

# Uma aproximação entre a música popular e a hermenêutica filosófica: Interpretação musical em Hercules Gomes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

*Thiago Leme Marconato*

*Universidade Estadual de Maringá – thiagomarconato10@gmail.com*

*Hideraldo Luiz Grosso*

*Universidade Estadual de Maringá – hlgrosso@uem.br*

**Resumo.** O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) defende uma aproximação entre a tarefa hermenêutica e a obra de arte. Embora pouco explorada, a relação entre sua filosofia hermenêutica e a interpretação musical, especialmente da música popular, se mostra como um campo fértil a ser estudado. Esta comunicação pretende fazer apontamentos iniciais para a discussão através da obra do pianista e arranjador Hercules Gomes, com uma sondagem de seu arranjo sobre a música *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga. Conclui-se com a proximidade da postura dialética assumida por Gomes e a defendida por Gadamer.

**Palavras-chave.** Hans-Georg Gadamer. Hermenêutica. Música Popular. Hercules Gomes.

## **An Approximation Between Popular Music and Philosophical Hermeneutics: Musical Interpretation by Hercules Gomes**

**Abstract.** German philosopher Hans-Georg Gadamer (1900-2002) defends an approximation between hermeneutic assignment and the work of art. Although little explored, the relationship between hermeneutic philosophy and musical interpretation, especially popular music, is a fertile field for studies. This communication intends to make initial notes for the discussion through the work of the pianist and arranger Hercules Gomes, with a research of his arrangement on the music of *Gaúcho*, by Chiquinha Gonzaga. It concludes with the proximity of the dialectical attitude assumed by Gomes and that Gadamer defends.

**Keywords.** Hans-Georg Gadamer. Hermeneutics. Popular Music. Hercules Gomes.

## **1. Introdução**

A música popular possui particularidades quanto à interpretação de partituras, quando estas fazem parte do processo performático. Muitas vezes, esses textos não contêm todas as informações necessárias para a execução. Uma melodia com cifra, por exemplo, requer do intérprete um vocabulário de recursos de acompanhamento, variações e improvisação para a execução, os quais são adquiridos de acordo com gêneros musicais, estilos e tradições. Dessa forma, entender a estrutura formal da obra é apenas um dos aspectos necessários para o intérprete, sendo necessário ainda, por exemplo, uma compreensão da tradição musical na qual estão inseridos intérprete e obra, e uma autocompreensão acerca de vivências como músico, as quais dialogarão com a obra no processo de interpretação.

Um paralelo pode ser feito com o pensamento do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), considerado um dos expoentes da hermenêutica filosófica no século XX, que buscou uma aproximação entre a tarefa hermenêutica e a obra de arte:

A obra de arte diz algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador – ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo. Desse modo, vem à tona a tarefa de compreender o sentido daquilo que ela diz e de torná-lo compreensível – para si e para os outros. Por isso, mesmo a obra de arte não linguística cai no âmbito propriamente dito das tarefas da hermenêutica. Ela precisa ser integrada à autocompreensão de cada um (GADAMER, 2010, p. 6).

Portanto a relevância da hermenêutica na interpretação da obra musical está na possibilidade filosófica de um entendimento do seu conteúdo para além da sua mera configuração formal (OESTREICH, 2014, p. 183). Isto é, a hermenêutica é pertinente para a retomada de uma consciência histórica perante conceitos e modos de produzir que foram determinantes para o desenvolvimento da tradição musical, entendendo assim como o modo de se pensar e fazer música hoje é fruto de um percurso histórico e herdeiro de aspectos estabelecidos pela tradição<sup>1</sup> (OESTREICH, 2014, p. 190).

O diálogo entre hermenêutica filosófica e música, embora pouco explorada, se mostra como um campo fértil a ser estudado. Discutir música – e música popular – a partir de Gadamer possibilita uma revisão conceitual sobre a música a ponto de criar um diálogo com a tradição e as vivências musicais contemporâneas (RAJOBAC, 2016, p. 84). Assim sendo, este estudo busca contribuir para a discussão com propostas iniciais acerca da relação entre hermenêutica filosófica e música popular, com uma exemplificação através da obra do pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes.

## **2. Gadamer e a compreensão da obra de arte**

Lê-se em Gadamer (2010, p. 5) que a duração é essencial para qualquer obra de arte, e em relação às obras de arte transitórias, como a música, a duração se dá através da repetibilidade, tendo um papel imprescindível nas mãos do intérprete. Entretanto a necessidade de duração da obra de arte não deve ser confundida com limitação histórica, pois mesmo o criador tendo em vista um público específico de seu tempo a obra criada possui um presente atemporal: “o ser propriamente dito de sua obra é aquilo que ela consegue dizer, e o que ela consegue dizer sempre se lança por princípio para além de toda limitação histórica” (GADAMER, 2010, p. 2). O autor explica:

Cada época tem de entender um texto transmitido de uma maneira peculiar, pois o texto forma parte do todo da tradição, na qual cada época tem um interesse pautado na coisa e onde também ela procura compreender-se a si mesma. O verdadeiro sentido de um texto, tal como este se apresenta ao seu intérprete, não depende do aspecto puramente ocasional que representam o autor e seu público originário. Ou pelo menos não se esgota nisso. Pois esse sentido está sempre determinado também pela situação histórica do intérprete, e, por consequência, por todo processo objetivo histórico (GADAMER, 1999, p. 443-444).

Assim, de acordo com Gadamer (2010, p. 7), é sua própria atualidade que deixa que a obra de arte ganhe voz. A obra de arte conduz uma linguagem em função da qual é conservada e legada por meio da tarefa de compreender o sentido daquilo que ela diz e tornar esse sentido compreensível a si e aos outros (GADAMER, 2010, p. 5-6). Porém “compreensão” aqui não é entendida da mesma forma que na hermenêutica romântica, que pensava a compreensão como uma reprodução da ideia do autor. Em Gadamer, a compreensão é um comportamento produtivo, já que o sentido de uma obra supera o seu autor: “*quando se logra compreender, compreende-se de um modo diferente*” (GADAMER, 1999, p. 444). Zabeu (2014, p. 100) explica que em Gadamer “compreender” é um processo que se situa no entremeio entre passado e presente, “abarca num único horizonte a tradição e a situação na qual se encontra aquele que compreende, na tensão que se dá entre sua pertença a essa tradição e o que foi dito (a fala da tradição na objetividade de sua distância)”. A compreensão também se relaciona com a consciência histórica, segundo a qual aquele que compreende se percebe em relação ao passado, além de pertencente e participante da tradição e seus efeitos, assumindo-os ou combatendo-os (ZABEU, 2014, p. 100). Dessa forma, para Gadamer (apud OESTREICH, 2014, p. 185), todo ser humano é um ser histórico, pois está sempre inserido na tradição.

Tendo em vista que a compreensão da obra de arte extrapola seus aspectos formais e que é necessária uma postura de diálogo com o passado que nos é apresentado, a proposta de Gadamer parece apresentar uma possível relação com o processo de interpretação na música popular, cujo sentido é o significado que passa a ter através de uma apropriação individual por parte do intérprete (ULHÔA apud ROSA, 2014, p. 41). É comum (e de certa forma desejável) que o músico faça adaptações na obra para executá-la, estabelecendo um paralelo entre as atividades de interpretação, arranjo e improvisação. Nesse processo, o músico precisa compreender questões idiomáticas do instrumento, do gênero com o qual quer dialogar, da obra e do compositor, para então propor sua leitura de maneira consciente:

no caso das artes, toda produção estética passa pelo reconhecimento da consciência histórica (situação e horizonte hermenêutico) que abarca as subjetividades produtoras, porque é no reconhecimento dessa consciência que serão entendidas as perspectivas tomadas diante da obra em questão e, conseqüentemente, o que e como estas perspectivas significam algo à nossa atualidade. Nisso se revela a importância daquilo que a tradição tem a nos dizer, pois na medida em que transparece o dizer da tradição na nossa própria linguagem dizemos algo atual e verdadeiro porque dotado de um sentido que nos articula com o aspecto da historicidade do conhecimento e da cultura humana (OESTREICH, 2014, p. 194).

Portanto só quando o músico se confronta com a tradição, compreende o que é digno de ser preservado ou não numa obra, ao mesmo tempo em que a transforma (ZABEU, 2014, p. 105). Por isso é necessário “deixar valer a tradição em suas próprias pretensões, e não no sentido de um mero reconhecimento da alteridade do passado, mas de reconhecer que ela tem algo a nos dizer” (GADAMER apud OESTREICH, 2014, p. 186). Como “o nosso próprio pensamento é, em grande parte, fruto de um desenvolvimento histórico e herdeiro de questões estabelecidas pela tradição” (OESTREICH, 2014, p. 190), a compreensão da tradição musical permite ao músico reconhecer-se como pertencente a ela e buscar na modernidade elementos para sua postura dialética. Mais do que uma dicotomia entre tradição e modernidade, a consciência da tradição permite uma fusão de horizontes: “trata-se de reconhecer a distância de tempo como uma possibilidade positiva e produtiva do compreender. Não é um abismo devorador, mas está preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição, a cuja luz nos é mostrado todo o transmitido” (GADAMER, 1999, p. 445). Assim Gadamer considera que o tempo não é necessariamente um mal a ser ultrapassado em nome da modernidade, mas é o fundamento onde a atualidade tem suas raízes fincadas.

O que se destaca na música popular é como o músico se posiciona diante da tradição ao interpretar (ou arranjar) uma obra. Isso porque a representação gráfica da música pode ter leituras diferentes, já que o músico carrega consigo um histórico de vivências e aprendizado musical que interferem na sua compreensão, interpretação e execução do texto. Gadamer (apud ZABEU, 2014, p. 105) explica que, em qualquer transformação, ainda que abrupta, “do antigo se conserva muito mais do que se poderia crer, integrando-se com o novo numa nova forma de validez”. Dessa forma, a tensão entre obra e pertença do intérprete à tradição corresponde a uma fusão de horizontes da qual o arranjo se mostra como resultado:

Como acontece em todo diálogo, o outro é sempre um ouvinte que vem ao encontro, de modo que o seu horizonte de expectativa, o horizonte com o qual ele me escuta, por assim dizer acolhe e modifica concomitantemente a minha própria intenção de sentido. Na análise da estrutura do diálogo mostra-se como surge uma língua

comum, na medida em que os falantes se transformam e encontram algo em comum (GADAMER, 2010, p. 141).

Nesse sentido, Gadamer (2010, p. 131) também afirma que “A maior ambição daquele que interpreta não pode ser outra senão que nossa interpretação também permaneça uma fala intermediária, que ela se insira na releitura dos textos originais como óbvia e aí desapareça”. Dessa forma, o autor acaba conferindo certa autonomia à obra sem excluir a importância do intérprete na sua releitura. Na transformação dinâmica pela qual passa a música popular, obra e intérprete se misturam: “Se, por um lado, algo se perdeu, por outro, houve um acréscimo significativo de conteúdos sociais e culturais, aderidos à forma original. A importância da nova versão é demonstrada, na medida em que se revelam pistas fundamentais sobre quem a produziu” (ROSA, 2014, p. 41). Essa concepção interpretativa pode não ser unânime na música popular, porém parece ser o modo como Hercules Gomes pensa e projeta seu trabalho sobre a obra dos pianeiros, discutida a seguir.

### **3. Hercules Gomes e os pianeiros**

Os pianeiros eram músicos cuja atividade estava imersa no cotidiano, conjugada a outras: “se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (das salas e terreiros da ‘camada’ pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanitas” (ROSA, 2014, p. 23)<sup>2</sup>. Desde o século XIX, construíram uma estética pianística referente à interpretação de gêneros populares que precederam o que é conhecido hoje como choro. Realizavam uma espécie de redução do grupo de choro ao piano, abarcando elementos característicos desses grupos, como melodia do instrumento solista (geralmente a flauta), aspectos rítmicos e harmônicos do cavaquinho e baixos característicos do violão.

Hercules Gomes tem se destacado por resgatar a obra de pianeiros dos séculos XIX e XX através de arranjos, em sua maioria para piano solo. Neles, Gomes mantém uma relação entre a preservação da tradição e a inovação no repertório pianeiro, optando por conservar diversos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, característicos da composição original e do estilo do compositor, ao mesmo tempo em que incorpora sua personalidade musical e outras referências. Em entrevista, o pianista declara que, para elaborar seus arranjos, prefere ouvir gravações ou ler melodias cifradas como ponto de partida:

Às vezes, eu prefiro ouvir uma gravação, como a Sônia Rubinsky tocando, e tirar de ouvido as harmonias, do que pegar a partitura do Ernesto Nazareth e ficar vendo. [...] Ou, às vezes, eu prefiro pegar um regional de choro tocando Nazareth do que um pianista clássico tocando Nazareth. Ou, às vezes, uma partitura com melodia e cifra é perfeito para mim porque você tem o resumo do que é a obra. Eu fico com muito mais liberdade para criar, do que se pegasse a partitura do Ernesto Nazareth e lesse (GOMES apud MARQUES, 2017, p. 21).

Dessa forma, Hercules Gomes busca os pontos estruturais – melódicos, rítmicos e harmônicos – da obra para elaborar o arranjo, conduzindo variações sobre eles. Tal prática é comum aos músicos populares em geral, já que a busca por recursos necessários para a interpretação se dá através da escuta de intérpretes renomados, transcrição de gravações, oralidade e outros meios; tendo em vista que geralmente as partituras não contêm todos os elementos de forma objetiva (como a melodia cifrada citada por Gomes).

Como arranjador, Gomes demonstra conhecimento do universo do choro e da produção musical de pianeiros, sendo que além de dialogar com eles, os tem por referência em seus arranjos. O músico defende que, para que um arranjo para piano soe como choro, é necessário que o arranjador vá até os regionais de choro em busca de fontes, isto é, ter os regionais como referência de sonoridade é importante para a prática do choro ao piano (GOMES, 2020a). Em seus arranjos, Gomes demonstra preferência por preservar boa parte das estruturas rítmicas e harmônicas, adicionando inovações sem descaracterizar o material original, o que, segundo ele, é uma característica comum entre vários pianeiros: “Eu acho que todos têm essa veia de chorão mesmo ao tocar. Você encontra gravações de todos eles tocando normal, sem inventar muito, um tema com acompanhamento. Mas ao mesmo tempo, tem alguns que vão muito além” (GOMES apud MARQUES, 2017, p. 161). Dentre os elementos que o arranjador traz para seu trabalho, pode-se constatar: baixarias características do violão de sete cordas e dos contracantos de Pixinguinha; a rítmica do cavaco e da percussão do choro; os baixos em oitavas intercaladas de César Camargo Mariano e Tia Amélia; variações melódicas de Radamés Gnattali; o “staccato perfeito” e o “fraseado leve” de Carolina Cardoso de Menezes (MARQUES, 2017).

#### **4. Arranjo de *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga**

O arranjo de Hercules Gomes sobre a música *Gaúcho*, também conhecida como *Corta-jaca*, da pianeira e compositora carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), é tomado aqui como exemplo do modo com que o arranjador dialoga com a tradição pianeira. Gomes diz que a elaboração do arranjo foi inspirada na gravação presente no disco *100 Anos de*

*Música Popular Brasileira – Vol: 1*, lançado em 1975<sup>3</sup>: “nessa música especialmente eu me inspirei em uma gravação, numa gravação que não era de pianistas, e assim, uma gravação de um regional de choro. Uma gravação do Altamiro Carrilho” (GOMES, 2020a).

No arranjo de *Gaúcho*, para iniciar a introdução (Exemplo 1), Hercules Gomes adiciona uma frase de preparação, muito comum enquanto baixaria feita por instrumentos graves no choro. O arranjador preserva a estrutura harmônica e rítmica, dobrando o número de compassos em relação à original. Essa preservação segue durante todo o arranjo, pois não há grandes modificações nessas estruturas.

Original: *Batuque*



Arranjo:



**Exemplo 1:** Introdução original de *Gaúcho* (comp. 1-4) e a do arranjo de Hercules Gomes (comp. 1-9).

É justamente na preservação que Gomes trabalha a inovação. As inversões de baixo são alteradas de acordo com os baixos harmônicos cristalizados por gravações de choro<sup>4</sup>. O arranjo ainda busca ferramentas da síncopa cheia, recurso bastante explorado por diversos pianeiros e pela percussão do choro, caracterizado aqui pela repetição da nota Lá na mão direita (Exemplo 2).





**Exemplo 2:** Baixos harmônicos de gravações (acima) e trecho da introdução do arranjo de Hercules Gomes (abaixo). Baixos harmônicos em círculo e síncopa cheia em retângulo.

No primeiro tema da parte A (Exemplo 3), Gomes preserva a melodia quase inteira, propondo pequenas alterações, como antecipações e elementos de síncopa cheia. Em sua execução, Hercules sempre articula a colcheia da célula  $\partial - \approx$  em *staccato*, enfatizando o caráter sincopado do choro. A parte A é repetida mais duas vezes durante o arranjo, com algumas alterações na mão direita. Na segunda exposição, o arranjador faz o acréscimo de um mordente superior e lança mão da síncopa cheia, adicionando notas que não são perceptíveis como parte da melodia, ao passo que sua escrita vem acompanhada da indicação de *staccato*. Um paralelo pode ser feito com as *ghost notes* (notas fantasmas), comum em instrumentos de cordas, cuja função é mais rítmica do que melódica. Gomes (2020b) explica que no choro é comum sua execução por bandolinistas: “Escuta Jacob do Bandolim. Pronto. Você vai entender esse *staccato*”. Na terceira exposição, a melodia é executada tal e qual na primeira, porém dobrada em oitavas.

Original: 

Arranjo: 

**Exemplo 3:** Primeiro tema da parte A original de *Gaúcho* (comp. 5-8) e do arranjo de Hercules Gomes (comp. 10-13, 30-33 e 82-85). Antecipações e mordentes em círculo e síncopa cheia em retângulo.



Em relação ao acompanhamento, Gomes utiliza arpejos descendentes que mantêm os baixos melódicos da introdução, recurso bastante utilizado por pianeiros como Ernesto Nazareth e Tia Amélia (Exemplo 4). A estrutura rítmica do acompanhamento desse trecho ( $\partial = \approx \sqrt{\mid} \approx$ ) pode ser considerada como um desdobramento da usada por Gonzaga ( $\partial - \approx \sqrt{\infty}$ ), preservando o realce da segunda e sétima semicolcheias através da nota mais aguda do arpejo e de blocos.



**Exemplo 4:** De cima para baixo, trechos da mão esquerda de *Saracoteando* (comp. 2-3), de Tia Amélia; *Labirinto* (comp. 39-40), de Ernesto Nazareth; e do arranjo de Hercules Gomes (comp. 10-11).

Com o segundo tema da seção A (Exemplo 5), Gomes faz uma alteração significativa na célula rítmica do acompanhamento, utilizando as células  $\partial - \approx$  e  $\partial = \approx$  (arpejo) com baixarias para ligação entre frases. Na melodia, o arranjador continua acrescentando notas imperceptíveis como parte da melodia.

Original: 

Arranjo: 

**Exemplo 5:** Trecho da parte A original de *Gaúcho* (comp. 13-17) e o mesmo trecho no arranjo de Hercules Gomes (comp. 18-21). Baixarias em círculo e síncopa cheia em retângulo.

Na parte B do arranjo (Exemplo 6), o padrão rítmico do acompanhamento é modificado em relação à parte A, seguindo a alteração proposta por Chiquinha Gonzaga. O arranjador usa a célula  $\sqrt{\lceil} \approx \sqrt{\lceil} \approx \partial - \approx \sqrt{\infty}$  proposta pela compositora como base para acrescentar elementos como baixarias e baixos harmônicos. Gomes também reproduz literalmente uma das baixarias usadas por Voltaire Muniz (comp. 48). Em uma de suas *lives*, Gomes (2020a) chama a atenção para o acento presente na última colcheia do compasso 49, que diz ser uma aproximação cromática muito usada pelo pianista Laércio de Freitas: “Isso aqui é do Laércio de Freitas. O Laércio de Freitas faz muito isso e ele tirou de violões de 7 cordas. [...] Uma coisa muito de violão de 7 cordas que o Laércio de Freitas faz com maestria no piano. Foi daí que eu tirei”. Hercules Gomes relata que a adaptação de elementos idiomáticos de outros instrumentos para o piano foi algo que Laércio de Freitas o ensinou:

isso é muito importante. O Laércio de Freitas me ensinou isso. Uma vez eu perguntei pra ele: como é que você consegue ter o choro tão na sua mão, Laércio? Tem a levada do cavaquinho, ao mesmo tempo tem linhas geniais de violão 7 cordas que são suas. Ele virou pra mim e falou: “meu filho, nem sempre a resposta está em seu instrumento” (GOMES, 2020a).

*Coro e Dança*

Original: 


Arranjo: 

**Exemplo 6:** Trecho original de *Gaúcho* (comp. 25-28) e do arranjo de Hercules Gomes (comp. 45-49). Baixarias em círculo e acento em retângulo.

Nesse trecho há a única alteração harmônica aplicada por Hercules Gomes. Trata-se do compasso 59 (Exemplo 7). Após uma baixaria descendente que desemboca no Lá bemol, Gomes aplica um acorde de dominante substitutiva (Bb7/Ab) para o Lá maior do compasso seguinte, diferente de Chiquinha Gonzaga que propôs a continuação do acorde de Ré menor do compasso anterior. Gomes se baseou na gravação com Voltaire Muniz para essa alteração, acrescentando apenas as linhas de baixo. A parte B do arranjo finaliza com uma cadência a duas vezes homofônicas que terminam em uníssono, repetindo a frase que dá início ao arranjo, precedendo novamente a introdução e a parte A, desta vez com melodia

dobrada em duas oitavas. Após a reexposição da Introdução e da parte A, Hercules Gomes finaliza o arranjo com cromatismos descendentes e um arpejo com graus altos na região aguda do piano.

Original: 

Arranjo: 

**Exemplo 7:** Trecho original de *Gaúcho* (comp. 37-39) e do arranjo de Hercules Gomes (comp. 58-60).

## 5. Considerações finais

Ao mesmo tempo em que Hercules Gomes preserva a obra em diversos aspectos, seu arranjo traz diversas referências de suas vivências pessoais e profissionais, como a produção musical dos pianeiros e o universo fonográfico do choro. Contudo essas inferências não descaracterizam a obra original, mas a afirmam. Parece ser nesse sentido a identificação do arranjador com sua afirmação de que os pianeiros “tocavam normal” e “sem inventar muito” (GOMES apud MARQUES, 2017, p. 161). Dessa forma, Gomes resolve a tensão existente entre texto e presente dialogando com a tradição na sua distância temporal, recolhendo elementos que o tempo transmitiu e consequentemente demonstrando sua consciência histórica pessoal diante da tradição pianeira.

## Referências

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 487 p.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Hercules. *AULA #1 – GAÚCHO (Chiquinha Gonzaga, arr. Hercules Gomes)*. 01 jun. 2020a. Vídeo (1h49m). Disponível em: <https://youtu.be/gy2kHJw4stU>. Acesso em: 18 ago. 2020.

GOMES, Hercules. *Sem título*. 29 mai. 2020b. Vídeo (1h14m). Disponível em: [www.facebook.com/watch/?v=2697147977210489&extid=3Vtqg9V1wJGoQsbP](http://www.facebook.com/watch/?v=2697147977210489&extid=3Vtqg9V1wJGoQsbP). Acesso em: 19 ago. 2020.

MARQUES, André Repizo. *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: Pianistas, pianeiros e os chorões*. São Paulo, 2017. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

OESTREICH, Danton Guilherme. Interpretação e Performance do Texto Musical pela Hermenêutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 183-196, 2014.

RAJOBAC, Raimundo. Prolegômena: Gadamer e a música como modelo para as ciências interpretativas. In: TOMÁS, Lia (Org.). *Fronteiras da música: filosofia, estética, história e política*. São Paulo: ANPPOM, 2016. P. 84-95.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014. 255 p.

ZABEU, Gabriela Miranda. Tradição e autoridade na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. *PERI*, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2014.

## Notas

---

<sup>1</sup> Tradição é considerada aqui como “tudo o que chega ao existente humano pela e na linguagem; o que foi cultivado e atravessou gerações, os preconceitos (legítimos e ilegítimos, descobertos e ocultos), a história e seus efeitos” (ZABEU, 2014, p. 104).

<sup>2</sup> De acordo com Rosa (2014), são exemplos de pianeiros Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934), J. Garcia de Christo (1867-1919), Aurélio Cavalcanti (1874-1915), Zequinha de Abreu (1880-1935), Sinhô (1888-1930), Tia Amélia (1897-1983), Augusto Vasseur (1899-1969), Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999), Bené Nunes (1920-1997), dentre outros.

<sup>3</sup> A faixa foi gravada por regional de choro formado por Altamiro Carrilho (flauta), Sá Neto (pandeiro), Valmar Gama de Amorim (cavaquinho) e Voltaire Muniz de Sá (violão). Disponível em: <https://youtu.be/Fbm8cw-2zwQ>. Acesso em: 18 ago. 2020.

<sup>4</sup> São exemplos a gravação mencionada por Gomes (2020a) e a com o clarinetista Abel Ferreira. Disponível em: <https://youtu.be/b5bHQu8lmvk>. Acesso em: 18 ago. 2020.