacetados, plurissêmicos e inexauríveis, o que, em suma, se pode esperar desse tipo de atividade é, ao mesmo tempo e inseparavelmente, a *revelação da obra* em uma de suas possibilidades e a *expressão da pessoa que interpreta*, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista.

Nada mais falso e absurdo do que esperar coisa diversa, seja desconhecendo a natureza pessoal do ato interpretativo e pregando uma “reevocação” fiel e impessoal, uma réplica, enfim, do significado concebido pelo compositor; seja ignorando a plurissemanticidade constitutiva da obra de arte e pretendendo uma única interpretação correta; seja pregando uma execução tão pessoal e original que se sobreponha à obra, forçando-a a dizer o que ela não quer ou mais do que quer dizer, como se fosse a pessoa do executante, o centro primeiro das atenções e a obra um mero pretexto para a sua expressão.

Referências bibliográficas

- CROCE, Benedetto. *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale*. 8.ed. rev., Bari: Laterza, 1945.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*; introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Estudos).
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*; fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- GENTILE, Giovanni. *Filosofia dell'Arte*. Florença: Sansoni, 1942.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- _____. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica*; teoria della formatività. 5.ed. Milão: Tascabili Bompiani, 1991.
- _____. *Os problemas da estética*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Sandra Neves Abdo é Professora do Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG, onde integra a Linha de Pesquisa “Estética e Filosofia da Arte”, da Pós-Graduação. É Bacharel em Violino (FUMA) e Bacharel-Licenciado em Filosofia (UFMG), possuindo também, em nível de Pós-Graduação, os títulos de “Especialista em Filosofia Contemporânea”, “Especialista em Educação Musical” e “Mestre em Filosofia”, todos pela UFMG. Na área musical, atuou como solista, camerista e integrante das Orquestras da Escola de Música da UFMG, Sinfônica de Minas Gerais e outras. De 1974 a 1988, lecionou “Música de Câmara” e “Estética” (Professora Titular), na Escola de Música da FUMA (atual UEMG). Na USP, cursa atualmente, o Doutorado em Literatura Portuguesa, com Projeto de Tese sobre “O ceticismo na pluridiscursividade poética de Fernando Pessoa”. Tem artigos e traduções divulgados em âmbito nacional e internacional.