

lia tomás - raimundo rajobac - gerson trombetta

organizadores

música,
estéticas &
experiências sonoras



Editora Fundação Fênix

Venho coletando, gravando, escrevendo-desenhando, inscrevendo, compondo/decompondo, deslocando, propondo e sondando silêncios audíveis/sonoros e silêncios que não se separam da escuta e do corpo, em alguns projetos artísticos. E esse processo de colecionar e compilar-juntar silêncios, em/desde/com diferentes espaçostempos/contextos, envolve algumas ações, posições e procedimentos, variações e desdobramentos.

Raquel Stolf

Não apenas na música contemporânea, mas também na música popular, a integração de sons naturais e ruídos técnicos tem tornado a fronteira entre som e ruído cada vez mais fluida.

Dirk Stederoth



Editora Fundação Fênix



Música, estéticas e experiências sonoras

Série Humanidades e interdisciplinaridade

Conselho Editorial

Editor

Agemir Bavaresco

Conselho Científico

Agemir Bavaresco – Evandro Pontel
Jair Inácio Tauchen – Nuno Pereira Castanheira

Conselho Editorial

Augusto Jobim do Amaral
Cleide Calgaro
Draiton Gonzaga de Souza
Evandro Pontel
Everton Miguel Maciel
Fabián Ludueña Romandini
Fabio Caprio Leite de Castro
Fabio Caires Coreia
Gabriela Lafeté
Ingo Wolfgang Sarlet
Isis Hochmann de Freitas
Jardel de Carvalho Costa
Jair Inácio Tauchen
Jozivan Guedes
Lenno Francisco Danner

Lucio Alvaro Marques
Nelson Costa Fossatti
Norman Roland Madarasz
Nuno Pereira Castanheira
Nythamar de Oliveira
Orci Paulino Bretanha Teixeira
Oneide Perius
Raimundo Rajobac
Renata Guadagnin
Ricardo Timm de Souza
Rosana Pizzatto
Rosalvo Schütz
Rosemary Sadami Arai Shinkai
Sandro Chignola
Thadeu Weber

Lia Tomás
Raimundo Rajobac
Gerson Trombetta
Organizadores

Música, estéticas e experiências sonoras



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre, 2024

Direção editorial: Agemir Bavaresco
Diagramação: Editora Fundação Fênix
Capa: Editora Fundação Fênix

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –
[Http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Série Humanidades e Interdisciplinaridade – 34

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Música, estéticas e experiências sonoras [livro eletrônico] / organização Lia Tomás, Raimundo Rajobac, Gerson Trombetta. -- Porto Alegre, RS : Editora Fundação Fênix, 2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-5460-135-1

1. Ensaios brasileiros 2. Estética 3. Música
I. Tomás, Lia. II. Rajobac, Raimundo.
III. Trombetta, Gerson.

24-197777

CDD-780

Índices para catálogo sistemático:

1. Música 780

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

DOI – <https://doi.org/10.36592/9786554601351>

Sumário

| | |
|--|------------|
| Apresentação | 9 |
| <i>Os Organizadores</i> | |
| Parte I | 11 |
| Música, estéticas e experiências sonoras: perspectivas interdisciplinares | 13 |
| <i>Lia Tomás</i> | |
| <i>Raimundo Rajobac</i> | |
| <i>Gerson Luís Trombetta</i> | |
| Experiência estética, corporeidade e ética | 19 |
| <i>Nadja Hermann</i> | |
| Corpos poético-musicais: experiências interativas sobre o tempo, espaço e memória | 33 |
| <i>Ana Luisa Fridman</i> | |
| Cosmologias e estéticas racializadas: experiências sonoras no Universo | 43 |
| <i>Alan Alves-Brito</i> | |
| Situações de escuta e experiências de infraintraínterespécies de silêncios | 85 |
| <i>Raquel Stolf</i> | |
| A pureza é um mito: modelos de autoria nas artes visuais | 97 |
| <i>Debora Pazetto</i> | |
| Poéticas da desobediência ou todo desejo é legítimo, todo desejo é político | 115 |
| <i>Isabel Nogueira</i> | |
| Música e imagens nas capas de disco do rock brasileiro | 131 |
| <i>Herom Vargas</i> | |

| | |
|--|------------|
| Ter o Sul como Norte: Reflexões sobre territórios e identidades da milonga no Brasil, Uruguai e Argentina | 163 |
| <i>Martin Liut</i> | |
| Parte II | 173 |
| Ruído – Som – Timbre: sobre a dialética do som musical | 175 |
| <i>Dirk Stederoth</i> | |
| O ouvir e o lógos, ou o que ouve Electra? | 189 |
| <i>Lia Tomás</i> | |
| Breves apontamentos sobre Dahlhaus e o absoluto na música | 207 |
| <i>Marco Aurélio Werle</i> | |
| Perspectivas filosófico-musicais no debate histórico sobre a música absoluta | 219 |
| <i>Reginaldo Rodrigues Raposo</i> | |
| Descartes e a temporalidade musical | 237 |
| <i>Tiago de Lima Castro</i> | |
| Sobre a polêmica da crítica adorniana à música popular: análise de duas canções da era de ouro do rádio | 255 |
| <i>Luciana Dadico</i> | |
| Entre nacionalismos: comparação dos ditames estéticos do nacionalismo brasileiro e estadunidense | 267 |
| <i>Eder Wilker Borges Pena</i> | |
| Pontes de gelo: por uma defesa da estética na educação contemporânea | 289 |
| <i>Gérson Werlang</i> | |
| Organizadores/Autores | 295 |
| Autores/Autoras | 297 |

Apresentação

O conjunto de ensaios que são apresentados aqui explora e discute as relações, atravessamentos e fronteiras entre música, estéticas e experiências sonoras. Resulta das relações dialógicas aqui desenvolvidas, o desvelamento de aberturas dos próprios conceitos ou noções de música, estética e sonoridades, o que se caracteriza na pluralidade de leituras e elevação de problemas que perpassam diferentes áreas de conhecimentos e suas linguagens. Coloca-nos, portanto, no campo de estudos interdisciplinares, traço já delineado desde as primeiras discussões da Antiguidade, bem como em outras matrizes de conhecimentos e tradições. Tal perspectiva torna-se cada vez mais evidente dentro dos estudos acadêmicos considerando-se necessidade de expansão de campos capazes de dialogar com o passado e com o presente a partir das linguagens e lugares que perpassam a experiência a arte, da música, do estético, do sonoro e das culturas. Essa interrelação entre áreas expandiu-se nas últimas décadas, e oferece ao conjunto desta discussão, campos, olhares, interpretações e materialidades mais recentes que contemplam novas metodologias e temas. É nesta perspectiva que o presente livro *Música, Estéticas e Experiências Sonoras* foi pensado por seus organizadores, contemplando dois eventos realizados na área: o *VI Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música*, ocorrido na UNESP-Instituto de Artes em meio à pandemia e totalmente remoto no ano de 2021 e o *IV Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música - "Estéticas e Experiências Sonoras"*, realizado junto ao PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS como evento virtual em 2023.

Lia Tomás

Raimundo Rajobac

Gerson Luís Trombetta

Parte I

Música, estéticas e experiências sonoras: perspectivas interdisciplinares



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-01>

*Lia Tomás
Raimundo Rajobac
Gerson Luís Trombetta*

Investigações sobre os entrecruzamentos entre música e outras áreas do conhecimento já não constituem novidade há bastante tempo. Tais entrecruzamentos podem ocorrer tanto no sentido de campos de conhecimento quanto de objeto. Ou seja, no diálogo com a Música, as áreas envolvidas podem ocupar, de um lado, o status de disciplinas específicas (por isso colocadas em letra maiúscula) que, por afinidade metodológica e teórica se aproximam, produzindo discursos comuns. Podemos, nesse caso, imaginar interações entre Música e Filosofia, Música e Literatura, Música e História, Música e Educação, Música e Sociologia, Música e Psicologia, Música e Biologia, Música e Comunicação Social, Música e Antropologia, Música e Astronomia e assim por diante.

De outro lado, a música (com letra minúscula) pode aparecer como um objeto que aglutina uma diversidade de aspectos e experiências, o que demanda metodologias, conceitos e teorias que não necessariamente devem sua origem à área específica da Música. Considerando a natureza das pesquisas reunidas neste volume, podemos organizar (de modo bastante provisório) os elementos agregados pela música (com letra minúscula) em dez grupos principais: a) a música como um objeto sensível, o que inclui timbres, ondas, meios de propagação, situações de escuta, documentos sonoros e até o seu aparente contraponto, o silêncio; b) a música como obra, o que abrange formas, gêneros musicais, linguagem, estilo, ritmo, melodia, harmonia, instrumentação, interpretação (atuação do intérprete), performance e articulações com períodos históricos específicos; c) a música enquanto criação artística, o que envolve questões ligadas à autoria e à dialética entre subjetividade e técnica; d) a música como ocasião de debate com base em conceitos filosóficos, alcançando desde a própria definição de música até ideias

como tempo, absoluto, percepção e conhecimento; e) a música como geradora de experiências estéticas e éticas, ou seja, como produtora de efeitos que alteram ou consolidam modos do ouvinte sentir (emoções), compreender e agir; f) a música como um bem de consumo pressionado pela lógica do mercado desde o processo de produção até a circulação; g) a música e suas conexões com processos educativos tanto no sentido específico de educação musical quanto no sentido amplo de formação humana; h) a música enquanto lugar de representações sociais e culturais no horizonte dos contextos históricos. Tais representações podem aparecer em uma vasta gama de referências (tanto sonoras quanto visuais) que englobam a experiência musical, tais como capas de disco, cartazes, performances dos músicos, partituras, repertórios, manuais de ensino, instrumentos, registros de shows, além das letras (poemas) e das próprias sonoridades; i) a música e suas ligações com processos de distinção social, alcançando, por exemplo, as noções de erudito e popular; j) música e suas marcas políticas, o que congrega elementos como censura, nacionalismos, ideologias, conflitos de classe, gênero, raça e disputa por memórias.

A breve descrição de cada capítulo do livro, que consta a seguir, ilustra a diversidade de aspectos, teorias e metodologias na abordagem da música apontada nos grupos mencionados acima.

O texto que abre a primeira parte do livro explicita conexões entre estética, corporeidade e ética. Examinando os impactos morais provocados pelo “maxixe” nas elites tradicionais brasileiras do século XIX, Nadja Hermann demonstra o quanto as questões estéticas estão articuladas com a ética. A presença perturbadora do “maxixe” tem origem no medo de que a mobilização da corporeidade, do sensível e da estética liberaria o indivíduo das normas e das convenções. Na direção oposta, a autora sustenta que o agir ético é vai muito além do comportamento e abrange uma forma de autocompreensão marcada pela ampliação do ver, do ouvir e do sentir.

Ainda no terreno das relações entre música em corporeidade, temos a artigo de Ana Luisa Fridman. “Corpos poético-musicais: experiências interativas sobre o tempo, espaço e memória”. A autora, no referido trabalho, propõe que a utilização de propostas corporificadas, que envolvam atividades rítmicas e exploram criativamente o espaço da sala de aula, criam ambientes cognitivos e espaços de memória, fundamentais para o enriquecimento do ensino musical.

Na sequência, Alan Alves-Brito apresenta, no seu "Cosmologias estéticas racializadas: experiências sonoras no Universo", apresenta relações possíveis entre ondas mecânicas e eletromagnéticas, som e música no espaço/tempo cósmico. A diversidade das experiências sonoras debatidas no ensaio explicitam processos racializados de hierarquização de conhecimentos e formas de ser, saber, fazer e vivenciar a música e o som. O autor ressalta que, apesar de estarem a distâncias inimagináveis, não se pode negligenciar a capacidade dos objetos astrofísicos, por meio da sonificação, de abrir outras formas de pensar as relações céu-terra.

No próximo texto, Raquel Stolf convida o leitor a percorrer tanto experiências sonoras que articulam situações de escuta e processos de escrita, como experiências de infra, intra e interespecies de silêncios. A matéria-prima da reflexão é o movimento realizado pela autora de compilar e propor escutas de silêncios que se aparecem, por exemplo, em fundos de rios, de beiras de estradas, de corredores de hotéis, entre falas, de jardins, de situações escritas ou ainda não escritas. Com base nisso, a autora destaca uma interdependência interespecies, contra um antropocentrismo e um projeto patriarcal e colonial de domesticação de escutas e homogeneização de silêncios.

No seu "A pureza é um mito: modelos de autoria nas artes visuais", Debora Pazetto evidencia o descompasso entre, de um lado, o fato de as produções artísticas contemporâneas serem cada vez mais coletivas e descentralizadas, com aportes, inclusive, de inteligência artificial e, de outro, o fato de boa parte das análises teóricas em artes visuais continuar implicitamente comprometida com uma ideia de autoria herdada do Romantismo europeu, ou seja supõe o artista como um gênio criador portador de habilidade singulares. A autora examina o *Parangolé* (tradicionalmente atribuído como de autoria exclusiva de Hélio Oiticica) como uma produção artística que problematiza a noção do artista-gênio-indivíduo e, como alternativa teórica, aponta para um modelo *simpoiético* de autoria.

Isabel Nogueira, no ensaio "Poéticas da desobediência ou todo desejo é legítimo, todo desejo é político", examina a música como um lugar generificado e problematiza a distância das mulheres das áreas de composição, tecnologia e produção musical (de modo especial nos cursos de Música das universidades brasileiras). A partir disso, e com um estilo próximo de um "diário", Isabel Nogueira

instiga o leitor a visitar sua prática composicional onde relata técnicas, estratégias, disparadores e derivas que constituem o que chama de “poéticas de desobediência”.

A seguir, o trabalho de Heron Vargas explicita as relações entre música e imagens nas capas de disco (LPs) de rock brasileiro entre os anos 1960 e início de 1980. A análise proposta pelo autor está estruturada a partir do entendimento das capas como mídia e como texto cultural. Ou seja, além de serem um evidente convite ao consumo, as capas são construtoras de sentidos e de afetos, produzindo representações imagéticas de corpos na e para a sociedade e interferindo na escuta e na maneira como entendemos a música e a sociedade em cada época.

Fechando a primeira parte do livro, temos o artigo de Martin Liut, “Ter o Sul como Norte: reflexões sobre territórios e identidades da milonga no Brasil, Uruguai e Argentina”. Ali o autor apresenta a hipótese que a milonga é um gênero musical cultivado por uma combinação de pessoas, instrumentos, produtores, instituições e mídia. Além disso, a milonga manteria sua identidade graças a uma temperatura, ou a uma qualidade dela, tal como foi proposto por Vitor Ramil: o frio.

A segunda parte do livro inicia com o artigo de Dirk Stederoth, “Ruído – som – timbre: sobre a dialética do som musical”. A partir da teoria do som de Hegel e da teoria da percepção sonora de Herman Helmholtz, o autor examina as tensões entre ruído e som natural. Tal perspectiva teórica permitirá compor uma ideia de som que leve em conta os diversos processos de produção de som sintético, além de articular novas abordagens dos conceitos de timbre e design (do som e do ruído).

Em seguida, Lia Tomás, em “O ouvir e o lógos, ou o que ouve Electra?”, acompanha a personagem que dá título à tragédia propondo uma leitura poética e metafórica da sua escuta e da sua fala. Para a autora, os tormentos de Electra, proferidos em suas falas conduzem a ação da tragédia, para que os ouvintes atentem a essas vozes e escolham os caminhos a seguir. Ou seja, a tragédia fixa-se sob o signo da escuta.

No artigo seguinte, Marco Aurélio Werle propõe alguns indicadores teóricos sobre o absoluto na música na obra “A ideia da música absoluta” (1978) de Carl Dahlhaus. O autor chama a atenção para o fato que o título da obra, ao empregar o termo ideia, indica que o absoluto é sobretudo um conceito aberto. Dahlhaus opera com a ideia de absoluto entendida como uma tendência, a partir do rompimento com

as poéticas hegemônicas desde a Antiguidade até meados do século XVIII, que atrelavam o conceito de música ao entretenimento e à moralidade. É quando se assume a perspectiva da autonomia da arte, que surge a possibilidade de um caráter absoluto para a música.

Na esteira do debate sobre música absoluta, o artigo de Reginaldo Rodrigues Raposo examina a música absoluta como um ideal de autonomia e desvinculação e o "absoluto na música" em sua vinculação filosófica com o Ideal. Para o autor, em Dahlhaus, interessam sobretudo as divergências, momentos particulares e gradações, e a ideia, mais do que o conceito, da música absoluta remete tanto ao aspecto filosófico do tema quanto à sua efetividade histórica em várias obras que compreendem a Primeira e a Segunda escola de Viena.

A seguir, no artigo "Descartes e a temporalidade musical", Tiago de Lima Castro reconstrói os argumentos expostos no *Compendium musicæ* (1618). O aspecto central do compêndio cartesiano não é exatamente a teoria musical mas o método pelo qual ele fundamenta o que ele expõe. A síntese de uma teoria musical tradicional com um aporte metodológico com inspiração na geometria euclidiana faz da obra algo inovador em seu contexto. Para Tiago de Lima Castro, os estudos cartesianos têm demonstrado que racionalismo exacerbado atribuído a Descartes é um tanto estereotipado e não condiz com uma leitura da sua obra como um todo. Estudar as produções de Descartes sobre música, assim, pode contribuir para uma leitura mais rica do seu pensamento, de modo especial de seus componentes estéticos.

Luciana Dadico, no seu ensaio "Sobre a polêmica da crítica adorniana à música popular: análise de duas canções da era de ouro do rádio" convida o leitor a visitar aspectos menos conhecidos das produções de Adorno e de sua recepção na literatura secundária, ou seja, suas análises de canções populares. As reflexões de Adorno sobre *The bells of San Raquel*, com destaque para suas virtudes melódicas, e *Two in Love*, cujas características ruins são atribuídas às deformações resultantes da massificação imposta pelo rádio, permitem compreender melhor a crítica do filósofo à standardização da música. Além disso, tais reflexões permitem vislumbrar caminhos menos totalizantes na compreensão da música popular no contexto da indústria cultural.

O próximo artigo, "Entre nacionalismos: comparação dos ditames estéticos do nacionalismo brasileiro e estadunidense" realiza um comparativo entre esses dois sistemas de construção de identidade nacional musical. O autor, Eder W. Borges Pena, objetiva demonstrar quais são os impasses e diferenças justificariam o sucesso do nacionalismo estadunidense, sob a figura do experimentalismo do pós-guerra, e relegado o nacionalismo brasileiro a uma posição datada, marcada pelo exotismo e insuficiente como produto artístico de alcance internacional.

Por fim, Gérson Werlang, no seu "Pontes de gelo: por uma defesa da estética na educação contemporânea" aborda a fragilidade da Estética como disciplina tanto em termos de reconhecimento social como até mesmo no interior dos currículos de Artes e Música. No seu ensaio-manifesto, o autor preconiza que uma alternativa para recuperar o lugar devido da Estética nos processos educativos é pensá-la como indutora de "pontes", de modo especial nas relações entre as artes. Como exemplos, o autor cita duas "pontes" viáveis entre música e literatura: as possibilidades formais de construção ficcional a partir de estruturas musicais e a noção de paisagem sonora na construção e compreensão da narrativa literária.

Experiência estética, corporeidade e ética



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-02>

Nadja Hermann

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
À condição de uma planície alegre,
A aspereza orográfica do mundo

Augusto dos Anjos *Monólogo de uma sombra,*

No último Sefim, em 2019, ao falar sobre a dimensão formativa da sensibilidade – esse era o tema da minha palestra – fiz o registro, que aqui reproduzo, a respeito do quanto a formação estava exposta, “não como positividade, mas como uma fratura, uma espécie de cultura filisteia nos termos de Nietzsche¹, pois percebia à época um desprezo pela formação, reduzida a uma dimensão meramente técnica e utilitária, afastada de todos os aspectos motivacionais, psíquicos, criativos e éticos da personalidade. Referia-me, então, às restrições promovidas, em 2019, pela política do Ministério da Educação em relação à filosofia e às artes e ao papel que desempenham na formação cultural” (Hermann, 2021, p. 21).

Passados quase quatro anos, a situação só se agravou, pois fomos submetidos à perversidade de uma política educacional distorcida, que se caracterizou por negar e obstaculizar qualquer ação que estimulasse os vínculos

¹ Para Nietzsche a cultura filisteia é aquela que promove a educação profissionalizante em detrimento da formação pessoal, a cultura jornalística rasa e que põe a vida à serviço do Estado. O movimento romântico, que, em parte, influenciou Nietzsche, denominou filisteu todo aquele que se encontra preocupado com a utilidade. Segundo Safransky, no contexto do movimento romântico, filisteu era o termo empregado para referir “uma pessoa rancorosa que toma por normal o que é excepcional e tenta diminuir o que é sublime. Trata-se pois de pessoas que se proíbem o espanto e a admiração” (2010, p. 182).

estreitos entre educação, filosofia, cultura, arte e democracia. Assim, o renascer de expectativas e o incremento dos esforços que promovam pensamento, educação, cultura e arte - como é o caso deste Simpósio - são muito bem vindos.

Para abordar o tema deste encontro - Experiência estética, corporeidade e ética - inicio com um relato sobre música, o maxixe², certamente conhecido e que consta nos principais livros de história da música brasileira. Abordo esse acontecimento musical como um testemunho da força de uma novidade estética que introduz questionamentos éticos, pois como observa o poeta Joseph Brodsky, Premio Nobel de Literatura, em 1987: "Qualquer nova realidade estética torna a realidade ética de uma pessoa mais precisa". O relato evidencia a luta contra o preconceito pelas expressões artísticas populares e, ao mesmo tempo, é um exemplo claro do quanto estética, corporeidade e ética estão relacionados, como tentarei argumentar na sequência.

O relato do acontecimento

Na recepção promovida por Nair de Teffé (1886-1981), esposa do Presidente Hermes da Fonseca, no dia 26 de outubro de 1914, "o maxixe entrou pela porta da frente no Palácio do Catete, residência do chefe da República" (Leite, 2019). Na época, Nair ouviu o lamento de Catulo da Paixão Cearense, grande poeta e militante da música e do violão, sobre a ausência de repertório brasileiro nos eventos palacianos e resolveu trocar as músicas europeias pelos ritmos populares que nasciam no Brasil, nas recepções do Catete.

Na última dessas recepções organizada por Nair de Teffé compareceram diplomatas e representantes da elite carioca e ela tocou, ao violão, o tango de *Chiquinha Gonzaga* (1847-1935), intitulado *Gaúcho*, popularmente conhecido como *Corta-jaca*, incluindo os nascentes ritmos populares brasileiros nos eventos palacianos.

² Este relato está incluído no livro Hermann, O insondável corpo na ética (2023), e foi primeiramente apresentado no IV Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música - Estéticas e experiências sonoras, promovido pelo Instituto de Artes/UFRGS, em 2/5/2023. A presente versão apresenta algumas modificações em relação ao livro, de forma a ajustá-lo aos objetivos do Simpósio.

Além disso, há outros aspectos inovadores. Deve-se lembrar que Chiquinha Gonzaga foi a primeira mulher a reger uma orquestra no país, e que Nair de Teffé, provavelmente, tenha sido uma das primeiras mulheres a tocar violão em público, um instrumento popular associado à vadiagem, muito distante dos palácios. Pela primeira vez este tipo de música foi executada nos salões elegantes da elite carioca, "abalando o cenário político, social e cultural" (Leite, 2019) daquela época. A música causou escândalo nas altas esferas do poder brasileiro.

Ruy Barbosa, considerado um dos mais inteligentes dos brasileiros, e opositor político do presidente da República, pois havia perdido as eleições presidenciais para Hermes da Fonseca, manifestou-se, no dia seguinte, da tribuna do Senado Federal, sobre a música, e contra "a atitude da polícia, que reprimia os estudantes das Faculdades de Direito, Engenharia e Medicina, os quais colavam inúmeros cartazes com caricaturas do presidente, ridicularizando o episódio" ('Escândalo do corta-jaca' de Chiquinha Gonzaga e Nair de Teffé).

Conforme registro no Diário do Congresso Nacional, de 8/11/1914, Rui Barbosa *assim se pronunciou naquela ocasião*:

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca?

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras as mais distintas e dos costumes mais reservados, elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? É a mais baixa, mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, irmã-gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as moças se enrubescam e que a mocidade se ria! ('Escândalo do corta-jaca' de Chiquinha Gonzaga e Nair de Teffé).

O contexto e os protagonistas

Examinemos o contexto desse evento, acompanhado de uma breve referência aos protagonistas Chiquinha Gonzaga e Rui Barbosa.

Chiquinha Gonzaga nasceu em 1847, no Brasil Império, bastarda, filha de mãe solteira, mulata, descendente de escravos africanos. Viveu a segunda metade do século XIX e o primeiro terço do século XX, testemunhando diversos momentos da história brasileira como a proibição do Tráfico Escravo (promulgada em 1850, pela pressão das autoridades inglesas, que desde 1831 tentavam impor o fim da importação de escravos para o Brasil), depois, a promulgação da Lei do Ventre Livre (1871), a seguir a Lei dos Sexagenários (1885) e, finalmente, acompanhou a promulgação da Lei Áurea da Abolição da Escravatura (1888) e também viu a proclamação da República (1889). Participou ativamente da campanha abolicionista e da campanha republicana, vendendo partituras de modo "a angariar fundos para a Confederação Libertadora e, com o dinheiro da venda de suas músicas, comprou a alforria de José Flauta, um escravo músico" (Chiquinha Gonzaga, *Biografia*).

Tanto como mulher como musicista, Chiquinha Gonzaga enfrentou muitas dificuldades e preconceitos, mas teve coragem para romper com as estruturas patriarcais do Brasil e incorporar na sua música elementos da cultura africana, misturando ritmos populares brasileiros com a grande música europeia.

Ruy Barbosa, jurista, diplomata, jornalista, escritor, político, um homem notável, uma das mais lúcidas inteligências à época, defensor da civilidade, da observância aos princípios da justiça, defensor do estado de Direito, da escola pública, responsável pela instituição do *Habeas Corpus*, participou da campanha abolicionista (alinhado a Joaquim Nabuco, Luis Gama, Castro Alves). A escravidão para ele era a questão de todas as questões. Enfim, um brilhante intelectual e, apesar desse brilhantismo e de uma compreensão intelectual e política do problema da escravidão, não teve sensibilidade para reconhecer a importância do movimento cultural emergente no Brasil, que fazia uma espécie de cruzamento entre a assim chamada "alta" cultura com a produção popular (apesar de gostar de música popular, não gostava daquilo que chamava regabofe).

A força estética da música

O sentido da apresentação do maxixe enquanto um acontecimento cultural foi praticamente inacessível à interpretação de Ruy Barbosa, que percebeu o evento com um olhar determinado por categorias prévias, por estruturas rígidas sem a abertura para a estranheza, aquela "dimensão do real que se subtrai à determinação por meio do conhecimento" (Seel, 2000, p.41). A experiência da estranheza mobiliza a percepção e o pensamento para fora dos esquemas pré-concebidos, fazendo aparecer algo que excede a ordem estabelecida, que provoca ruptura do sentido habitual. Os ouvidos de Ruy Barbosa permaneceram fechados para qualquer "aparecer" da música, sem um olhar e um ouvir sensíveis para aquilo que aparece e que só é percebido pela e na experiência estética, na medida em que oferece um conhecimento mais rico do que aquele que obtemos pelo conhecimento objetivo. No caso, a realidade 'mais rica' que passou despercebida aparece no ritmo, na melodia, na força das ondas sonoras que envolvem todo o corpo, trazendo um apelo somático que unifica as impressões auditivas e o movimento e causa prazer. E, em muitos casos, transformando a dor da denegação dessa expressão cultural numa liberação criativa que igualmente provoca prazer. Nessa perspectiva, a experiência estética é transformadora, pois possibilita interpretar desejos e sentimentos em relação a padrões valorativos e produzir um estranhamento do mundo familiar, com grandes chances de desbloqueio de nossas cegueiras interpretativas, ampliando a sensibilidade ética.

O maxixe estava no centro de um conflito social, que, de acordo com o julgamento de uma sociedade preconceituosa (como se observa no discurso de Ruy Barbosa), desrespeitava os valores tradicionais. Na época, foi uma "dança excomungada", cujo ritmo era considerado "amoral", com aqueles "volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão" (Leite, 2019). O passo no caso era o cortajaca, um passo tradicional do samba de roda, no qual "o dançarino torce e movimentava o pé como se estivesse cortando jaca" (Ferreira, 1986, p.486). O maxixe, por sua vez, é uma denominação associada a um legume barato de origem africana, também

vinculada “ao resto e ao lixo”, sendo “contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar” (Wisnik, 2004, p. 26).

A vitalidade da música, contudo, ultrapassa a barreira de preconceitos, na medida em que comunica sentimentos, tendo força para mobilizar e fazer circular afetos. Essa potência provocadora, ao promover o estranhamento, questiona o que era considerado moral, abrindo espaço para uma nova compreensão dos costumes e da estética e a consequente exigência de reconhecimento desse valor cultural, que amplia o horizonte ético, no sentido de dimensionar a questão da igualdade.

Nessa época, Machado de Assis (o escritor mais importante do século XIX e um dos maiores do Brasil) promoveu uma literatura atenta às transformações culturais de seu tempo e aborda o maxixe como expressão de reconhecimento dessa nova música. No artigo *Machado maxixe: o caso Pestana*, José Miguel Wisnik analisa a transformação histórica da polca em maxixe, tendo como fio condutor o trabalho de criação de Pestana, famoso músico popular, personagem do conto machadiano *Um homem célebre* - publicado em *Várias histórias*, em 1896. Nesse conto, o personagem Pestana quanto mais tenta compor uma obra prima clássica (fruto da influência europeia) mais consegue seu oposto, produzindo composições populares “irresistivelmente dançantes”. Diz Wisnik,

a década de 1870 acusa já o processo de transformação da polca naquela outra coisa que se chamará maxixe, por obra dos deslocamentos rítmicos que acompanham a africanização abasileirada dessa dança europeia, isto é, a decantação das síncopas e a incisiva mudança de estado de espírito musical que isso implica (Wisnik, 2004, p. 25).

Machado mencionava também as polcas em suas crônicas versificadas, em quartetos, com características satíricas, como é o caso da crônica publicada em 20 de janeiro de 1887, na coluna *Gazeta de Holanda* (Gazeta de Notícias), que tem o seguinte verso sobre a polca:

É simples, quatro compassos,
E muito saracoteio,

Cinturas presas nos braços,
Gravatas cheirando o seio.

Wisnik reitera o tom jocoso de Machado em suas crônicas, orientado por um horizonte crítico, em que “aponta, na polca, a necessidade de encarar a importação cultural sob um crivo diverso” (Wisnik, 2004, p. 34), como se observa neste outro verso de Machado:

Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas
Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Até discute ou memora
Coisas velhas e intrincadas.

Aproximadamente quatro décadas depois do evento sobre o maxixe no palácio presidencial, o samba *Prá que discutir com madame?* de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, de 1956 (a música foi gravada por muitos cantores e obteve um ponto alto com a gravação de João Gilberto), apresenta o mesmo tom de linguagem galhofeira dos versos de Machado e persiste na luta, numa clara evidência que as tentativas de deposição e rebaixamento da expressão artísticas popular ainda permaneciam.

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba
Madame diz o que samba tem pecado
Que o samba, coitado, devia acabar
Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba democrata
É música barata sem nenhum valor
(...)

Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor.

A letra da música ironiza o menosprezo do samba devido às suas raízes negras e pobres, e a demora para que a música popular seja reconhecida no imaginário cultural do Brasil está associada ao preconceito social, que tende a deslegitimar sua força estética. Esse imaginário de recusa da música e da dança africanizadas tem clivagem com um *ethos* conservador e repressor da liberdade que, de forma distorcida, nega o reconhecimento da igualdade e da expressividade aos negros e condena os movimentos corporais da dança maxixe, associando-os à lascividade e inferioridade atribuídas ao corpo, enraizadas pela repressão de séculos. É na verdade uma negação do corpo e de sua relação com o mundo, que é sempre da ordem do sensível, daquilo que é visível, audível, tangível. O corpo desperta uma relação com o mundo anterior a qualquer julgamento, anterior a qualquer saber e constitui a base da experiência estética e poética. Daí que a música e a dança africanas expõem a ambivalência entre a negação do corpóreo e a sedução provocada pelo sensível. De qualquer modo, como lembra Wisnik, “o maxixe recalçado, virado em samba torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, na primeiras décadas do século XX, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constitui a imagem do país moderno sobre os escolhos da escravidão” (2004, p. 78).

A corporeidade e a ética

O deslocamento dos interesses para a vida do espírito, da consciência e uma fundamentação da ética estritamente racional, deixou tudo aquilo que se refere ao sensível sem protagonismo. O que se verifica no exemplo do maxixe Corta-Jaca e sua censura moral estão associados a um modo de compreensão da vida ética, que costuma negar o corpóreo e o sensível. O ritmo, os requebros, a vigorosa força sensual constituíram-se em afronta moral. No esquema metafísico predominante do

mundo ocidental, cujas bases se encontram no platonismo e no cartesianismo, o corpo permaneceu no plano terrestre, ligado à animalidade, e à alma racional coube a origem sobrenatural, numa persistente oposição entre ambas as naturezas. À tradição platônica e cartesiana somou-se o idealismo, cujo epítome é o corpo subestimado para privilegiar a mente e o espírito³. A dimensão espiritual a ser desenvolvida pela ética, contudo, é provocada a enfrentar os desafios do mundo sensível, a questionar-se sobre o esquecimento da corporeidade e nisso o pensamento crítico e a estética têm uma inegável força de intervenção. Husserl já destacava nas primeiras décadas do século XX que não podemos desconsiderar o mundo da vida que habitamos, o que implica em transações corpóreas. Por meio do corpo, o mundo vem a cada um de nós. Por isso, "a ordem do espírito humano está baseada na *physis* humana; toda a vida psíquica individual humana está fundada na corporeidade" (Husserl, 2002, p.45). Assim, a ética atenta à corporeidade, não pode observar apenas as normas e os elevado princípios morais, mas prestar atenção também nas condições que inferiorizam os corpos, que geram a repressão do corpo de si mesmo e do outro, presentificado nas relações sociais e expresso habitualmente em violência, racismo, autoritarismo e desrespeito às diferenças e às particularidades culturais.

A repressão secular que oprime os corpos, fruto de violência social e ética e de uma compreensão distorcida da própria corporeidade, se defronta com novas abordagens do discurso filosófico⁴, que subverte a consolidada metafísica dualista em busca de unidade, valorizando o corpo, seja encetado pelo monismo ou pela eficácia do processo vital ou, ainda, pela própria experiência corpórea.

³ O canto XII da *Odisséia*, de Homero, é emblemático da interpretação tradicional do corpo e suas antiquíssimas raízes, conforme a interpretação de Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento* (1998). Ao voltar para casa, Ulisses é aconselhado, a fim de não haver risco de sedução pelo doce canto das sereias que habitavam uma das ilhas do percurso de retorno, a colocar cera nos ouvidos dos navegadores, de modo a impedir a audição. Ele, curioso para ouvir, pede para ser amarrado ao mastro e, dessa forma, embora ouça o canto das sereias, resiste ao desejo, chegando intacto ao destino final. A repressão de tudo o que é corpóreo, de tudo o que é relativo à natureza garante a identidade do eu. O sujeito aprende a dominar-se e a reprimir seus desejos. Na medida em que se afasta da natureza, ele se salva.

⁴ Encontramos novas interpretações que reposicionam a questão do corpo na ética, tornando-a mais ajustada à condição natural e existencial da vida humana em Espinosa, Nietzsche, Merleau-Ponty e Walfdenfels, entre outros.

Uma simples expressão dos nossos sentimentos é uma representação complexa de nosso estado corporal, que está intimamente relacionado com nossas recordações, com ideias, com imaginações que procedem de nós ou de ficções, da força de uma canção ou de um poema. Toda essa *aisthesis*, esse sentir atua sobre nossa vida ética.

O corpo nos situa no mundo a partir de sua condição pré-reflexiva, sendo o lugar em que manifestamos e comunicamos a qualidade moral de nossas ações. Como se dá essa manifestação? Pelo modo como gesticulamos, pelo tom de voz, pelo olhar, pelas expressões e movimentos corporais, que são de natureza estética. Por meio do corpo abrimos um espaço de aproximação, afastamento, repulsa, agressão ou acolhimento, em que cada um se situa em relação ao mundo e aos demais. O corpo é nosso primeiro modo da relação com o outro e o mundo.

Nietzsche nos alertou, em *Genealogia da Moral* e *Aurora*, que as pulsões corpóreas que não se expressam voltam para dentro de si mesmo, tornando-se uma condição que precipita a formação da consciência, de tal modo que esta se insere num contexto muito mais amplo da vida impulsiva. Na interpretação nietzschiana, a própria virtude é "uma consequência dos impulsos que ensinam a procurar alimento e escapar dos inimigos" (Nietzsche, 1988, v.3, p.37), reafirmando a sensibilidade corpórea e os sentimentos como a base de nossa relação com mundo.

Mesmo sendo surpreendente, dado o caráter idealista e transcendental da teoria kantiana, é conhecida a passagem do parágrafo 29, da *Crítica da faculdade do juízo* (1790), em que Kant destaca a questão das sensações e do corpo e sua força para ampliar a consciência existencial:

Tampouco se pode negar que todas as representações em nós, quer sejam objetivamente apenas sensíveis ou totalmente intelectuais, possam contudo estar ligadas subjetivamente a deleite ou dor, por imperceptíveis que ambas sejam (porque elas em suma afetam o sentimento da vida e nenhuma, enquanto modificação do sujeito, pode ser-lhes indiferente); não se pode sequer negar, como Epicuro afirmava que deleite ou dor sejam sempre em última análise corporais, quer comecem da imaginação ou até de representações do entendimento, porque a vida sem o sentimento do organismo corporal é

simplesmente consciência de sua existência, mas nenhum sentimento de bem-estar ou mal-estar, isto é, da promoção ou inibição das forças vitais; porque o ânimo é por si só inteiramente vida, e obstáculos ou promoções têm que ser procurados fora dela e contudo no próprio homem, por conseguinte na ligação com seu corpo (Kant, 2002, p. 124).

Um século e meio após a publicação do texto kantiano, Merleau-Ponty investiga na *Fenomenologia da Percepção* (publicado pela primeira vez em 1945), a dimensão ontológica do sensível, o que o leva a afirmar que “o corpo exprime a existência total, não que ele seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele” (Merleau-Ponty, 1999, p.229), radicalizando a ideia do corpo como a base de toda a nossa capacidade expressiva e de sentido. Pela experiência ontológica, nosso olhar pode ver ou negar o outro; estabelecendo a relação pela distância ou aproximação instaurada pelo olhar, gestos e movimentos que realizamos, enunciando um primeiro nível do *ethos* (Waldelfels, 2000). Nessa perspectiva, nossas percepções estão entrelaçadas com as percepções dos outros, dando ao corpo uma dimensão social condensada em hábitos, expectativas, preconceitos e desejos vindos de outros. O peso dessa dimensão provoca o desvio do olhar que torna o outro visível ou invisível; ou, ao contrário, é o olhar do outro que pode nos invadir. Somos ativos esteticamente e, por isso, igualmente detectamos violações, desvios e tudo aquilo que fere nossa sensibilidade ética. Afinal, o sensível impulsiona à ação, pois o corpo informa à consciência o que estamos intuindo, percebendo. Nenhum processo reflexivo escapa à essa inteligência sensível.

Uma educação ética não pode desconsiderar a dimensão corpórea e sensível, pois ver e ouvir verdadeiramente implica num olhar de reconhecimento e aceitação e uma capacidade de escuta, de atenção plena. Com efeito, o ver, o ouvir, o perceber, o sentir de natureza estética carregam uma dimensão ética não apenas em relação ao nosso autoconhecimento e autorregulação, mas sobretudo na perspectiva de reconhecimento da alteridade. O corpo, ao ser interpelado pelo outro, entrecruza diversas sensações e responde, presentificando a ética no gesto corpóreo.

A expressividade corpórea dos movimentos rítmicos do maxixe (o caso anteriormente analisado) para além de um padrão cristalizado e aceito, mobiliza a

graciosidade e o afeto da alegria de um modo que só o corpo pode produzir. Trata-se, portanto, da potência de agir, nos termos de Espinosa. Potência que faz aparecer outro ritmo, uma alteridade, promovendo o entrecruzamento entre a percepção estética e o ético; pois, ao romper com os padrões estéticos convencionais, se estabelece a exigência de nova articulação valorativa, que projeta a cultura negra, atuando contra a violência dos costumes de uma sociedade preconceituosa. Isso está em acordo com a afirmação de Joseph Brodsky referida no início deste texto, de que “qualquer nova realidade estética torna a realidade ética de uma pessoa mais precisa” (1987). Aquilo que nos afeta esteticamente auxilia a tornar compreensível para nós mesmos os elementos que estão soterrados em nosso psiquismo e que criam as condições para desfazer preconceitos e percepções distorcidas. A dificuldade em reconhecer a alteridade, seja de novas formas de vida, seja de um outro, está muito mais associada ao sentir corpóreo do que a um processo cognitivo.

Cabe lembrar que os questionamentos que rompem com nossas autocertezas partem da consideração do homem como ser-no-mundo pelo corpo, trazendo para o centro do agir a vulnerabilidade humana (que tem no corpo sua mais inequívoca evidência), a radical finitude e o poderoso movimento dos afetos, que projetam o corpóreo e o sensível na ética. Nossa capacidade de deliberação ética não provém de uma simples obediência às normas, de uma racionalidade depurada das emoções e do corpóreo, tampouco opera apenas no plano da consciência, pois isso seria manter a dicotomia entre corpo e alma, em favor do exclusivamente espiritual. Ao contrário, a deliberação e as decisões sobre nossa vida estão profundamente interligadas às emoções, ao modo como somos afetados, à nossa sensibilidade, à nossa capacidade de ver o ouvir. Isso tudo tem proximidade com o gosto estético.

A sanção moral que pairava sobre o maxixe é o indício do quanto as questões estéticas estão articuladas com a ética, pois é também pela força das expressões artísticas que aparece algo novo, uma alteridade que renova e reinterpreta a cultura. No caso do maxixe, se trata do desafio perturbador na medida em que nos liberta dos modos convencionais de perceber o mundo, podendo nos conectar com as forças vitais e pulsionais que acabaram sendo reprimidas. Essa repressão tem origem no medo infundado de que, pela mobilização do corpóreo, do sensível, da estética, nos

liberariamos de normas éticas e de limites das convenções para nos engajar em infinitas novas experiências de viver.

Nosso agir moral é tributário de um complexo sistema de relações que envolve as emoções, as condições culturais, as crenças, os valores, a mente e o corpo numa dinâmica própria, na qual se entrecruzam os caminhos delicados e quase misteriosos de nossas deliberações. O agir ético é mais que um comportamento, é também uma forma de autocompreensão que desenvolve a atenção e a percepção, num esforço deliberado para ver, ouvir e sentir (libertos do medo, do ressentimento, da indiferença). Essa capacidade perceptiva é despertada pela arte e pela experiência estética que conduzem ao âmago da realidade, educando nossa sensibilidade para o agir moral. Assim, não seria exagero dizer que a música é educadora de todos nós.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2004.

BRODSKI, Josef. *Nobel Lectures*, 8 dez. 1987. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1987/brodsky/lecture/>.

CHIQUINHA GONZAGA. *Biografia*. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

"ESCÂNDALO DO CORTA-JACA", de Chiquinha Gonzaga e Nair de Teffé. 2020. Disponível em: <https://musicaemprosa.wordpress.com/2020/02/17/escandalo-do-corta-jaca-de-chiquinha-gonzaga-e-nair-de-teffe/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Corta-Jaca. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. Trad. Urbano Zilles. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LEITE, Denise. *Chiquinha Gonzaga, mestras e mestres do mundo: coragem e sabedoria*. 2019. Disponível em: <https://epistemologiasdosul.ces.uc.pt/>

mestrxs/?id=23838&pag=23918&id_lingua=2&entry=31276. ISBN: 978- 989-8847-08-9.

HERMANN, Nadja. A dimensão formativa da sensibilidade. In: RAJOBAC, R.; BOMBASSARO, L. C. (Orgs.). *Música, Linguagens e sensibilidades: Ensaios*. Porto Alegre: Editora Fundação Fenix, 2021, p. 21- 35 (E-book).

HERMANN, Nadja. *O insondável corpo na ética*. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin; New York: de Gruyter, 1988. V. 5.

SAFRANSKY, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEEL, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Munique: Carl Hansen Verlag, 2000.

WALDENFELS, Bernhard. *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2000.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira* [4/5]; São Paulo, p. 13-79, 2004.

Corpos poético-musicais: experiências interativas sobre o tempo, espaço e memória



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-03>

Ana Luisa Fridman

Introdução

Pensar na corporeidade do músico, incluindo suas percepções, suas ambiências e memórias, é um assunto que me interessa desde os primeiros momentos de minha graduação. Inicialmente comecei a pesquisar as implicações dos estudos sobre o ritmo sob esse viés do movimento, passando a estudar e praticar interligações possíveis. Em minhas primeiras ações estão estudos sobre a percussão corporal, peças instrumentais que incluíssem a movimentação no espaço, trilhas sonoras para espetáculos de dança e a inclusão do movimento e da espacialidade em iniciativas didáticas em música.

Continuando meus estudos com tal abordagem, pesquisei materiais expressivos e procedimentos de músicas não ocidentais e suas contribuições em contextos formativos de música. Nesse caminho, propus que o diálogo e as transformações ocorridas a partir do contato com as músicas não ocidentais se estendam às práticas como estudos incorporados de fenômenos rítmicos, práticas de improvisação e demais iniciativas. Também atentei para o fato de que a variedade de fazeres musicais encontrada em materiais expressivos de culturas diversas, quando postas em diálogo, podem ser inseridas no currículo de formação de estudantes de música sob uma perspectiva inclusiva, contemporânea, artística e, sobretudo, poética. Partindo então dessa perspectiva ampla, fui em busca de conexões que pudessem dar corpo às ações do músico, seja em estados de performance, de criação ou de interação com seus pares. Coloco também neste texto as demandas e marcas afetivas do período da pandemia da COVID 19, trazendo as mudanças de percurso, as improvisações e as criações que nos foram impostas,

junto com seus aprendizados. Por fim, busco a poesia em ações rítmicas, reafirmando o pulsar constante de nossas vidas em nossas interações sonoras.

Tempo

Durante meu doutorado, fiquei particularmente interessada nos parâmetros rítmicos cíclicos, nas assimetrias temporais e na utilização da corporeidade para entender e vivenciar fenômenos musicais a partir da prática da improvisação musical sob uma perspectiva didática. Especialmente direcionada ao aspecto da cognição musical em processos de aprendizado que se relacionam com o estudo do ritmo, amparei minhas pesquisas no conceito de *embodied mind* ou *mente corporificada* (Varela; Thompson; Rosh, 2001). A ideia do corpo como meio ativo para a construção do conhecimento, tratada por *embodied mind*, sugere uma junção entre corpo e mente:

“Provavelmente, a prova mais evidente e amplamente citada sobre a ligação entre música e corpo vem de um caráter temporal ou processual da música, um caráter que se manifesta em coisas como pulso, tempo, ritmo: um conjunto de fenômenos muitas vezes descritos como um movimento ou sentimento rítmico. [...] As teorias de Dalcroze há muito salientaram a importância da experiência corporal associada à percepção e aptidão musical, e o movimento é uma consideração fundamental em muitos, ou mesmo na grande maioria das abordagens pedagógicas sobre o ritmo.”¹ (Bowman *apud* Bresler, 2004, p. 38).

Especificamente sobre a corporeidade e o conceito de *embodied mind* aplicados aos sistemas cognitivos relacionados à música, alguns educadores direcionaram suas propostas nessa direção. Como pioneiro deste tipo de abordagem no Ocidente, podemos citar o educador franco-suíço Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950), que criou sua metodologia pensando a princípio em desfazer certa rigidez corporal do músico erudito de sua época. Um de seus objetivos era proporcionar um fazer musical mais prazeroso e mais conectado com seu corpo, sendo uma

¹ Todas as traduções são nossas, salvo aquelas indicadas na bibliografia.

metodologia inicialmente elaborada para músicos adultos (Fonterrada, 2008, p.126). A partir das ideias pioneiras de Dalcroze e demais educadores que valorizaram a corporeidade no ensino da música e pensando em propostas que relacionassem o estudo do ritmo em um contexto que envolvesse a corporeidade, desenvolvi e apliquei propostas direcionadas à graduação em Música. Nessa direção, elaborei uma proposta que chamei por *Conexão Corpo/Instrumento*, da qual faziam parte algumas oficinas/workshops direcionadas à prática da improvisação (Fridman, 2016, p. 212). Um pouco mais adiante em minhas pesquisas, observei que a imersão nos estados de escuta que derivam da relação do músico com seu instrumento podem envolver aspectos que incluem sua afetividade, processos cognitivos e a construção de sua sensibilidade para com o meio de performance em que este artista vai atuar. Pensando nos estados de presença a partir de relações de corporeidade do instrumentista, pude inferir que tais relações preenchem um primeiro espaço dentro do próprio corpo do intérprete. Este estado corporal afetivo com o instrumento constrói este primeiro estado de interação do músico que o compositor, trombonista e pesquisador Chris Stover denominou por *corpos afetados*.

“Os encontros entre corpos-objetos-musicais resultam em trocas afetivas de intensidades (que, por sua vez, combinam-se para demarcar as subjetividades emergentes destes corpos). Na música improvisada, a continuidade, a contingência, a orientação para o futuro e o potencial para tornar-se real colidem para definir um espaço de formação de identidade emergente. Isso, então, constitui um plano no qual podemos considerar como a música improvisada “vai” ou como os aspectos de toda a música improvisada “vão”. (Stover, 2017, p.34)

Stover aborda esse estado afetivo dentro da prática da improvisação musical, que aqui estendemos para toda prática em música que esteja relacionada com trocas diversas: trocas a partir de um ambiente de estudos, trocas com seus pares durante uma performance, fluxos criativos durante uma interpretação, ou mesmo a criação de espaços de memória sonora relacionados à processos criativos e de aprendizado.

Espaço

Como desdobramento dos estudos sobre o ritmo, a corporeidade e os estados sensíveis despertados em contextos diversos, trouxe como material de estudo, as interações e trocas com o ambiente. Nesse sentido, uma das ideias de interação do corpo com o meio foi estabelecida no conceito de *affordances* proposto por Gibson, sugerindo que o ambiente modifica o indivíduo, que por sua vez modifica o ambiente, estabelecendo relações cognitivas dinâmicas, baseadas nas ações e nas incorporações oferecidas em um determinado contexto (Gibson, 1986; Greeno, 1994). A ideia de *affordances* aborda a ação e reação com um determinado ambiente, sendo que o corpo sensível passa aqui a ter um papel importante: interagimos a partir de determinadas ambiências, que, a partir de nossas reações, seguem se transformando. Considerando a ideia de *affordances* como uma maneira de entender os ambientes onde compartilhamos música como dinâmicos e passíveis de transformação, fui em busca da observação dos fluxos de criação que ocorrem nesses ambientes. A educadora e pioneira nos estudos de pós-graduação nas artes Ana Mae Barbosa indica a volta das questões sobre a criatividade, observando que essa questão volta de uma maneira diferente de quando foi abordada nos anos 1960. Segundo a autora, as questões que envolviam a criatividade no passado valorizavam a originalidade e a fluência, sendo que soluções criativas seriam respostas para problemas colocados. As questões atuais levantadas sobre a criatividade tratam da reelaboração, reconstrução, resignificação e flexibilidade como fundamentais para arte-educadores (Barbosa, 2023, p. 20). Pensando na criatividade sob esse aspecto de reelaboração e sensível ao entorno, ser criativo e trabalhar a criatividade em música implica em trocas, em conversas e acordos em um ambiente livre de hierarquias de todo o tipo. Considerando a música como espaço de trocas a partir de corpos sensíveis, segui meu percurso, agora em busca de memórias.

Memória

Em meu percurso didático, minha relação afetiva com estudantes de Música foi ganhando corpo e forma. Não que esse envolvimento não existisse antes, mas

sinto que fui amadurecendo minha maneira de ser e estar em aula. Talvez apenas o passar do tempo possa trazer essa consciência de estar imersa de todas as maneiras em processos de aprendizado, percebendo quão mútuo este processo pode ser. Tão importantes quanto os estudos sobre as fisicalidades do ritmo foram também as experiências mais ligadas à afetividade que o tempo me trouxe, incluindo as relações com discentes e as dificuldades de um período longo que vieram pelo isolamento social em decorrência da pandemia da COVID 19. Na UFRGS, logo no início do período de pandemia, o primeiro semestre letivo foi suspenso até que organizássemos um formato para que as aulas fossem retomadas de maneira remota. As aulas foram então retomadas em formato de Ensino Remoto Emergencial (ERE), sendo que cada docente foi encontrando sua maneira remota de trabalhar e se reconectar com as pessoas discentes. Em minha primeira aula online escrevi uma pequena crônica/relato sobre nossa situação para compartilhar nas redes sociais:

Particpei de lives, conferências, reuniões, aulas que não eram minhas, mas essa foi a primeira. A gente abre a sala, como se fosse uma porta, e vai recebendo os convidados com clicks prá lá e prá cá. Vão chegando as pessoas queridas, matamos as saudades, pedi para aparecerem nos quadradinhos (ali só cabiam 8 ao mesmo tempo, mas olhando as fotos, vemos que 10 também couberam), votamos alguns combinados para o semestre. Depois fizemos desfiles capilares, quem estava mais cabeludo, quem estava cortando o cabelo em casa (meu caso, que não posso ver uma tesoura perto...), quem estava de pijama. Um deles eu tinha visto com o cabelo curtíssimo no final do ano passado e todo mundo ria de quanto cabelo ele tinha agora, como pode crescer tanto um cabelo? Alegria geral. Alguém foi falar, desliguei meu microfone e aí nunca mais conseguia ligar. Tenta ali, prof., agora todo mundo desliga e volta, agora isso ou aquilo e agora vamos rir que não está dando certo, mas a gente consegue ouvir a sua risada mesmo sem o microfone! Na saga do liga microfone, começamos a passar coisas pelos quadradinhos, copos, celulares, um passava uma coisa e outra pessoa passava outra, superdivertido de fazer. Finalmente liga o microfone de novo, no caso, desplugar o fone e plugar de novo, aprendam comigo, que aprendi ali com uma aluna fera em aulas e problemas virtuais. Na despedida cantamos um acorde maior e um aluno novo, que tinha se apresentado no início, apareceu com a

família toda no quadradinho. A esposa dele tinha sido minha aluna e quando me despedi dela no ano passado, ela estava grávida. Agora eram três, uma grande emoção ver a vida brotando ali, nossas crianças do futuro. Foi assim. Queria lembrar hoje dos detalhes desse encontro para trazer um alento no coração e quem não estiver precisando realmente é forte de tudo. A primeira aula virtual a gente nunca esquece. Melhor momento da minha semana, que quero lembrar todo dia mais um pouquinho. Obrigada, queridos e queridas, por estarem comigo nesse barco música que nos navega. (2020, compartilhado pelo meu perfil do *Facebook*).

Foi nessa época de pandemia que as questões sobre a presença e a ideia de estados poéticos de música a partir da corporeidade começaram a despertar um direcionamento complementar às pesquisas e experiências que vinha realizando. Foi também nesse mesmo período que ingressei na Escola de Comunicações e Artes, no Departamento de Música da Universidade de São Paulo. A espera para a contratação coincide com as experiências desse período à distância. Afetivamente, portanto, as experiências vividas tiveram também um sentimento de despedida, seguidas de uma grande carga emocional quando comuniquei aos alunos e alunas que estávamos nos nossos últimos meses de aula no início de 2022. Como não consegui conhecer presencialmente algumas das turmas com as quais trabalhei, antes de ingressar na ECA-USP, ministrei uma oficina em Porto Alegre para ver essas pessoas pela primeira vez. Afetivamente, a emoção fazer uma despedida presencial no final desse período marcado pela pandemia da COVID 19 não é fácil de descrever em palavras, mas a foto a seguir a representa um pouco desse momento, além de servir como exemplo da ideia de corpos presentes, sensíveis e afetados:



Figura 1- Oficina de despedida dos alunos da UFRGS, 2022

fonte: Acervo do *Departamento de Difusão Cultural* da UFRGS, 2022

Corpos poético-musicais

Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu? (Krenak, 2020, p.30)

Quando fui fazer o concurso para ingresso na ECA/USP, já no primeiro dia, a sensação de fim de mundo fez-se notar por uma chuva intensa. Foi decretada calamidade pública nesse dia, e recomendado a todas as pessoas que evitassem sair de casa, mas, a essas alturas, eu já estava lá fora. Passei no concurso, mas o mundo que eu conhecia acabou bem na minha vez, com a pandemia da Covid-19 e um longo período de espera pela frente. Entretanto, como previa Krenak em suas *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), depois do abismo, podemos entender nosso entorno de novas maneiras e reconstruí-lo a partir do que aprendemos com a queda. Começar o trabalho como docente no Departamento de Música da ECA/USP veio então carregado das afetividades descritas anteriormente e das ideias de recomeçar e reconstruir. Do referencial de pesquisas e experiências que vinha fazendo, veio o desejo de buscar um *corpo poético-musical*, que seria um desdobramento do uso da corporeidade, da espacialidade e das relações com o meio na experiência artística.

Na pesquisa que tenho desenvolvido no Departamento de Música da ECA/USP, meu foco específico tem sido propor interações a partir de estímulos providos de estudos rítmicos direcionadas tanto para oferecer alternativas de ensino e experimentação dentro da graduação em Música quanto para criar ambientes de performance em contextos diversos.

Tenho proposto, portanto, a busca de um *corpo poético-musical*, aqui entendido por um corpo alerta, presente, sensível, que escuta e interage. Para tal finalidade considerei as situações de escuta, incluindo a percepção e a atenção, seja para fomentar estados de interação quanto para abordar a cognição e os processos criativos. A corporeidade, a escuta e os materiais rítmicos têm sido então as alavancas para introduzir um corpo sensível ao músico, tratando seu instrumento musical como extensão de suas potencialidades gestuais e sonoras. Nessa direção, tenho abordado também as relações que integram a performance musical com o movimento, a dança e a espacialidade para se pensar a música de forma incorporada e que seja capaz de estimular estados interativos, poéticos e afetivos.



.Figura 2- Aula Magna ministrada para discentes ingressantes no Depto de Música da ECA-USP. fonte: arquivo pessoal, 2023

Conclusões

Neste artigo, sugiro que experiências que derivam de processos corporificados, de corpos que se afetam pela relação com o ambiente e de interações que partem de fluxos criativos, afetarão para sempre as relações de presença, afeto e memória em um determinado meio, seja este de ensino ou de performance, e sempre de arte. A utilização de propostas corporificadas tem trazido um ambiente cognitivo interessante, como atividades rítmicas e criativas que fizemos explorando espaços da sala de aula, ou mesmo pelas intervenções musicais que formaram espaços de memória nos locais por onde passamos em nosso dia a dia. E sinto que esses resultados têm encontrado novos lugares de compartilhamento, afeto e reflexão dentro do Departamento de Música da ECA/USP, levando a reformulações de percurso, já que o conhecimento é, por natureza, dinâmico e transformador. Devo as várias sonoridades construídas neste percurso aos alunos e alunas com quem compartilho memórias já há tanto tempo e convido mais colegas para criarmos ambientes novos, acolhedores e humanitários em música.

Referências

BARBOSA, Ana Mae; FONSECA, Annelise Nani (Orgs.). *Criatividade Coletiva: Arte e Educação no Século XXI*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

BOWMAN, Wayne. Cognition and the Body: Perspectives from Music Education. In: BRESLER, Liora. (Org.) *Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning*. London: Kluwer Academic publishers, 2004. (pp. 29-40).

FONTEERRADA, Marisa. *De Tramas e Fios: Um Ensaio sobre Música e Educação*, 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FRIDMAN, Ana L. *Conversas Musicais Além-Mar*. Curitiba: Prismas Editora, 2016.

GIBSON, James J. *The Ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GREENO, James. Gibson's Affordances. In: *Psychological Review*, v.2. Washington: American Psychological Association, (pp. 336-342), 1994.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RAVIGNANI, Andrea; BOWLING, Daniel; FITCH, Tecumseh. Chorusing, synchrony and the evolutionary functions of rhythm. *Frontiers in Psychology*, 2014. 5: 1118. Disponível em: [.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01118/full](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01118/full)

STOVER, Chris. Affect and Improvising Bodies. In: *Perspectives of New Music*, v. 55, n. 2, p.5-66, 2017. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.55.2.0005.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. USA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

Literatura recomendada

COSTA, Rogério L. M.; FRIDMAN, Ana L. Flows between improvisation, perception and spatiality as creative tools: report of two teaching experiments in music. *Conference Proceedings CIVAE 2020*, Madrid: MusicoGuia Magazine, 2020.

FRIDMAN, Ana L.; ROSA, Gilberto A. Changing Spaces through Rhythm: Poetic and Embodied Studies Applied to Music. *The International Journal of Arts Education*, v. 14, n. 4, 2019, p. 1-10. DOI: 10.18848/2326-9944/CGP/v14i04/1-10.

FRIDMAN, Ana L.; MANZOLLI, Jônatas. O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção. *Opus, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, v. 22, n. 2, p. 451-470, 2016.

JAEGER, Suzanne. Embodiment and Presence: the Ontology of Presence Reconsidered. In: KRASNER, D.; SALTZ, D. (Org.). *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006. p. 122-141.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Cosmologias e estéticas racializadas: experiências sonoras no Universo



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-04>

Alan Alves-Brito

Introdução

Entre os povos mais antigos até a contemporaneidade, a astronomia é uma das ciências básicas mais envolvidas em desvendar os segredos do Universo, palavra que tem adquirido diferentes sentidos ao longo da história. Separando-se da astrologia no século XVII, a astronomia passa por uma microrrevolução no século XIX com o surgimento da astrofísica, que se torna um dos campos mais expressivos da astronomia, estudando os céus (Universo) em estreita conexão com as leis da física. Em particular, a cosmologia, como área da física e da astronomia, é responsável pela descrição da formação do Universo e sua evolução ao longo do tempo.

O estudo da interação da luz – onda eletromagnética – com a matéria – átomos da tabela periódica – é historicamente uma das formas mais usadas para descrever e explicar os processos físicos e astrofísicos que envolvem a composição de estrelas, galáxias, planetas, entre tantos outros objetos astronômicos que nos fascinam. Por meio da *luz*, é possível experimentar e interpretar ambientes astrofísicos variados, atrelados à história térmica do Universo (Teoria do *Big Bang*: Alves-Brito; Massoni, 2019).

A astrofísica se encontra na fronteira do conhecimento, dialogando com as mais variadas ciências e linguagens. Lua, Sol e outras estrelas, planetas, cometas, asteroides, buracos negros e galáxias estão entre os objetos astrofísicos mais presentes no imaginário humano desde a mais tenra idade. Nossas experiências de *leitura* do mundo pelos cinco sentidos que captam informações do ambiente são frequentemente, e em momentos diversos de nossas vidas, mediadas pelas relações

que mantemos com os céus. É nesse sentido que a astrofísica é uma ciência básica instigante e misteriosa, pois, paradoxalmente, seus principais objetos de estudo estão muito longe de nós. Mesmo a Lua, objeto astronômico mais próximo da Terra, encontra-se a uma distância de 384.400 quilômetros. Diversificadas e sofisticadas estruturas de pensamento e desenvolvimento tecnológico são necessárias para lidar com os desafios impostos para a decodificação de informações que nos chegam dos lugares mais longínquos do Universo.

Nos últimos anos, tenho buscado discutir, no âmbito das ciências físicas, o que denomino *cosmologias racializadas*¹ (Alves-Brito, 2021a; b; Alves-Brito; Alves, 2022 e referências lá contidas). A palavra *cosmologia* é relevante para o que se discute aqui, pois traduz, ainda em sua raiz grega, o sentido de *filosofia*. Cosmologia é o mesmo que filosofia. No entanto, é preciso ampliarmos o *conceito de filosofia* para além de suas bases gregas (Ramos, 2011; Alves-Brito; Alves, 2022).

Interessa-me, portanto, não apenas pensar a forma como a cosmologia define a astronomia ao longo da história, dos povos mais antigos até a contemporaneidade, mas principalmente trazer para o âmbito de processos educacionais e de divulgação de ciências perspectivas cosmológicas de comunidades quilombolas, indígenas e negras periféricas. Tais perspectivas vão além das relações céu-terra e englobam questões históricas, filosóficas e epistêmicas no âmbito da astronomia, da física, da astrofísica e da cosmologia, ciências que me encantam e precisam ser tensionadas pela ideia de que há outras formas de perceber essas mesmas relações *céu-terra* sem necessariamente romper com o significado moderno e contemporâneo de ciência. Nesse sentido, as experiências sonoras entendidas nos contextos das matrizes cosmológicas têm me ajudado a refletir e a expandir perspectivas de ciência, tecnologia, desenvolvimento e inovação que tocam discussões filosóficas e estéticas² profundas. Enquanto astrofísico atravessado pela promoção da educação e da divulgação em ciências em perspectiva antirracista, trago aqui a *sinfonia*

¹ Tenho trabalhado com três matrizes, as que estão diretamente conectadas à nossa histórica formação do país – cosmologias indígenas, africanas e afro-brasileiras e europeias.

² Campo da filosofia preocupado em compreender os conceitos de arte e belo. Do grego *aisthesis*, dentre os vários significados possíveis, a estética quer dizer a *faculdade de sentir* ou a *compreensão pelos sentidos*.

cósmica, a música codificada na evolução espaço-temporal do Universo, a partir de três variadas abordagens cosmológicas.

É preciso questionar como luz, som, música e Universo se encontram em redes distintas de conhecimentos. De que forma se conectam ondas eletromagnéticas (luz) e mecânicas (som), estética, física, filosofia, astrofísica e música? Que estéticas e experiências sonoras permeiam as diversas perspectivas cosmológicas atreladas ao nosso processo histórico de formação do país? De que forma essas estéticas e experiências sonoras nos tocam, nos transformam e nos impelem à mudança de *velhos (mas sempre atuais) estados de coisas*?

Não são perguntas fáceis, pois há, no limite de nossa racionalidade ocidental, a fronteira da diversidade e da pluralidade de estéticas e sonoridades quando outras filosofias da música são acionadas. Essas estéticas perpassam questões epistemológicas e ontológicas nem sempre contornáveis, pois compreendidas e sentidas a partir de diferentes movimentos, sobretudo quando as linguagens das artes nos são apresentadas e nos colocam frente a profundos esquemas éticos e cosmopolíticos.

Foi nesse sentido que aceitei, com muita honra o convite do Professor Dr. Raimundo Rajobac, do Instituto de Artes³ da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para ministrar uma conferência sobre as relações entre música e Universo na perspectiva da física e da astrofísica. A conferência fez parte das atividades do IV Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música. Em formato virtual, o evento foi realizado durante todo o mês de maio de 2023 na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O convite partiu de minha fala na abertura do X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (X ENABET), em 2021, com o tema *Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir*, presenciada pelo professor Rajobac. Nessa breve fala de boas-vindas, elaborei, de forma simples, relações entre ondas mecânicas e eletromagnéticas, som e música no Universo. É sobretudo a partir de diálogos e reflexões com pessoas em contextos culturais variados, de leituras que tenho realizado nos campos das linguagens (Freitas, 2016; Ayoh'omidire, 2020; Idrissou,

³ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/>. Acesso em: 20 Ago. 2023.

2020; Alves-Brito, 2023a;b), da história (Santos, 2017; Macedo, 2018; Alves-Brito; Macedo, 2022), das artes e da música (Santos, 1994; Santana, 2020; Martins, 2021; Ferreira, 2021; Alelujia, 2021, entre outros), da filosofia (Ani, 1994; Ramose, 2011), da antropologia (Gonzalez, 2020; Alves-Brito et al., 2022) e da epistemologia (Quijano, 2000; Krenak, 2019; Jecupé, 2020) mas, principalmente, motivado pelo pedido do Professor Rajobac, que o presente texto aflora dentro de mim.

Música, dança, ritmo expressam vida, são *cosmologias* em movimento. Eis meu grande desafio no presente texto: em um debate interdisciplinar, pondo em foco perspectivas estéticas, filosóficas, históricas, formativas e sonoras, apresentar escalas micro e macrocósmicas; confluir estéticas (formas), éticas (atitudes) e filosofias capazes de se encontrar em encruzilhadas do sensível para, ao fim e ao cabo, levar quem lê à articulação de diferentes linguagens e semióticas capazes de desvelar outras estéticas e experiências sonoras no Universo, que está aí, pronto para ser (re)descoberto, vivido e ampliado.

Cosmologias racializadas

Para mim, é complicado abordar a música no contexto cósmico sem debater luz e som a partir de minha perspectiva de astrofísico também preocupado em definir *cosmologias racializadas* em pelo menos três matrizes fundamentais de nossa história recente – a indígena, a negra africana/afro-brasileira e a branca europeia. Essas realidades particularmente me interessam quando busco trazer para a física e para a astronomia, no diálogo com outras áreas do conhecimento, elementos de estéticas que foram esquecidas e invisibilizadas ao longo de nossa história a partir da música (Alves-Brito, 2023a). Aqui apresento como tenho juntado várias peças para montar esse quebra-cabeça que chamo *cosmologias racializadas*, com alguns exemplos de meu trabalho, sobretudo na educação e na divulgação científica – pontos fundamentais que giram em torno de expressões sonoras, estéticas e filosóficas que nos ajudam a aprofundar e a desvelar perspectivas históricas e filosóficas das ciências. A promoção do diálogo entre pesquisadores de diferentes áreas – artes, linguagens, ciências humanas, exatas e naturais – é um dos grandes

desafios contemporâneos para a construção de outras formas de ser e existir no mundo acadêmico na relação com as sociedades que compõem o mosaico brasileiro.



Imagem 1. *África-América, um lugar para chamar de lar*. Hank Willis Thomas.

Créditos: exposição de Arte Africana no Museu de Arte de São Paulo.

A Imagem 1 apresenta uma obra emblemática do artista visual Hank Willis Thomas, nascido nos Estados Unidos. Ela nos lembra de nossos laços afro-atlânticos e do que significa não apenas para a nossa história, mas para a de todas as Américas, o sistema de escravidão de pessoas negras que perdurou por séculos, sintetizando uma estética que performa múltiplos saberes, sobretudo aqueles ligados às experiências sonoras, no âmbito do que a pensadora Lélia Gonzalez (1935-1994) – antropóloga e uma das vozes mais expressivas do século XX na luta antirracista e antissexista no Brasil – denominou Amefricanidade (Gonzalez, 1988; Alves-Brito; Macedo, 2022). Essa obra concretiza com sensibilidade e pensamento o universo das *cosmologias racializadas*, me ajuda a questionar as rotas afro-atlânticas não somente por meio do contexto da escravidão, mas, sobretudo a partir do epistemicídio (Carneiro, 2018). Ainda que não saibamos como aferir a existência de experiências estéticas, estabelecemos hierarquias colonizadoras e excludentes que materializam o apagamento e a exclusão de experiências não conformes ao que está posto no mundo colonial. Trata-se de uma chave de pensamento para entender como formas de conhecimentos, contribuições científicas, tecnológicas e musicais,

reflexões filosóficas e apontamentos estéticos de corpos negros africanos que foram sequestrados de seu continente, de seus países, e trazidos para estas terras hoje chamadas Brasil, são ainda desprezadas. E não apenas elas. Todas as outras formas de ser, viver, pensar e existir habitadas por milhões de povos originários muito antes da chegada dos europeus colonizadores, essa *América Ladina* como nos ensina Lélia Gonzalez (1988), também foram inferiorizadas, perseguidas e mortas. Olho para a obra de Hank Willis Thomas e posso ouvir o conjunto de conhecimentos musicais e experiências sonoras de matrizes indígenas e africanas subalternizadas, invisibilizadas, tratadas como se não fossem contribuições culturais e literárias para nosso país e para o que denominamos *Música Popular Brasileira*. Vejo um conjunto numeroso de filosofias, epistemologias e ontologias criadas e recriadas nesses territórios antes e após o processo de colonização e que, ainda hoje, são consideradas menores, inferiores. Nessa obra, me deparo com um conjunto de cosmologias que, nos processos diaspóricos, reafirmam a violência do processo colonial. Há uma dimensão relacional colocada no âmbito dessas experiências estéticas e sonoras completamente emaranhada em aspectos simbólicos, políticos e culturais que precisam ser aprofundados em outra forma de pensar *filosofia da música*.

Cosmologia europeia

A astrofísica tem um modo bastante particular de pensar a cosmologia. Trata-se de uma narrativa sobre como o Universo se formou e vem evoluindo a partir de, entre outros, o papel das estrelas, dos planetas e das galáxias. De acordo com a narrativa padrão, o Universo se formou 13,8 bilhões de anos atrás e, desde então, expande-se e se resfria para que a vida como a conhecemos venha se formando nos últimos 3,5 bilhões de anos aproximadamente. A forma como a luz (fótons de altíssima energia, partículas) interage, desde os momentos iniciais, produzindo matéria é, de forma muito sucinta, uma fotografia (um conto) da cosmologia, do Universo em cada ponto do espaço-tempo.

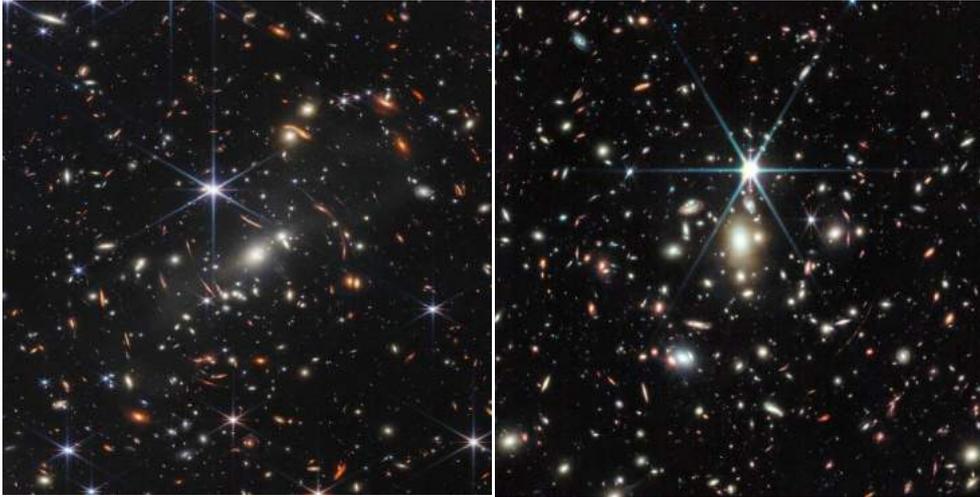


Imagem 2. Esquerda: o Telescópio Espacial James Webb da NASA forneceu a imagem infravermelha mais profunda e nítida do universo distante até o momento. Pode-se notar, em torno do aglomerado de galáxias SMACS 0723, milhares das galáxias mais tênues já observadas no infravermelho. *Direita:* Aglomerado de galáxias WHL0137-08, que contém a galáxia mais ampliada (lentes gravitacionais) conhecida no primeiro bilhão de anos do universo: o Sunrise Arc e, dentro dessa galáxia, a estrela mais distante já detectada, Earendel. A imagem foi capturada pelo poderoso Telescópio Espacial James Webb, um sofisticado telescópio em operação no espaço. Créditos: NASA, ESA, CSA, D. Coe (STScI/AURA para ESA; Universidade Johns Hopkins), B. Welch (Goddard Space Flight Center da NASA; Universidade de Maryland, College Park). Processamento das imagens. Levay.

A Imagem 2 representa objetos profundos do Universo, com diferentes morfologias, cores, idades, temperaturas etc., que em certa medida traduzem o Modelo Cosmológico Padrão – *Lambda CDM*. A letra grega *lambda* refere-se à energia escura (68% do Universo) e *CDM* representa (do inglês *cold dark matter*) a matéria escura fria (27% do Universo). O Modelo Cosmológico Padrão parte da ideia de que o Universo é composto por mundos visíveis e invisíveis. Os mundos visíveis, a matéria luminosa, perfazem cerca de 5% do Universo, ou seja, a matéria classificada na tabela periódica; os mundos invisíveis englobam a energia escura e a matéria escura, formando 95% do Universo, de natureza inteiramente desconhecida. As

fotografias apresentadas na Imagem 2 são muito importantes para nós, pois aprisionam o *instante* para, por meio da imagem de galáxias e estrelas, nos depararmos com uma *experiência estética* não acessível apenas pela visão. Os telescópios, *olhos de gigantes*, estão cada vez mais acoplados a dispositivos ópticos (ou cobrindo outras faixas do espectro eletromagnético) sensíveis, capazes de registrar a beleza do Universo profundo. Esse é um presente especial que recebemos da astronomia moderna e contemporânea. A estética de cada imagem de galáxia, de uma estrela, de um planeta distante fora do Sistema Solar ou do flagra de explosões estelares ou de *canibalismos galácticos*, serve como um fóssil, uma assinatura de processos físicos que aconteceram muitos anos atrás e nos são revelados pela *nostalgia da luz*, mesmo que estejam muito distantes fisicamente de nós. Há, nesses processos, uma dança cósmica com musicalidade própria nem sempre fácil de ser acessada. Do ponto de vista objetivo e científico, imagens e estéticas astronômicas como aquelas apresentadas nas fotografias dispostas na Imagem 2 são visceralmente articuladas para nos ajudar a definir o conceito de ciência e, no caso particular da astrofísica, como se concretiza a partir de relações baseadas na ideia de desenvolvimento teórico, observacional e experimental.

Não podemos esquecer que essa *cosmologia europeia* é racializada, eurocentrada, liderada por pessoas com um perfil identitário marcado: homens, brancos, supostamente heterossexuais, cisgêneros, de origem social privilegiada, de espiritualidade monoteísta, que se articulam por uma ideia muito fixa de musicalidade e de sonoridade, seguindo principalmente estéticas e padrões hegelianos de pensamento. Para Hegel, primeiro filósofo a posicionar a história no centro de sua reflexão, a música segue leis naturais e, por isso mesmo, se manifesta a partir de uma relação intelectual de quantidade com sua matéria sensível. Tais leis naturais seriam responsáveis pela regulação das escalas musicais por meio de distintas combinações sonoras (HEGEL, 2001).

Cosmologias africanas, afro-brasileiras e indígenas

A Imagem 3 oferece, da esquerda para a direita, representações artísticas de modelos *cosmológicos racializados* a partir de percepções europeias, africanas e afro-brasileiras e indígenas.



Imagem 3. Representações artísticas com elementos de modelos cosmológicos racializados. *Esquerda:* modelo cosmológico hegemônico (europeu). Créditos: NASA. *Centro:* modelo cosmológico iorubano (negro-africano). Créditos: imagem da Internet. *Direita:* modelo cosmológico tupi-guarani (indígena). Créditos: Rodrigo Guerra.

Na imagem da esquerda, pode-se ver o modelo cosmológico eurocêntrico padrão. Percebem-se muitas galáxias, constituídas em primeira ordem por matéria escura e matéria luminosa. A porção verde da imagem retrata esteticamente a deformação do espaço-tempo por conta da presença das galáxias, com seus campos gravitacionais intensos. Sabemos, pela teoria da relatividade geral⁴, que a presença de uma massa, qualquer que seja, deforma o espaço-tempo. A porção roxa da imagem é uma representação artística do que seria a energia escura. Temos assim, na imagem da esquerda, uma narrativa estética do projeto moderno e contemporâneo de ciência, uma representação possível de um modelo científico que nos ajuda a visualizar, pensar e compreender elementos da cosmologia hegemônica que, como já dito anteriormente, traz com ela a filosofia e a estética grega.

A figura do centro na Imagem 3 mostra uma cabaça da existência feita em cerâmica, sintetizando vários elementos da cultura iorubá: a metade de cima

⁴ Teoria geométrica da gravitação, criada pelo físico alemão Albert Einstein (1879-1955).

simboliza o *Orun* (céus) e a de baixo, o *Aiye* (terra), transitando entre mundos visíveis e invisíveis (ver Alves-Brito; Alves, 2022, para mais detalhes). Essa obra de arte, uma cerâmica, que não é sequer por vezes tratada como *arte* do ponto de vista da estética hegemônica, é também um modelo cosmológico no âmbito do sistema de conhecimentos ancestrais dos povos iorubanos, plasmados na diáspora. A cabaça da existência ressignifica o extermínio de intelectualidades negras acionado pelo sistema de escravidão.

Já a figura da direita é uma fotografia de autoria do astrofotógrafo brasileiro Rodrigo Guerra. Nessa linda imagem, temos recortes de cosmologias de povos tupis-guaranis ao longo de todas as Américas. Destaca-se a constelação do Homem Velho, muito típica destas populações, com suas múltiplas histórias e mitologias (ver a explicação em Alves-Brito, 2021a).

Vale destacar que as músicas e canções que integram o corpus cosmológico das culturas negras africanas e indígenas são, para além de experiências sonoras e estéticas sensíveis, enraizadas em princípios filosóficos ancestrais. As experiências sonoras no âmbito dessas culturas contam suas histórias e fortalecem suas narrativas. A pergunta fundamental é sobre como interseccionar essas diferentes narrativas com aquela do projeto moderno e contemporâneo de ciência. Para além da beleza intrínseca à melodia, as experiências sonoras de povos guaranis como a apresentada pelo Coral Guarani *Tenonderã – Nhãnderu Tenonde Guiae*⁵ nos ajudam a compreender aspectos fundamentais de suas cosmologias, vivências e lutas pela existência. Nelas, o Coral Guarani *Tenonderã* sintetiza os Xondaro, a dança dos homens guerreiros, e o Tangará, a dança das mulheres guardiãs da aldeia. Essa canção, no âmbito das relações céu-terra e das relações cosmológicas mais profundas desses povos, abre a possibilidade de diálogo intercultural entre conjuntos diferentes de sistemas filosóficos e de conhecimentos. O próprio conceito de música foge à definição simplificadora de base hegeliana.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DH0Sv-gPwnw>. Acesso em: 23 Ago. 2023. Músicas e costumes indígenas Guarani Mbya. Aldeia Sapukai, em Angra dos Reis, Rio de Janeiro. Trata-se de músicas indígenas inspiradas pelos jovens.

No caso dos povos iorubanos, suas musicalidades e experiências sonoras atravessaram o Atlântico Negro há mais de um século e, como parte da própria dinâmica viva da língua iorubá, foram ressignificadas, recriadas e transformadas na diáspora. Apesar das estratégias de desumanização e apagamento a que essas e outras culturas negras africanas foram submetidas, elas mantêm seus pilares cosmológicos rememorados na diáspora até os nossos dias. As experiências sonoras desses povos ligam contextos culturais que estão conectados no espaço e no tempo (Alves-Brito, 2023a) por meio de afrografias e afromusicalidades inscritas nas memórias ancestrais. As canções em iorubá, cantadas, por exemplo, em terreiros de matriz africana espalhados pelo país, trazem elementos fundantes das relações entre África e Brasil por meio de um corpo de divindades africanas que permeiam suas cosmologias. Enquanto o panteão grego de divindades é aprofundado nas escolas e nos espaços culturais, musicais, científicos e filosóficos, o iorubano é esvaziado de sentido filosófico e epistêmico, demonizado em contextos de articulação política do país⁶.

As canções, os toques, os ritmos e as vozes iorubás, vivenciados no chão dos territórios de matriz africana no Brasil, reverenciam os rios, as florestas, a terra, o céu, o fogo, a água, o ar, entre outros elementos da Natureza, que são parte da vida, princípio vital da origem do Universo. A música, nesses contextos, tem o papel invocativo de rememorar um tempo que não existe mais na perspectiva da entropia hegemônica do Universo, mas que está plasmado no presente-futuro da memória, partilhado no coletivo. São desses elementos que emergem estéticas e questões filosóficas sobre quem somos de onde viemos, por que estamos aqui e para onde vamos, sem perder de vista o papel crucial da dinâmica dos ancestrais, da linhagem e da família no sentido mais amplo da palavra. Nesse sentido, os *oriki orixá* (Ayoh'omidire, 2020; Alves-Brito, 2023a) são cruciais para entendermos aspectos cosmológicos dos povos iorubanos, entendidos como belos poemas orais permeados de senso estético, político, cultural e simbólico. Um exemplo de *oriki orixá*

⁶ Enquanto escrevo o presente texto, a Iyalorixá Mãe Bernadete, do Quilombo Pitanga de Palmares, foi barbaramente e covardemente assassinada na Bahia, na Região Metropolitana de Salvador. Uma liderança quilombola e religiosa, uma mulher negra, guardiã da cultura africana construída na diáspora, com suas musicalidades, estéticas e filosofias. Mais uma biblioteca que foi exterminada.

projetado e en-cantado pelas cordas vocais da cantora lírica negra Irma Ferreira é o *Àdùrà Ti Omolú*⁷. Novamente, trata-se de uma das formas de se narrar o princípio cosmológico iorubano, cuja origem do Universo se encontra na cidade sagrada de *Ilê Ifé*, na Nigéria, origem do mundo. *Ifá*⁸ (Ayoh'omidire, 2020) é parte importante do sistema filosófico iorubano.

Segundo Eugênio (2020, p.275), “na Yorubalândia tradicional, todas as coisas são avaliadas esteticamente: comidas, comportamentos, ensinamentos da tradição, um objeto de arte, elementos naturais...”. Há, nessa cultura, a figura do *Amewa*, o filósofo das artes, imbuído de avaliar *tudo o que é belo*.

“De fato a palavra *èniyàn* não se refere apenas ao corpo humano (ará) como instrumento divino inspirado e forma inteligente, mas também implica, como parte integrante da humanidade, a capacidade de criar e apreciar a arte e leva em conta o impulso estético que existe na poesia, na música, na roupa, escultura, na arte, na arquitetura e outras formas de cultura material” (Lawal, 2012, p. 14; apud Eugenio, 2020).

A noção de tempo do escritor nigeriano, Wole Soyinka, está atrelada à ideia de música para construir uma filosofia própria, que tem na filosofia iorubá suas raízes mais profundas.

“No alto de picos alpinos, encasulado e aparentemente isolado em silêncio impenetrável, pensa-se paradoxalmente, aliás, ouvem-se trechos do sublime silêncio da música. De todos os locais que habitei – mesmo que por pouco tempo – só esses espaços manifestam esse paradoxo sublime. Os sons humanos tornam-se cada vez mais abafados e distantes, os badalos de madeira recuam e, então, silêncio! Mas não totalmente. Uma inaudível música simbólica envolve os sentidos. Talvez a pureza do ar aguçe a pele para uma receptividade à interação de ondas sonoras normalmente inaudíveis da estratosfera. Talvez, a certas alturas, nos aproximemos do próprio útero dos arquétipos musicais, cujas

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hnYVVX25DaM>. Acesso em: 23 Ago. 2023.

⁸ Patrimônio Imaterial da Humanidade, trata-se um sistema de conhecimentos de origem iorubá que envolve matemática, literatura, artes visuais e filosofia, associado às formas de ser, viver e existir dos povos africanos iorubanos ou de seus descendentes na diáspora.

resoluções de explorações, expansões e contrações tonais e rítmicas se assemelham às convulsões do nascimento de um cosmo do qual uma terra então serena, entre outras, foi vomitada. Talvez isso tudo não seja senão um silêncio secretamente impregnado de verdade. A emoção resultante é de paz e consolação – a serena sensação do universo como uma imaculada e pura abóbada de beleza." (Soyinka, 1997).

A palavra, o som e o silêncio

Ampliando as perspectivas estéticas e cosmológicas indígenas, vale lembrar que o intelectual Kaká Werá Jecupé nos apresenta ensinamentos cruciais sobre o sentido cosmológico de povos tupi. De acordo com Jecupé (2020), as palavras são como uma tradução do espírito nas perspectivas cosmológicas indígenas. Obviamente, nessa direção, o espírito é som e silêncio; é música, e o corpo a expressa. As palavras devem ser assim en(cantadas), entoadas a partir da porção de luz que mora no coração. Essas relações também se mostram nas matrizes africanas, já que as palavras têm poder, sendo elas mesmas o axé vital (Santos, 2020). Mãe Stella de Oxóssi, uma das grandes guardiãs dos conhecimentos iorubanos diaspóricos no Brasil, nos ensina como as folhas cantam, apresenta o poder da palavra encantada, entoada, e mostra novamente a importância da musicalidade para nos conectar com outras interpretações de passado, presente e futuro, da ancestralidade que também tensiona a velha ideia de passado-presente-futuro da ciência moderna e contemporânea, da astrofísica, da cosmologia moderna e contemporânea a partir de matrizes europeias.

Kaká Werá Jecupé, seguindo a língua sagrada *abanheenga*, nos mostra que a palavra *tupy* pode ser traduzida como *tu = som, barulho* e *py = pé, assento*. Literalmente, "o som de pé, o som assentado, o entonado" (Jecupé, 2020, p. 18). Os indígenas, para ele, são, portanto, "uma qualidade de espírito posta em uma harmonia de forma (estética)" (Jecupé, 2020, p. 18; sendo que a inclusão da palavra *estética* é minha).

Kaká Werá Jecupé traz uma perspectiva de música e de experiência sonora complexa e ampla, que tem a ver com a vida, que é espírito em movimento. A estética

e filosofia por trás das palavras de Jecupé são profundas e, ao mesmo tempo, enigmáticas para todos nós que aprendemos com os modos de vida (estéticas) e experiências sonoras do mundo ocidental colonizador a desprezar outras formas de enxergar o mundo e de viver em diálogo cosmológico. Interpretar e conceber a música como parte da própria vida é fundamental para os movimentos que visam a redimensionar a *estética e a filosofia da música, suas estéticas e experiências sonoras*. É procedendo dessa forma que Werá Jecupé também afirma que "silêncio-som conta com um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor" (Jecupé, 2020, p. 18). Essa imagem fabulosa articulada ancestralmente me agrada muito, pois, na perspectiva da cosmologia moderna e contemporânea, o som, a luz e a cor estão diretamente conectados, conforme veremos mais adiante. É, portanto, a partir dessa chave de pensamento que compreendemos que tudo no Universo entoa: a pedra, o ferro, a planta, o bicho, as pessoas, o céu, a terra, a água e o ar. Nessa compreensão do todo, música significa entoar a própria existência. *Tupã*, por exemplo, quer dizer, na mesma língua ancestral, *tu = som, barulho e pan = expansão, fluir*. Para Werá Jecupé, "sua essência manifestada é a palavra, assim como seu contraparte não manifestada é o pensamento" (JECUPÉ, 2020, p. 28). Isso também nos sugere que pensar, nessas outras formas de entender a filosofia, não é apenas existir.

Por fim, apresento logo abaixo um fragmento da leitura cosmológica Yanomami, por meio das vozes do cantor e compositor Milton Nascimento e do pensador e liderança indígena Davi Kopenawa Yanomami em seu próprio texto e fala:

nabëbënë yamakë urihibë wayamàidikohe...urihi noamài maòtëhë yamakë yayë mabrariyu...mashitahamë thëbë titi thëbë ka kuowi thëbë kai toai yarohe yamakë shawaramumàihe...hutukara a kai boremu...mashita a kai boremu...kami yamakë yayë nomarayutëhë yanoman shaburibë sho hekurabë sho yamakë bre nomarayutëhë hutukara a kai këbrariyu... thë në yavë hoshimabrariyu...hutukara a kai yayë titirayu...inaha ipa thëa kuu⁹.

Tradução:

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROGtikEqw5Y>. Acesso em: 23 Ago. 2023.

Os brancos estão estragando a nossa floresta e se nós não a defendemos vamos acabar...eles tiram coisas da escuridão debaixo do chão e isso alastra epidemias entre nós...por isso o céu e a terra também ficarão doentes e se a gente morre, se todos os pajés yanomami e seus espíritos morrem, o céu vai acabar desabando sobre a terra, o universo vai se desfazer e o céu vai obscurecer para sempre.

Na Imagem 4, apresento ainda uma síntese da perspectiva cosmológica dos povos Yanomami por Davi Kopenawa (Kopenawa; Bruce, 2015; Alves-Brito, 2021a).

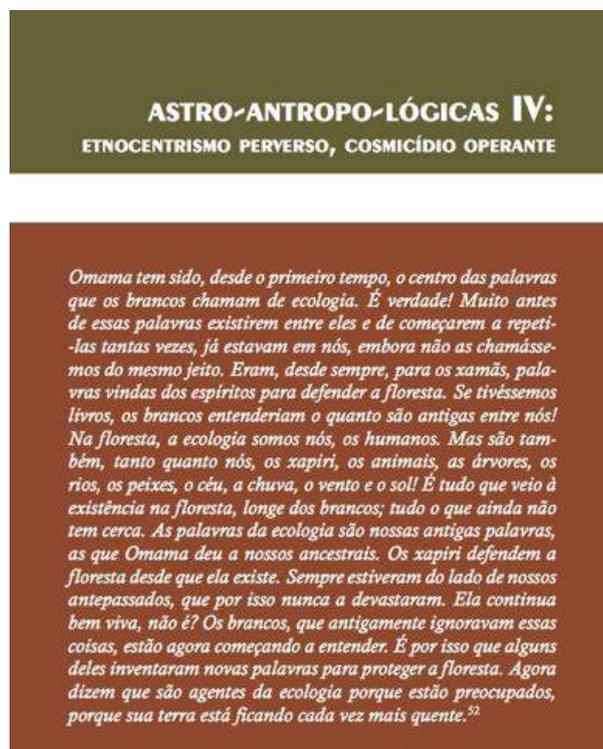


Imagem 4. Perspectiva cosmológica dos povos Yanomami por Kopenawa; Bruce (2015), conforme apresentado em Alves-Brito (2021a).

A partir da composição musical e do texto apresentado na Imagem 4, não nos resta dúvida de que a cosmologia Yanomami é assertiva ao deixar nítido que a queda do céu está próxima se seguirmos dando as costas às estéticas e filosofias dos povos originários e ancestrais que compõem os ecossistemas do Brasil e do mundo e que têm, na musicalidade, uma forma outra de ligar mundos visíveis e invisíveis, de se conectar com o passado-presente-futuro.

Vimos, até aqui, que a palavra *cosmologia* vem ganhando distintos significados ao longo da história. Como já foi explicado, ela é aqui interpretada como a *visão* da filosofia grega, africana, indígena, entre outras, sobre as grandes questões do Universo, particularmente a *dança* e a *musicalidade* cósmica. As perspectivas estéticas e filosóficas, por isso sonoras, dos povos iorubá, bantu, fon e de tantas etnias indígenas deste país multiétnico chamado Brasil precisam ser aprofundadas e reconhecidas. No âmago dessas expressões sonoras do pensamento, que é razão sensível, não há qualquer dúvida de que o encontro entre europeus e os povos que residiam nestes territórios denominados Américas no século XV não foi nada intercultural.

Dessa forma, as cosmologias debatidas até aqui requerem cosmopolíticas. As músicas obedecem, nesse sentido, a outras construções estéticas que, na tensão entre-mundos (cosmopolítica), nos ajudam a compreender matérias de som e energia, visíveis e invisíveis. Os cinco sentidos humanos, mediados por esses estados da matéria, dão forma às expressões sonoras que performam cosmopercepções (cosmo-estéticas). Todos os sentidos são, assim, acionados para definir uma estética para além de uma cosmovisão pautada em certos contextos culturais unívocos, predominantemente de alguns povos do continente europeu. Sendo assim, alternativamente à *cosmovisão*, as *cosmopercepções* são realmente importantes para as histórias, as filosofias e as culturas dos povos africanos e originários. Esse sentido muito mais amplo de perceber o mundo, de perceber o Universo, é o que está mais ligado à palavra *estética* na forma com a qual eu a articulo no presente texto.

Sonificação na astrofísica: a música no contexto do Universo

A Imagem 5 é outra representação artística para a História Térmica do Universo no âmbito da astrofísica moderna e contemporânea. Apesar dos avanços físicos, astrofísicos e tecnológicos, além de todas as discussões filosóficas que atravessam a lógica, cronologia e simbologia de formação e evolução do Universo, ainda não conhecemos com riqueza de detalhes como o Universo se organizou 13,8 bilhões de anos atrás.

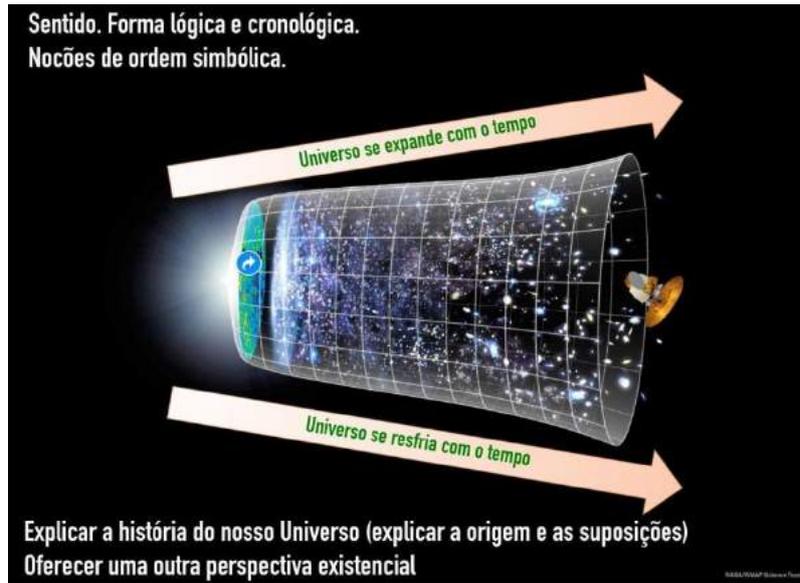


Imagem 5. História Térmica do Universo. Créditos: NASA, com alterações do autor.

Sabemos, por outro lado, que a *sopa cósmica* era constituída por luz de altíssima energia, fótons de raios gama que, ao se encontrarem, produziam partículas e antipartículas, que apresentam as mesmas características das partículas, mas com cargas opostas. Além disso, também conseguimos observar com muitos detalhes o *eco de fundo* de um momento importante da vida do Universo, quando este tinha apenas 380 mil anos, um Universo bebê (região da Imagem 5 em que uma seta aparece indicada). Esse ruído cósmico do Universo em forma de onda eletromagnética (luz) pode ser facilmente transposto para o nível de audição das ondas mecânicas (som)¹⁰. Trata-se de uma experiência sonora que materializa a radiação cósmica de fundo em micro-ondas (uma porção da luz), uma relíquia do Universo antigo na forma de radiação eletromagnética. Nesse momento da vida do Universo, de acordo com a narrativa cosmológica padrão, acontece a recombinação, ou seja, elétrons e prótons (partículas) carregados se combinam em átomos de hidrogênio eletricamente neutros, os primeiros átomos importantes para compor a tabela periódica dos elementos químicos, ou seja, a matéria luminosa

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YkE8d2vrWI0>. Acesso em: 23 Ago. 2023.

(aproximadamente 5% do Universo) conforme já enfatizado no presente texto. A Imagem 5 também nos recorda, uma vez mais, da importância das representações artísticas e das fotografias dos objetos e modelos celestes para nos ajudar a resolver os enigmas da formação de estruturas, conectando física, observações, matemática, teoria e experimentos. Em astrofísica, constroem-se telescópios cada vez maiores em solo; em alguns anos, teremos telescópios com espelhos de até 40 metros de diâmetro (Imagem 6).



Imagem 6. Infográfico comparando o tamanho da cúpula do European Extremely Large Telescope (E-ELT) com o de outros grandes telescópios terrestres, em operação ou planejados. O E-ELT, com um espelho principal de 39 metros de diâmetro, será o maior telescópio óptico/infravermelho próximo do mundo. Créditos: ESO.

Esses observatórios serão alojados no cume de altas montanhas de onde variados objetos astronômicos serão observados por meio da luz. Os objetos astrofísicos estão muito longe de nós; não podemos, portanto, pegar um pedacinho para analisar em nossos laboratórios. Nesse sentido, a luz – onda eletromagnética protagonista na forma como a astrofísica moderna e contemporânea atua – é muito importante para nós. Como já foi previamente comentado, há outras formas de se observar o universo, mas o que fazemos majoritariamente na astrofísica é estudar a relação matéria-radiação, entre luz e átomos. Somos, nesse contexto, arqueólogos do Universo, pois conseguimos descrever e interpretar o passado a partir da análise cuidadosa da luz no presente.

Os telescópios espaciais Hubble ¹¹ e James Webb ¹² têm contribuído demasiadamente no acesso às informações astrofísicas de objetos e regiões muito distantes do Universo, por meio da fotometria e da espectroscopia, duas formas distintas de medir a luz. Essas imagens têm revolucionado nossos conhecimentos acerca do Universo (Imagem 7). Cada um dos objetos apresentados também entoa, e suas radiações eletromagnéticas podem ser codificadas em som.

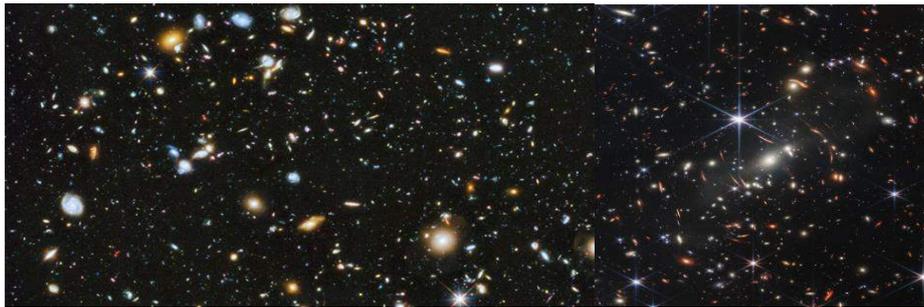


Imagem 7. Imagens de campo profundo do Universo como vistas pelos Telescópios Espaciais Hubble (esquerda) e James Webb (direita). Créditos: NASA.

Além disso, as artes apresentadas na Imagem 8 mesclam escalas distintas. À esquerda, uma célula sendo atacada pelo vírus da COVID-2019. À direita, uma linda imagem que retrata um berçário de estrelas, uma região de formação estelar. Micro e macromundos se conectam em uma dança cósmica. É possível, em cada caso, explorar os conceitos científicos ali colocados por meio de *expressões sonoras*. Filosoficamente, em cada uma dessas estéticas, Alves-Brito (2021 a) explora a ideia de biopoder e necropolítica que atravessa as cosmologias racializadas em escalas distintas.

¹¹ Disponível em: <https://hubblesite.org/home>. Acesso em: 23 Ago. 2023.

¹² Disponível em: <https://webb.nasa.gov/>. Acesso em: 23 Ago. 2023.

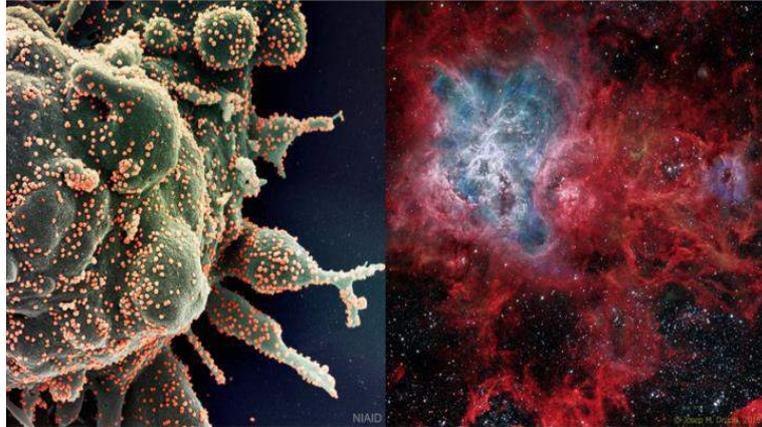


Imagem 8. Escalas micro (esquerda) e macro (direita) cósmicas no Universo. Créditos: NASA.

A vida vem em ondas, como um mar, num indo e vindo infinito

Antes de apresentar o processo de sonificação utilizado na materialização de experiências sonoras a partir das informações que chegam do espaço, revisito alguns conceitos físicos fundamentais trazidos anteriormente no texto. Por exemplo, qual é a principal diferença entre ondas eletromagnéticas e ondas mecânicas? Como compor, a partir delas, a *música do Universo*?

É inegável que a astronomia é uma das ciências mais visuais de todos os tempos. Fotografias cada vez mais sofisticadas de objetos em diferentes regiões do Universo fascinam e imprimem na astronomia um charme muito especial. Mas como as pessoas que não conseguem enxergar (ou que têm baixo nível de visão) poderiam, por exemplo, se conectar com objetos astrofísicos? As experiências sonoras têm sido exploradas não apenas como outra forma de interpretar dados astrofísicos, mas também como uma tecnologia social fundamental de inclusão para pessoas que não conseguem enxergar. Além disso, temos buscado, partindo das características dos elementos químicos e dos cheiros peculiares da Terra, simular e reproduzir, ou ambos, cheiros presentes em, por exemplo, Vênus e Júpiter. Entendemos que a exploração dos sentidos (estéticas) no que tange às escalas astrofísicas é fundamental para construirmos outras narrativas acerca do Universo e de sua história térmica.

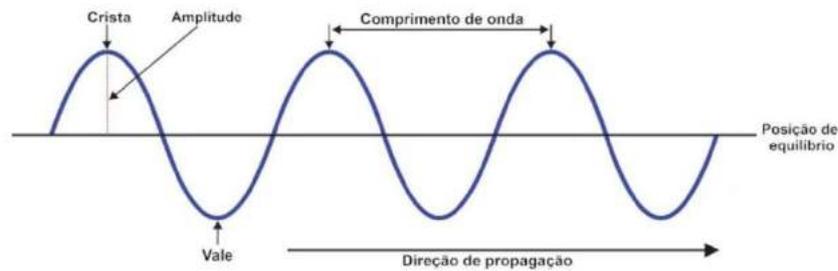


Imagem 9. Elementos típicos de uma onda.

O conceito de onda (Imagem 9) é fundamental na física. Levando-se em conta nossos cinco sentidos, certamente as ondas mais familiares são aquelas que se produzem na superfície da água. Quem nunca jogou uma pedra em um rio ou lago? Embora corriqueiro, trata-se de um dos exemplos mais difíceis de onda. Estritamente, *“uma onda é qualquer sinal que se transmite de um ponto a outro de um meio com velocidade definida”* (Nussenzveig, 1981, p. 98). Não há, nessa transmissão de sinal de ponto a ponto, transporte direto de matéria de um desses pontos ao outro. A onda transporta energia e momento, dois outros conceitos importantes para a física (Nussenzveig, 1981).

Ondas sonoras são, portanto, ondas mecânicas que precisam de um meio material para se propagar; *ondas eletromagnéticas*, por sua vez, não precisam de um meio material, podendo se propagar no vácuo. A luz, como já dito anteriormente, é uma onda eletromagnética que se move com velocidade constante de 300.000.000 de metros por segundo no vácuo. A velocidade do som no nível do mar é de aproximadamente 340 metros por segundo.

Todo som começa com uma vibração. Quando vibrações viajam pelo ar, podem adentrar o tímpano humano, onde se transformam em sinais elétricos que o cérebro interpreta como som. Tais vibrações são oriundas de lugares terrenos ou extraterrestres. Como ilustrado na Imagem 9, uma das propriedades do som (onda) é a frequência (associada ao comprimento de onda), que é a medida de quantos picos (ou vales) de uma onda passam por um determinado ponto em um determinado período. O comprimento de onda é seu tamanho, medido por uma crista e um vale – duas cristas consecutivas ou mesmo dois vales consecutivos – enquanto a amplitude é a altura da onda. Uma das medidas mais usadas para caracterizar a

frequência é o Hertz (Hz), ou seja, a quantidade de oscilações que uma onda realiza em um certo intervalo de tempo (número por segundo). Em geral, humanos podem ouvir na faixa de 20 a 20.000 Hz, elefantes podem ouvir em uma faixa abaixo dos humanos enquanto cães e gatos são sensíveis a sons com frequências muito mais altas.

A Imagem 10 mostra um exemplo do espectro eletromagnético, que é uma radiografia completa das diferentes formas como a luz pode se manifestar – rádio, micro-ondas, infravermelho, visual, ultravioleta, raios-X e raios gama – em ordem de energia, da mais baixa (mais avermelhada) para a mais alta (mais azulada).

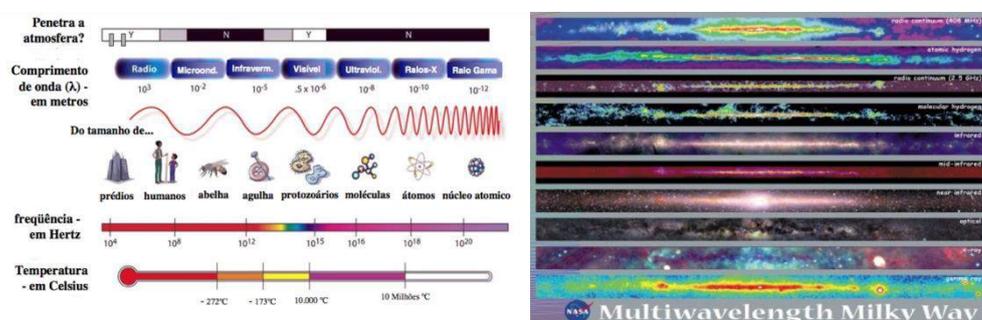


Imagem 10. Esquerda: exemplificação do espectro eletromagnético (ondas eletromagnéticas) com todas as faixas indicadas. Créditos: Imagem da Internet. Direita: imagem da Via Láctea, vista de perfil, capturada em diferentes faixas do espectro eletromagnético, do mais vermelho (rádio, baixa energia) ao mais azulado (raio gama, alta energia). Créditos: NASA.

Sonificação é, portanto, o processo que traduz dados (luz) em som. É possível capturar uma onda eletromagnética, por exemplo, na faixa do raio-X, altamente energética e invisível ao olho humano, e transpô-la para uma faixa do espectro eletromagnético que seja audível. É o que cientistas, artistas e engenheiros de tecnologias têm trabalhado juntos para fazer: transformar dados científicos oriundos da luz em informação sonora. Dados fornecidos, por exemplo, pelo Observatório de Raios-X Chandra da NASA e outros instrumentos em todo o mundo, coletados no espaço, têm nos ajudado a experimentar o cosmo por meio do som. Vindo de cordas vocais em nossas gargantas ou da superfície do Sol, o som desempenha um papel

valioso em nossa compreensão do mundo e do cosmo ao redor. Cada processo de sonificação é único, levando em conta as características dos dados científicos sendo analisados. Tenta-se, na medida do possível, reproduzir os dados com precisão ao mesmo tempo em que se buscam construir novas formas de significação por meio do som.

Quando falamos em música, nos referimos a conceitos como altura, intensidade, timbre, intervalos, entre outros. A acústica é uma área sólida da física que busca dar conta de fenômenos relacionados à música. É ela que estuda como a energia sonora se propaga por meios diferentes – sólido, líquido, gasoso e plasma. Este último é o estado da matéria reinante, por exemplo, no interior das estrelas.

Os processos de sonificação levam em conta, assim, a física de cada ambiente astrofísico estudado e criam estratégias tecnológicas para trabalhar com a altura/intensidade de um certo som. Atribuem-se intensidades sonoras que possam de alguma forma materializar os efeitos físicos e astrofísicos encontrados em certos ambientes. Escalas e acordes muito bem controlados no âmbito de cada fenômeno (dado) que se quer *sonificar* são assim acionados e ajudam a definir o que estou denominando no presente texto como *música do universo*.

Estéticas astrofísicas e experiências sonoras no Universo

Apresento a seguir um conjunto de experiências sonoras oriundas, em sua maioria, de dados observacionais reais de telescópios como o Observatório de Raios-X Chandra da NASA, o Telescópio Espacial Hubble e o Telescópio Espacial James Webb. Os processos de sonificação do Chandra foram liderados pelo Chandra X-Ray Center (CXC), com contribuições do Universo de Aprendizagem da NASA. A colaboração foi impulsionada pela cientista de visualização Dra. Kimberly Arcand (CXC), pelo astrofísico Dr. Matt Russo e pelo músico Andrew Santaguida (do projeto SYSTEM Sounds). Os cientistas responsáveis estão engajados em um processo de transposição sonora, estando as estratégias de sonificação muito bem descritas no sítio do projeto¹³. Aqui, destaco apenas as informações principais, conectando-as

¹³ Disponível em: <https://chandra.si.edu/sound/>. Acesso em: 26 Ago. 2023.

com o que interessa discutir no presente texto. Em alguns casos, são apresentadas traduções livres das informações fornecidas no sítio sobre como o processo de sonificação ocorre em cada caso.

O mergulho ao centro da Via Láctea

A Imagem 11 traz o mapa da Via Láctea como capturado pela missão astrométrica espacial Gaia, no óptico (esquerda), e detalhes do centro da Via Láctea capturado pela missão espacial Chandra, em raios-X (direita). As imagens estão entre as mais fascinantes da Via Láctea de todos os tempos – a da esquerda não é uma representação artística, mas formada a partir de dados de mais de 1,8 bilhão de estrelas.

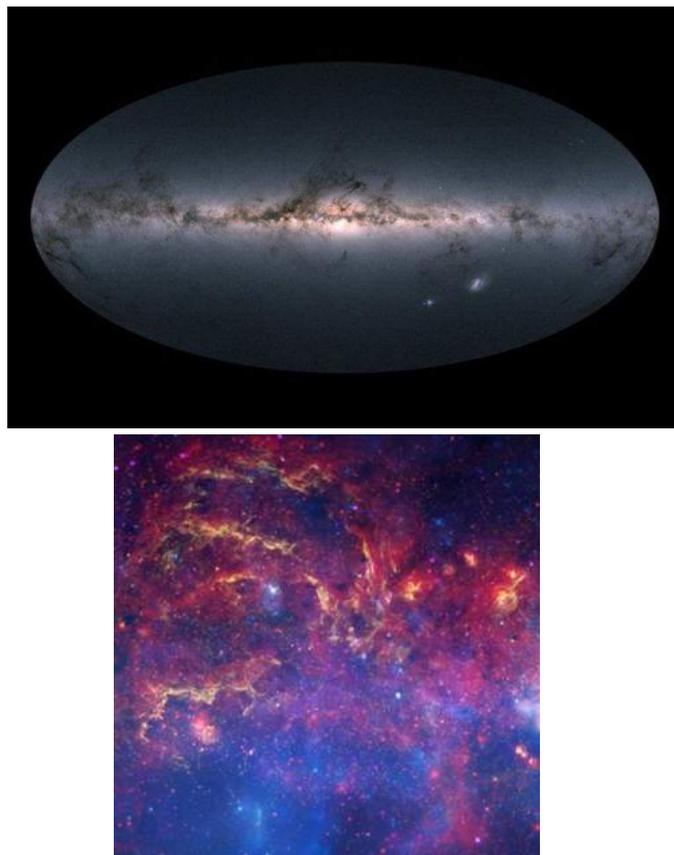


Imagem 11. Esquerda: Mapa científico da Via Láctea recriado a partir de mais de 1,8 bilhão de estrelas observadas por intermédio do observatório Gaia. Créditos: ESA/Gaia/DPAC. *Direita:* centro da Via Láctea como observado pelo Telescópio Espacial Chandra. Créditos: NASA.

Na imagem Gaia da Via Láctea, notam-se seus principais componentes: o disco (braços), o bojo (região central) e o halo. As duas belas imagens visíveis mais ao Sul da Via Láctea (canto inferior direito) são galáxias satélites à nossa denominadas de Pequena Nuvem de Magalhães e Grande Nuvem de Magalhães. Sabemos que, tecnologicamente, não temos como fazer a *selfie* da Via Láctea, pois estamos dentro dela. Ainda assim, é possível traçar os braços da Via Láctea (gás e poeira), inclusive a partir dos sons e da música.

A figura da direita na Imagem 11 é uma fotografia do centro da Via Láctea, capturada via ondas eletromagnéticas de altas energias. Não conhecemos muito bem o centro galáctico, mas é provável que lá resida um buraco negro massivo. No centro galáctico, podemos encontrar estrelas muito massivas, muita radiação e poeira.

De acordo com as explicações fornecidas pelo próprio grupo do Chandra, a experiência sonora no centro da Via Láctea¹⁴ nos revela que a produção dos sons se dá a partir da leitura de dados da imagem do centro galáctico disposta na Imagem 11, quando a varredura é feita da esquerda para a direita da imagem. Os sons são representações da posição e do brilho das fontes. Os sinais luminosos dos objetos localizados na parte superior da imagem são ouvidos em tons mais altos de forma que o controle do volume é definido pela intensidade da luminosidade. No campo da imagem, há estrelas e fontes compactas. Esses objetos são traduzidos por notas individuais. As nuvens de gás e poeira extensas, também encontradas no campo da imagem, produzem um drone em evolução. A região brilhante, no canto inferior direito, oferece um crescendo nos sons produzidos. É nessa região que se encontra o buraco negro com massa estimada em quatro milhões de massas do Sol¹⁵, conhecido como Sagitário A*. Nela, as nuvens de gás e poeira são mais brilhantes.

¹⁴ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/galactic_all.mp4 . Acesso em: 23 Ago. 2023.

¹⁵ Uma massa solar equivale a 1.989×10^{30} quilos.

Cassiopeia: um cadáver estelar

A experiência sonora ligada a Cassiopeia A¹⁶ (Imagem 12) mostra uma peça sonificada que materializa os restos mortais de uma estrela de alta massa (mais de 10 vezes a massa do Sol) resultante de um evento dramático e explosivo na vida de estrelas desse intervalo de massa. A esse evento chamamos supernova (no caso, Supernova do Tipo II). A Cassiopeia A, ou Cas A, é um remanescente (o que sobra da explosão) de supernova localizado na constelação de Cassiopeia. Trata-se de um objeto da Via Láctea localizado a cerca de 11 mil anos-luz¹⁷ da Terra. Na experiência em destaque, os sons são mapeados para quatro elementos encontrados nos detritos da estrela massiva que explodiu, além de serem usados outros dados de alta energia. A intensidade dos aspectos astrofísicos observados na imagem controla o volume. Ao longo da imagem, movendo-se para fora do centro do remanescente, a partir da localização da estrela de nêutrons, revelam-se os elementos químicos primordialmente produzidos em explosões dessa natureza: silício, enxofre, cálcio e ferro. Em mais detalhes, nota-se na imagem um jato astrofísico no canto superior esquerdo. É ele que também define outra forma de controle de áudio¹⁸ explorada na análise sonora da imagem.

¹⁶ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/casa_all.mp4 . Acesso em: 24 Ago. 2023.

¹⁷ Unidade de medida de distância. Equivale à distância que a luz percorre no vácuo no tempo de um ano terrestre. Um ano-luz equivale a 9.46×10^{15} metros.

¹⁸ Disponível em: https://chandra.si.edu/photo/2020/sonify/sonify_casa_life_all_160_vol.mp4. Acesso em: 24 Ago. 2023.

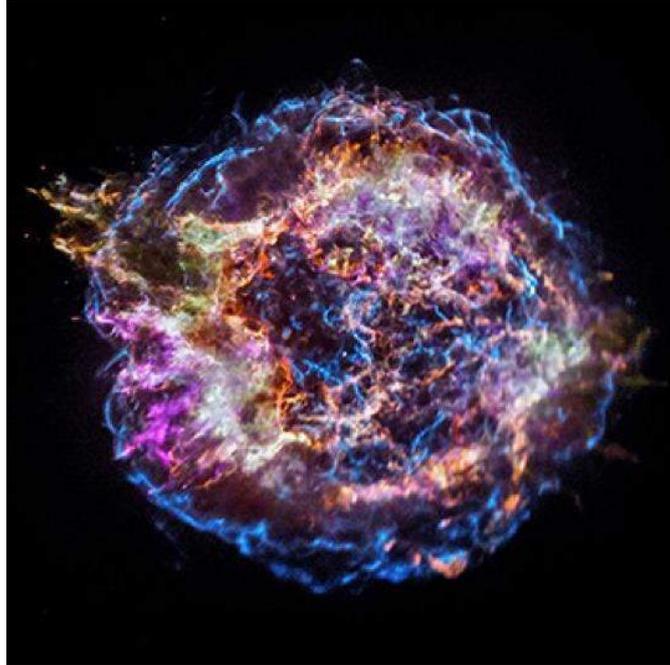


Imagem 12. Cassiopeia A, o resto mortal de uma estrela massiva (acima de 10 vezes a massa do Sol), vista pela luz na faixa dos raios-X. Após o evento dramático explosivo, nota-se um envoltório gasoso altamente energético em expansão. Créditos: NASA/CXC/SAO.

Pilares da criação: a Nebulosa da Águia

Os *Pilares da Criação* (Imagem 13), como o próprio nome sugere, são enormes pilares de gás e poeira, regiões de formação estelar. São conhecidos como berçários estelares, localizados na Nebulosa da Águia, a cerca de 7.000 anos-luz da Terra. Dados ópticos e de raio-X são usados para criar os sons e as melodias na peça *Pilares da Criação*¹⁹, movendo-se horizontalmente da esquerda para a direita na imagem. Essas melodias podem ser escutadas individualmente ou simultaneamente. A altura está ligada à posição vertical da luz gravada. Ao longo da estrutura dos pilares, ouve-se tons graves para agudos e vice-versa.

¹⁹ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/m16_all.mp4 Acesso em: 26 Ago. 2023.



Imagem 13. Pilares da Criação (Messier 16).

Créditos: NASA/CXC/SAO.

Bullet: um aglomerado de galáxias

Dominados por matéria escura, aglomerados de galáxias são objetos astrofísicos fundamentais para o estudo da estrutura do Universo. No caso do Bullet (Imagem 14), a luz em raios-X obtida por meio do Chandra (cor rosa na imagem) caracteriza o gás quente arrancado da matéria escura no processo de fusão de dois aglomerados de galáxias. Esse processo último é visto por meio de dados obtidos pelo Hubble (cor azul na imagem), por meio da metodologia *lente gravitacional*, e por meio de telescópios terrestres. A experiência sonora em torno do Bullet²⁰ foi produzida ao se converterem as propriedades observadas no óptico e em raios-X em som. A varredura da imagem foi feita da esquerda para a direita, as camadas de dados tendo sido limitadas às faixas de frequência específicas. Para a caracterização sonora, as frequências mais altas são de origem dos raios-X enquanto a matéria escura é caracterizada pelas frequências mais baixas. As frequências médias se

²⁰ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/bullet_all.mp4. Acesso em: 24 Ago. 2023.

associam às galáxias observadas pelo Hubble. O gradiente de tom (do menor para o maior) se dá da parte inferior da imagem para o topo. Nesse sentido, os objetos na parte superior da imagem produzem os tons mais altos.



Imagem 14. O aglomerado de galáxias Bullet (1E 0657-56), fundamental para o estudo de matéria escura na história da astronomia. Créditos: NASA/CXC/SAO.

A Nebulosa do Olho de Gato

As estrelas *nascem* (formam-se), *vivem* (evoluem) e *morrem*. Nebulosas planetárias, que nada têm a ver com planetas, representam um instantâneo da evolução de estrelas de baixa massa (abaixo de 10 massas do Sol), sendo, portanto, seus momentos finais. Sabemos que as estrelas se formam quando, em seu interior, o hidrogênio começa a se transformar em hélio. Se o hélio passa a faltar no centro de uma estrela, como o Sol, esta libera quantidades razoáveis de nuvens de gás e poeira. Suas atmosferas são então dispersadas no meio-interestelar. No entanto, devido ao núcleo estelar quente, o gás da atmosfera é ionizado, formando cenas belíssimas como a apresentada na imagem 15 para a Nebulosa Planetária do Olho de Gato. Esta, em particular, é caracterizada, no centro, por dados de raios-X do

Chandra, enquanto dados de luz visível oriundos do Telescópio Espacial Hubble caracterizam bolhas vistas em torno da estrela ao longo do tempo.

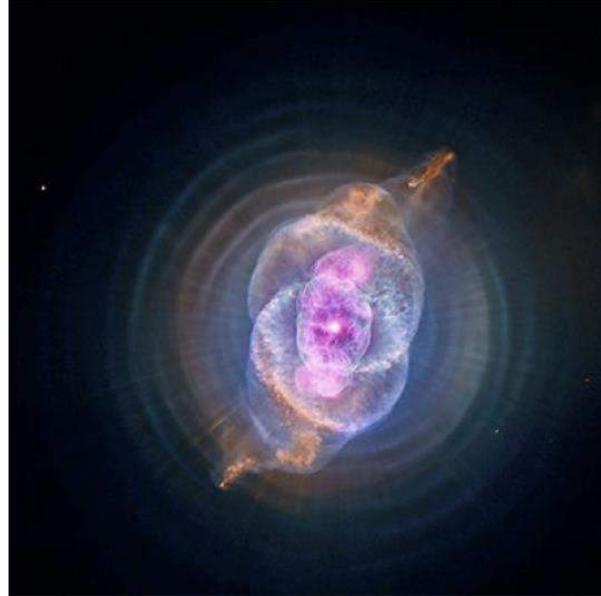


Imagem 15. A Nebulosa do Olho de Gato (NGC 6543).

Créditos: NASA/CXC/SAO.

Para obter a experiência sonora com NGC 6543²¹ (Nebulosa do Olho de Gato, Imagem 15), pesquisadores fazem uma varredura pela imagem em sentido horário, com um tom sendo emanado de seu ponto central. Quanto mais distante do centro, mais alto o tom. O mesmo vale para as regiões mais brilhantes da imagem. A luz em raios-X é representada por sons mais ásperos enquanto a luz visível soa mais suave aos ouvidos. Para reproduzir a morfologia dos anéis circulares da imagem, geram-se zumbidos que se propagam de forma constante, intercalados por alguns sons de raios nos dados. Os tons crescentes e decrescentes que podem ser ouvidos se devem à varredura do radar que passa pelas conchas e jatos na nebulosa.

²¹ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/ngc6543_all.mp4. Acesso em: 24 Ago. 2023.

O redemoinho de M51

Messier 51 (M51), apelidada de Galáxia do Redemoinho por conta de sua orientação frontal em relação à Terra, é uma galáxia espiral com braços fundamentalmente compostos por gás e poeira, lugares prediletos no Universo para formação estelar. Trata-se de uma galáxia muito parecida com a nossa, servindo-nos de laboratório para estudar outras galáxias espirais já que, como foi explicado anteriormente, não podemos fazer a *selfie* de nossa galáxia por conta da nossa localização interna. A peça sonora de M51²² é realizada por meio de uma varredura da Imagem 16 que começa na parte superior e se move radialmente ao redor da imagem no sentido horário. Cada frequência obtida pelos telescópios da NASA no espaço (infravermelho, óptico, ultravioleta e raios-X) é atribuída a uma faixa de frequência diferente. Há uma associação entre os raios mapeados da galáxia e as notas de uma escala melódica menor. No início da sequência, os sons dos quatro principais tipos de luz estão juntos; depois, cada um segue em sua respectiva faixa do espectro eletromagnético e telescópio associado: dados do Spitzer (infravermelho), Hubble (óptico), GALEX (ultravioleta) e Chandra (raios-X). As frequências associadas às regiões mais proeminentes são as dos braços espirais; os tons aumentam à medida que a espiral se afasta do núcleo. O núcleo brilhante (bojo) está associado a um zumbido baixo e constante, pontuado por sons curtos oriundos de fontes compactas que residem nas partes centrais da galáxia.

²² Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/m51_all_feb5.mp4. Acesso em: 24 Ago. 2023.



Imagem 16. M51, a galáxia espiral Redemoinho.
Créditos: NASA/CXC/SAO.

Jatos de M87

Não é mais novidade que o centro da galáxia M87 (Imagem 17) é habitado por um buraco negro supermassivo. Com o advento do projeto *Event Horizon Telescope* (EHT) em 2019, a galáxia M87 ganhou ainda mais evidência. A experiência sonora de M87²³, que exploro aqui, foi produzida a partir de dados de outros telescópios. Há imagens em raios-X do Chandra; no óptico do Telescópio Espacial Hubble; e em ondas de rádio oriundas de dados coletados pelo Atacama *Large Millimeter Array*, no Chile que, de cima para baixo, dão forma visual a três painéis.

²³ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/m87jet_sonification.mp4. Acesso em: 24 Ago. 2023.

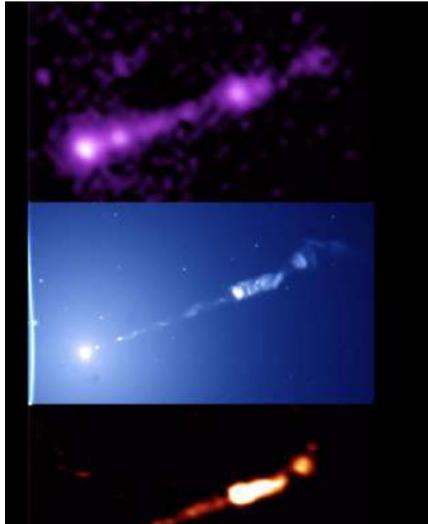


Imagem 17. Jatos astrofísicos em M87.

Créditos: NASA/CXC/SAO.

O buraco negro está localizado na região mais brilhante, à esquerda da imagem; o jato produzido pelo buraco negro central é flagrado no canto superior direito. Quando cai matéria em direção ao buraco negro, jatos são produzidos. O processo de sonificação se dá a partir da varredura das três camadas da imagem, da esquerda para a direita, em que cada frequência é mapeada para uma faixa diferente de tons audíveis. Os tons mais baixos são caracterizados pelas ondas de rádio; os tons médios, pelos dados ópticos; por fim, os tons mais altos estão conectados aos raios-X detectados pelo Chandra. O buraco negro de 6,5 bilhões de massa solar que o EHT *fotografou* associa-se aos tons mais altos da sonificação.

Buraco Negro: nem a luz escapa

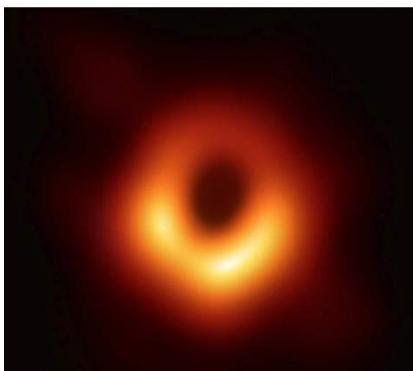


Imagem 18. Fotografia do buraco negro supermassivo Sagitário A*. Créditos: Event Horizon Telescope.

A Imagem 18 mostra uma das fotografias mais divulgadas e comentadas dos últimos anos: a foto do buraco negro supermassivo Sagitário A* (Sgr A*), localizado no centro da Via Láctea (imagem feita pelo *Event Horizon Telescope*). Associado a ela, o processo de experiência sonora²⁴. Como se fosse um radar pela imagem, a sonificação começa em uma certa posição das 12 horas e vai varrendo a imagem no sentido horário. As diferenças no brilho traduzem variações no volume. Quanto mais próximo do buraco negro, por conta do intenso campo gravitacional, o material se move mais rapidamente e, associadas a ele, as frequências sonoras são as mais altas. Cientistas exploram som estéreo 3D: um ziguezague de sons que parecem começar diretamente à frente, movem-se no sentido horário para um ouvido e, depois, para o outro à medida que a leitura da imagem é feita.

Por uma educação musical outra

Uma vez expostas as várias formas de experiências sonoras que materializam as três matrizes cosmológicas racializadas trazidas no presente texto, vale lembrar da importância de construirmos um sistema de educação musical que reconheça

²⁴ Disponível em: https://chandra.si.edu/sound/sounds/sgra_sonify_radio.mp4. Acesso em: 24 Ago. 2023.

outras experiências e manifestações estéticas que não somente pautadas nas visões grega e europeia de sociedade. Vale destacar, a partir das ideias de Cheikh Anta Diop (1923-1986), um dos grandes pensadores do século XX, que as perspectivas históricas e subjetivas de Hegel não levam em conta que pessoas africanas, por exemplo, são pessoas (NASCIMENTO, 2023). Hegel vê o continente africano como o estado em que o espírito está adormecido e não reconhece que possa haver razão entre os povos de lá. Se Hegel estabelece relações fundamentais entre música, intelectualidade e matéria sensível, certamente essas qualidades não são operadas por povos considerados *não pessoas* por esse filósofo europeu considerado o construtor da história ocidental. Nesse sentido, é necessária uma educação musical outra, capaz de explorar noções diversas de estética, intelectualidade e sensibilidade, como aquelas articuladas em aldeias indígenas e comunidades negras africanas, afro-brasileiras ou *amefricanas* (GONZALEZ, 1988). No mesmo sentido, será necessário construir outra psicologia da música, capaz de abarcar comportamentos e vivências musicais em contextos culturais que foram e ainda são subalternizados. Da mesma forma, a sociologia musical não pode mais ser apenas a dos povos europeus de seus descendentes diretos em várias partes do mundo, incluindo a matriz europeia brasileira. A etnomusicologia, por sua vez, não pode abarcar apenas a perspectiva de povos negros, indígenas e outros não europeus. Gostos e preferências musicais de povos não europeus não podem mais ser animalizados ou desumanizados.

Ainda no século XX, Cheikh Anta Diop criticou o uso do termo *etnociências*. A cultura musical e as experiências sonoras de tradição ocidental são também objeto da etnomusicologia, embora sejam tratadas como universais e superiores às *outras*. A acústica e a teoria da música precisam, a fim de entender experiências sonoras em diferentes contextos culturais, reconhecer o conjunto de saberes ancestrais encontrados na musicologia de povos outros que não os *ocidentais*. Nesses contextos, a propagação do som e os conceitos teóricos correlatos são parte das vivências, das lutas e dos modos de ser e viver desses povos. Será preciso, assim, construir outro arcabouço pedagógico-musical, levando cada vez mais em conta

vozes e saberes de mestres e mestras, de *ogãs*²⁵ em terreiros, de *griôs*²⁶ e outras pessoas que têm contribuído de forma notável para a preservação da musicalidade que brota no Brasil profundo a partir de experiências sonoras que não são neutras, objetivas, puras, ingênuas e tampouco enquadradas no âmbito de lógicas marcadas a partir da forma de pensar do ocidente. A (cosmo)percepção estética é parte dos ouvidos.

Como vimos, para as experiências sonoras em contextos culturais dissidentes e desviantes das normas opressoras, tudo entoa no Universo. Tudo soa. E o som, a onda sonora, precisa de um meio material para se propagar. Filosoficamente, somos esse lugar em que corpo e coisas soam, em que tudo que é matéria, visível e invisível, ressoa. Há uma multiplicidade de mundos que podem ser vistos como estéticas em relação com os universos que soam, que constroem imagens, tradições, mitológicas e cosmopolíticas. São cosmoéticas, cosmorrelações e cosmopoéticas em que não apenas a luz nos ajuda a desvelar esses mundos (humanos e não humanos) que entoam.

Todos nós, ao nascermos, somos colocados dentro de uma explosão sonora; não conseguimos ouvir tudo à nossa volta devido à dinâmica própria do sonoro (ruído, música e silêncio). Caminhar por epistemologias diversas nos ajuda a questionar mesmo as próprias concepções hegemônicas de física, astronomia, filosofia e teoria da música. A partir de outras pedagogias musicais, o projeto iluminista cai por terra. Nesses movimentos de placas tectônicas pela valorização de conhecimentos subalternizados, é preciso reconhecer que há vários sons, várias éticas, várias políticas, várias tradições, vários povos, várias comunidades e várias relações. Os sons só existem coletivamente e precisamos fazer movimentos que nos permitam sair do problema musical para o problema sonoro. Só assim poderemos entender como as coisas e os corpos somam, como o universo soa.

Dessa forma, argumentamos que as experiências estéticas, enquanto possibilidades de autossuperação de si, podem dar espaço para o universo de sons

²⁵ Cargo ou funções variadas que são atribuídas a homens em terreiros de candomblé nagô/ketu, incluindo o *Ogã Alabê*, responsável pelos toques rituais, bem como a alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados em tradições de matriz africana.

²⁶ Bibliotecas vivas, detentoras e detentores de saberes ancestrais em comunidades negras.

que esse mundo nosso nos apresenta. É preciso estar aberto para acolher e incluir politicamente, em todos os espaços de convivência, corpos que entoam outras possibilidades de existir.

Os diálogos interculturais no âmbito das experiências sonoras e musicais de diferentes povos precisam ser colocados em prática em um processo de escuta atenta aos saberes musicais vivenciados nesses espaços. O significado da palavra *tupy*, anteriormente revelado, é com uma seta temporal que nos atravessa a partir da ideia de tempo espiralado de Martins (2021), nos trazendo a ideia de um corpo entrecruzado pelas grafias da ancestralidade. Há, em primeira vista, uma desestabilização de nossas certezas e gostos musicais. Como resultado, vemos que não é possível estabelecer hierarquias de gostos, já que mesmo o silêncio é interpretado como algo profundo, em meio a todos os sons, barulhos e ruídos produzidos pela modernidade. Há, de forma latente, uma necessidade permanente do exercício da escuta, pois temos falado muito. Todos querem ter um *lugar de fala*, mas e o *lugar de escuta*, do diálogo? Todas as vozes são ouvidas ou, dependendo do contexto, precisamos aplicar a máxima da física de que "*ondas mecânicas não se propagam no vácuo*"? Povos negros e indígenas, por exemplo, têm falado há séculos e não têm sido escutados. Não valorizamos as experiências sonoras, musicais e poéticas de nossos povos originários. É preciso estar junto, caminhar com essas comunidades cantantes que fazem tudo entoar, pois estabelecem há muito tempo relações de respeito e bem-viver com a natureza.

Essas musicalidades ancestrais contam múltiplas histórias, trazem imagens que nos fortalecem, moldam nossa autoestima e nos ajudam a compreender outras noções de tempo. Essa é a dinâmica das estéticas e cosmopoéticas negras e indígenas. Desenvolve-se um senso de ética que só é possível no convívio em comunidade e para a comunidade. Eu me sinto presente nessa encruzilhada. Quando olho para esses vários caminhos possíveis à minha frente, ou mesmo quando ouço os vários ruídos, sons e musicalidades que brotam das perspectivas modernas e contemporâneas, sinto as interferências destrutivas. Nesse caso, tanto faz se é luz (onda eletromagnética) ou som (onda mecânica); o efeito é indistinto. A encruzilhada não é lugar pacífico, mas é o lugar da comunicação, da construção de outros sistemas de linguagem, ou seja, de estéticas e filosofias. É repleta de barulho, de

ruído, de sons e de muito silêncio porque, por vezes, é preciso fazer silêncio, como nos mostra a *musicalidade* Guarani Mbya, para prestar atenção, para sentir e ouvir o que realmente queremos comunicar, entoar, compreender e sentir o que está sendo dito. Nem sempre podemos explicar o todo ou mesmo sonificar processos e dinâmicas interiores, apenas senti-las: sinto, logo existo. É sempre a partir dessas sensações, desses sentimentos, desses sentidos que transformamos e tocamos os outros e as outras que, por vezes, se colocam no lugar de não deslocamento. Por vezes, é necessário o vácuo mental, não deixar que certas ondas mecânicas se propaguem para que novas ideias floresçam e alcancemos interrelações nunca imaginadas.

Quando se trata de romper processos violentos de colonização, é preciso ouvir as músicas que brotam de territórios-corpos-pensamentos e viver as experiências sonoras que nos chamam à transformação, ao compromisso ético (estético) com o coletivo.

Considerações finais

Distintas cosmologias racializadas colocam em disputa ideias sobre o fenômeno do belo, conformações epistemológicas e ontológicas das experiências sonoras no Universo. É preciso romper com a disposição sobre o *meio material* a partir da relação sujeito-objeto, aprofundar as musicalidades e os sons que ecoam e entoam a partir dessas perspectivas cosmológicas para refletir sobre o conceito de estética e sua relação com indivíduos e comunidades. Como as cosmologias (filosofias) africanas e indígenas são também conhecimentos de si, também precisam fazer sentido para sua própria vida útil. Os corpos-territórios-pensamentos excluídos dos sistemas musicais e sonoros hegemônicos preservam memórias sonoras ancestrais anteriores ao projeto de colonização homogeneizador e desumanizador.

As diferentes experiências sonoras discutidas neste artigo plasmam cosmologias (filosofias) e estéticas racializadas que apontam para processos complexos de hierarquização de conhecimentos e formas de ser, saber, fazer e vivenciar a música e o som. A física e a astronomia, enquanto ciências básicas que

preservam em seus processos teóricos, metodológicos e epistêmicos experiências notáveis, têm nos ajudado a construir o conceito de verdade. No entanto, como parte de seus próprios processos colonizadores, o conjunto de conhecimentos, culturas, filosofias, literaturas, musicalidades e cosmologias de povos negros e indígenas são considerados pseudoverdades (Rosa; Alves-Brito; Pinheiro, 2020). Ainda que os objetos astrofísicos estejam localizados a distâncias inimagináveis, não podemos negligenciar a capacidade que suas experiências sonoras têm, por meio da sonificação, de abrir janelas de conexão entre formas outras de pensar e sentir as relações céu-terra no Universo.

No entanto, vale ressaltar que, apesar de sua potência estética, estas experiências são ainda pouco exploradas pelos diferentes campos do conhecimento. Alternativamente, as experiências sonoras discutidas neste artigo propõem outra filosofia da música, cujos princípios epistemológicos e ontológicos devem passar por construções disruptivas de ciência, tecnologia, arte e linguagem, capazes de permitir perceber a função da estética como parte marcante da relação entre indivíduos e comunidades. São movimentos cruciais para que possamos nos deslocar, individual e coletivamente, no bojo da cosmopolítica para a desconstrução de sistemas opressores de desumanização de corpos deixados à margem das memórias sonoras e musicais que compõem o mosaico da existência, criando e recriando processos educativos musicais emancipadores, que trabalhem a honra, o caráter e a beleza como est-éticas.

Referências

ALELUIA, Mateus. OrikiYabás: *Um canto para as Iyabás*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sihgtCpsV9c&t=2477s>.

ALVES-BRITO, Alan; MASSONI, Neusa. *Astrofísica para a educação básica: a origem dos elementos químicos no Universo*. Curitiba: Appris, 2019.

ALVES-BRITO, Alan. *Astro-antropo-LÓGICAS: oriki das matérias (in)visíveis*. Porto Alegre: Marcavisual, 2021a.

ALVES-BRITO, Alan. *Cosmologias racializadas: processos políticos e educativos anti(racistas) no ensino de Física e Astronomia*. Roteiro. [S. l.], v. 46, p. e26279, 20, 2021b.

ALVES-BRITO, Alan; DA SILVA, Paulo Sérgio; NASCIMENTO, Matheus; BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr C. Antropologia e educação escolar quilombola: um debate necessário. In: ALVES-BRITO, Alan (Org.). *Zumbi-Dandara dos Palmares: desafios estruturais e pedagógicos da Educação Escolar Quilombola para a promoção da equidade racial no Brasil do século 21*. 1. ed. São Paulo: Pragmatha, 2022.

ALVES-BRITO, Alan; ALVES, Antonia M. A. Cosmologias Africanas e Afro-Brasileiras: Reflexões e Estratégias Didático-Pedagógicas para Professores e Divulgadores de Ciências. In: JASKULSKI, C.; DA SILVA, M.C. (Org.). *Sobre mais uma ideia para adiar o fim do mundo: reflexões do curso de aperfeiçoamento educação para as relações étnico-raciais na educação básica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. Vol. 1, 2022.

ALVES-BRITO, Alan; MACEDO, José R. A história da ciência e a educação científica pelas perspectivas ameríndia e amefricana. *Revista Brasileira de História da Ciência*, v. 15, p. 400-417, 2022.

ALVES-BRITO, Alan. Oríkì Òrìṣà: canção e poesia oral iorubana no Brasil. *Organon*, Porto Alegre, v. 38, n. 75, 2023a.

ALVES-BRITO, Alan. Cosmopolíticas da tradução: a potência epistêmica das literaturas negras e indígenas. *Organon*, Porto Alegre, v. 38, n. 75, 2023b.

AYOH'OMIDIRE, Félix. YoruBaianidade: oralitura e matriz epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.

ANI, Marimba. *Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Trenton: Africa World Press, 1994

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

EUGENIO, Naiara P. Estética e filosofia da arte africana: uma breve abordagem sobre os padrões estéticos que conecta África e sua diáspora. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 11. n. 2, p. 112-123, 2020.

FERREIRA, Irma. *Cantos e Rezas: Oríkì ti Oxumaré*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AalcKaVgFrc>. Acesso em: 25 Ago. 2023.

FREITAS, Henrique. *O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2016.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92-93, p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética. Vol. III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2001.

IDRISSOU, Alex K. O. Oríkì Yorùbá: uma arte verbal africana na América Latina – expressões brasileiras. Dissertação de Mestrado. Paraná: UNILA, 2020.

JECUPÉ, Kaká Werá. A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. *A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAWAL, Babatunde. *Visions D'Afrique Yorubá*. Milan: Continents Editions, 2012.

MACEDO, José Rivair. *História da África*. São Paulo: Contexto, 2018.

MARTINS, Leda M. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, José do. *As duas visões da história da África: Hegel X Diop*. In: 11ª Edição da Semana da África na UFRGS. Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1VudGiqZq2o>. Acesso em: 26 Ago. 2023.

NUSSENZVEIG, Moysés. *Curso de Física Básica 2: Fluidos, oscilações e ondas, calor*. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 1981.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, p. 201-246, 2000

RAMOSE, Mogobe B. *Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana* Ensaios Filosóficos, Volume IV, outubro, 2011. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe_b._ramose_-_sobre_a_legitimidade_e_o_estudo_da_filosofia_africana.pdf.

ROSA, Katemari; ALVES-BRITO, Alan; PINHEIRO, Bárbara C. S.. *Pós-verdade para quem? Fatos produzidos por uma ciência racista*. Caderno Brasileiro de Ensino de Física, v.37, 3, p. 1440-1468, 2020.

SANTANA, Tiganá. Aula-Show Transtemporalidade, Tecnologias e Arte-feitiço negras. Salvador: 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM0C07Cnm80>. Acesso em: 25 Ago. 2023.

SANTOS, Ynaê L. dos. *História da África e do Brasil afrodescendente*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *O que as folhas cantam*. Rio de Janeiro: Autorale, 2020.

SOYINKA, Wole. *O belo e a consolação*, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=raV3PdvzSrM>.

Situações de escuta e experiências de infraintrainterespécies de silêncios



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-05>

Raquel Stolf

Proponho percorrer algumas experiências sonoras que envolvem uma articulação ou fluxos de retroalimentação entre situações de escuta e processos de escrita, implicando relações constitutivas entre texto e som, bem como, investigando-se experiências de *infraintrainterespécies de silêncios*. Adentrarei em fragmentos de processos por mim desenvolvidos (diretamente e indiretamente), como alguns projetos e concepções de outras/os autores, em trechos que partem e desembocam em perguntas e reflexões. Estou envolvida neste projeto desde 2007, que consiste numa coleção/coletânea ou compilação/ajuntamento de silêncios.

breve antecedente

Venho coletando, gravando, escrevendo-desenhando, inscrevendo, compondo/decompondo, deslocando, propondo e sondando silêncios audíveis/sonoros e silêncios que não se separam da escuta e do corpo, em alguns projetos artísticos. E esse processo de colecionar e compilar-juntar silêncios, em/desde/com diferentes espaços-tempos/contextos, envolve algumas ações, posições e procedimentos, variações e desdobramentos.

Neste texto/fala, continuarei um movimento que iniciei em 2021, desde um desejo de começar a juntar os silêncios (ou seus trapos-rastros-memórias), tentando perceber *assonâncias* entre os processos e variações de proposições que compõem o projeto da coleção-coletânea-empilhamento de silêncios. Neste processo, venho compilando e propondo escutas de silêncios do fundos de rios, de fundos do mar, de lagoas e brejos, de beiras de estradas, de dentro de casa, de quartos e corredores de hotéis, de filmes, entre falas, de jardins e arredores da casa (silêncios vegetais,

animais, minerais), de situações escritas ou ainda não escritas (como em outras coleções: de cadernos vazios ou desde o projeto *SOU TODA OUVIDOS*), de notícias de jornais, de dentro de bibliotecas públicas, abertas ou fechadas, de dia ou de/em seus silêncios noturnos, e envolvendo tentativas e propostas de translados de silêncios entre espaços/tempos. E esses projetos e proposições em torno da coleção de silêncios tomam corpo como instalações – enquanto amostras/edições da coleção ou outras situações; como micro-ações envolvidas nos processos de construção, apresentação, circulação e proposição de escutas-leituras; como fotografias-anotações (placas, inscrições, indicações); como vídeos (vídeos pensados como cadernos, com indicações de trechos de silêncios, conectados a tipologias e microvariações entre espécies de silêncios); como textos e notas-desenhos de/para escuta; como publicações sonoras/impressas (pensadas como laboratórios de digressões, diários de bordas e circulação das coletâneas, indicando-se desdobramentos, editadas pelo selo céu da boca e outras parcerias); e como transmissões e outras formas de apresentação – no espaço radiofônico e em outros dispositivos/espacos/aparatos.

Reiniciando, o título e a proposta da presente fala/texto atravessam também o projeto de pesquisa *Processos de escrita / Situações de escuta [sob espécies de silêncios, proposições sonoras, publicações e outros projetos]*¹, tendo sido articulado e testado em outras falas/textos em 2020 e 2021, sendo que a cada versão venho pensando uma outra flexão possível entre os prefixos *infra*, *intra* e *interespecies* de

¹ Desenvolvido junto ao Departamento de Artes Visuais – DAV e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV da UDESC e vinculado ao grupo de pesquisa *Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais* (UDESC/CNPq). Busca-se investigar articulações entre som, voz e texto, modulações entre processos de escrita, situações de escuta e experiências de silêncios, em proposições sonoras, publicações e outros projetos artísticos. Dando continuidade a pesquisas anteriores, são investigadas inter-relações entre processos de escrita e situações de escuta envolvendo a pausa, o desvio e a lentidão, bem como, entre usos heterogêneos do som e da palavra em proposições que envolvem os procedimentos da coleção/compilação/coletânea. Propõe-se dar continuidade a projetos que compõem uma coleção de silêncios (*infraintrainterespecies de silêncios*), envolvendo a sondagem de tipologias de escutas e gestos de contra-silenciamento. São investigados processos de escrita como procedimentos constitutivos em proposições sonoras, publicações e outros projetos, incluindo seus desdobramentos em instalações, micro-intervenções sonoras, vídeos, fotografias, ações, proposições telefônicas e projetos com a web. Propõe-se ainda o desenvolvimento da publicação-audioteca *anecoica*, editada desde 2014, em disciplinas ministradas nos cursos de Artes Visuais (DAV/PPGAV/UDESC), tendo em sua equipe graduandos/as, mestrandos/as, doutorandos/as (DAV/PPGAV) e participantes de outras IES. Desde 2018, *anecoica* é desenvolvida como audioteca-arquivo on-line, com diferentes blocos de partículas (*verbetes; lista; viva-voz* etc.) – <https://anecoica.org>.

silêncios (ou seja, constitui-se enquanto um texto em processo – e escrevo porque durante a escrita consigo pensar, escutar via escrita). Há também a tentativa de fisgar as “margens indomáveis” de experiências de silêncios, como pontua Anna Tsing em seus “argumentos fúngicos” sublinhando uma interdependência interespécies, contra um antropocentrismo e um projeto patriarcal e colonial de domesticação e monocultura – de sementes geneticamente controladas e comercializadas numa calculada dependência de agrotóxicos, mas também de mulheres – e para mim, também pensando num movimento contra uma monocultura, o controle e contra a domesticação de escutas e uma homogeneização de *infraintraespécies de silêncios*, entre outros gestos de contra-silenciamento.

Outro plano de partida para pensar uma rede-coletânea de *infraintrainterespécies de silêncios*, consiste no livro *Espécies de espaços*, de George Perec (2007), e suas investigações com/sob uma escrita que atravessa e traz à tona múltiplas escalas (simultâneas) em nossos arredores. Para Perec “viver é passar de um espaço a outro, tentando não se chocar com nada”, ao mesmo tempo em que escuto como uma sombra dessa frase, que viver é também escutar entre/sob um espaço e outro, tentando sondar essa escuta-travessia (com uma vertigem constitutiva).

Se “há poucos acontecimentos que não deixem ao menos um traço escrito” (Perec, 2007), fico pensando também em *traços de escuta* complicados nesse *traço escrito* – e por onde poderiam passar ou transitar? E se escrever implica em “tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: arrancar alguns fragmentos precisos do vazio que se cava, deixar, em algum lugar, um rastro, um traço, uma marca ou alguns sinais.” (Perec, 2007), onde, quando e como sobrevivem traços-rastros de “espécies de escutas”?

Em *Espécies de espaços* alguém escreve sempre desde si² – um corpo-tempo-microespaço sonoro/silencioso, desde o encontro opaco com a página (ou a escalada estatelada-escorregadia em uma tela luminosa, como nos indica Michel Serres), escreve-se também sobre uma mesa/escrivanhinha (mas também

² “Eu escrevo para me percorrer”, indica a epígrafe de Henri Michaux, no início do livro de Perec. E proponho também pensar, partir do pressuposto de que *eu escrevo para escutar* – e sendo assim, *tem alguém aqui/aí/intra-lá adiante?*

poderíamos escrever embaixo de uma mesa, no chão, na cama, no banheiro, cozinha, rede), em um quarto, dentro de um apartamento/casa (ou fora, numa barraca, varanda, campo, descampado, etc.), atravessa-se portas (mas talvez não algumas paredes), mora-se num prédio/casa-etc., num bairro, com ruas, praças, numa cidade x, num estado/país y, num planeta z, neste universo (eis nosso endereço do micro ao macro, numa vertigem *infraordinária*). Ou seja, experiências de *TRAVESSIAS* e/ou *travessias* e suas gradações heterogêneas envolvem mudanças e deambulações entre escalas, mas também podemos tentar pensar *sob o efeito* de espécies de espaços – uma *escrita* – e espécies de espaços – *escutas* – como estadias *intrainterespaciais* (durações como estadias – mas, que tipo de estadias?).

E partindo também do pressuposto de que as escalas de *intrainfrainterespecies de silêncios* envolvem pensar em modulações e proposições de escalas de escuta, proponho percorrer alguns trechos acerca dessas reflexões e outras perguntas.

INFRA espécies de silêncios

No processo de gravação de silêncios, quando não há quase nada para gravar, se deve gravar.

[silêncios podem ser decepcionantes]

[...]

Os silêncios parecem ser infra-ordinários. Georges Perec (1989), em *L'Infra-ordinaire*, pergunta-se como descrever o que se passa a cada dia e que se repete banalmente, como interrogar o que é comum e cotidiano, como falar desse ruído de fundo, incessante e rasteiro? Talvez, como propõe o próprio Perec, começando por fazer um inventário de nossos bolsos ou bolsas, perguntando onde, quando, por que e como vivemos, respiramos, caminhamos, descemos as escadas, sentamo-nos à mesa para comer ou deitamos em camas para dormir.

Os silêncios infra-estruturam o cotidiano. Os silêncios se repetem mas não se alcançam. (Stolf, 2011, p. 239)

Em minha pesquisa de doutorado, a qual retomo de vez em quando – sobretudo nas *notas oblíquas*, que perfuram/criam uma outra voz na tese (criando zonas pensativas) –, o *infra-ordinário* envolve também uma incontinência incessante, mas ao mesmo tempo, clandestina – é possível, como nos lembra Rosana Kohl Bines (2019), “escapar pelo ouvido” e a posição *infra* indica essa estadia fugidia. Investigar *infraespécies de silêncios* (silêncios que estão aqui-ali, sorrateiros, do micro ao macro, entre escalas) me instiga a perguntar também de que modo podemos interrogar o *ruído de fundo* de/como uma investigação/produção artística. E essa interrogação envolve processos de “desobediência de linguagem” (Skliar, 2017) e/ou também implica em inventar a própria pergunta, sob processos específicos (como posições) de escuta e de escrita? Ou ainda, esses sufixos – *infra-intra-inter* – possuem tubulações, tramas ou acessos entre eles: *infra* pode se tornar *intra* – dentro / adentro / sub / sob / durante – e *inter* pode ser-estar *infra*).

Ainda sob o *infra*, sobretudo, para Deleuze (1988), a noção de diferença é apreendida pela sensação. E a localização da diferença é sempre por aproximação, pois ela se repete (como repetição de microvariações), mas não se cristaliza. Para o autor, só se entende a diferença pelo que ela irradia, pois ela implica o que pode vir a acontecer. Assim, talvez no processo do projeto *da coleção/coletânea de silêncios* se esteja sondando lascas *infra-minces*, intersticiais, entre silêncios. Onde espécies de silêncios podem ser pensadas como *diferenças* que acontecem, que sobrevivem nas estadias da escuta, que insistem (silêncios insistem como inscrições, mas também como intervalos não rastreáveis). Para tanto, é preciso também colocar-se numa posição específica para ouvir, escutar, escrever, inscrever e gravar silêncios – uma *escuta porosa* enquanto situação-estado que agencia uma escuta para o micro, para o *infra*, para o que é pouco, quase nada, mas ainda está de pé.

INTRA espécies de silêncios

O *infra* atravessa também o *intra* e ambos envolvem uma relação com um desejo de um ou mais zeros *na escuta*. Relembro aqui da proposição sonora 49

silêncios empilhados (2007-2010)³, que integra a publicação sonora *assonâncias de silêncios [coleção]*⁴, desenvolvida a partir do processo de coletar e colecionar silêncios sonoros, e da sequência de empilhamentos, na continuidade da coletânea: *60 silêncios empilhados*⁵ e *100 silêncios empilhados*⁶, e atualmente numa retomada das gravações de "silêncios costeiros", em fins de tarde, no fim de cada mês, desde janeiro de 2023, num trecho de uma mesma praia no sul da ilha de SC (praia do Rio das Pacas, ou praia da Solidão).

Voltando ao zero, Wislawa Szymborska, no poema *Possibilidades*, escreve que prefere "os zeros soltos / do que postos em fila para formar cifras." (2011, p. 88) Talvez o processo de colecionar e empilhar silêncios envolva tentativas de experimentar *um ou mais zeros soltos* na audição e/ou na escuta. Como zeros à solta na escuta, e que podem girar assimetricamente (de um modo centrífugo ou centrípeto – *intra*, a depender da situação corporal, entre audição e/ou escuta, ou vice-versa). E é nesses giros que a vertigem insinua uma relação entre concretude, desmedida e ficção.

Pensando nessa escuta vertiginosa, opaca de zeros, lembro também de Robert Kaplan (2001), que investiga o zero como algo que indica um incógnito impasse, um "sem lá, lá." – e em sua relação com a linguagem, ele se pergunta se o zero seria um substantivo ou um adjetivo. Um "sem lá, lá." na escuta, implica em tentar pensar as experiências de silêncios boiando numa errância constitutiva, entre corpo, escuta e contexto. E para Kaplan, o zero implica também uma situação de passagem. *Zeros soltos* atuam assim como vazios desviantes (ou como zeros rolantes – mas sob giros assimétricos – na escuta e ao longo do corpo).

Volto aqui a três nuvens de perguntas de minhas investigações, que movem esse texto (em processo):

Se silêncios podem ser concebidos enquanto relações movediças, como situação oblíqua entre as palavras e as coisas (Stolf, 2008), ou como um

³ Disponível para escuta em: <https://soundcloud.com/raquelstolf/49silenciosempilhados>.

⁴ Registros da publicação em: <http://www.raquelstolf.com/?p=467>.

⁵ Disponível para escuta em: <https://soundcloud.com/raquelstolf/60silenciosempilhados>. Registros em: <https://www.raquelstolf.com/?p=3565> e <https://www.raquelstolf.com/?p=3758>.

⁶ Disponível para escuta em: <https://soundcloud.com/marparadoxo/100-silencios-empilhados>. Registros em: <https://www.raquelstolf.com/?p=4055> e <https://www.raquelstolf.com/?p=3861>.

estado/estadia que pode abrir espaçamentos na escuta, como essas experiências podem ser escritas/desenhadas, registradas/gravadas e propostas? Como propor inter-relações entre experiências de silêncios e a pausa como zero/passagem, o desvio como interstício/situação-infra e a lentidão como giro/intra, em projetos artísticos?

Como pensar articulações entre experiências de silêncios e o processo de construção de uma coleção/compilação/coletânea de "espécies de silêncios"? Seria possível pensar relações constitutivas entre *infraintrainterespécies de silêncios* e situações de escuta? O que cada partícula (infra, intra, inter) indica e modula nessas relações?

A partir de reflexões acerca de experiências de silêncios como moduladoras/propositoras de espécies de escutas (Stolf, 2011), como propor e pensar "margens indomáveis" em movimentos de contra-domesticação e contra-homogeneização (Tsing, 2015) de escutas e de silêncios enquanto estados/situações?

Como pensar uma orelha e uma voz que duvidam e desviam? Como pensar um olho-boca-ouvido remexidos, que desestabilizam o que escutam, falam e o que escrevem? De que modo podemos perceber e diferenciar *interespécies de silêncios* e formas de silenciamento?

Sondar e escutar *interespécies de silêncios* envolve assim lembrar essas perguntas, mas também o pressuposto de que uma proposição sonora consiste na proposição de um modo ou modulação de escuta⁷, e *infraintrainterespécies de silêncios* pressupõem também modulações entre escutas e contextos (como indicou Cage, inexistem silêncios como ausência de som, silêncios constituem um meio para ouvir o que nos cerca), desde relações sutis com contextos – os arredores (desde as escalas indicadas por Perek – do corpo ao universo, e ao infraextraterrestre-

⁷ Essa foi uma das questões que atravessou a nuvem investigativa e os projetos desenvolvidos na pesquisa *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*: "Pensar um trabalho como proposição implica em concebê-lo como algo que não se dissocia de seu processo, como algo situacional e que pode circular em alguns contextos de um modo quase imperceptível e sutil. Proposições sonoras podem solicitar uma participação do corpo, de ações físicas, como podem solicitar 'atos mentais', esperas e outras situações, como modulações de escuta, propondo experiências acústicas." (Stolf, 2011, glossário, s/p). A pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (2007-2011), com orientação de Hélio Ferverza.

extraceleste, quem sabe). E sobretudo, venho pensando que gradações entre situações de escuta envolvem também relações entre escuta e uma “potência de suavidade”. Para Anne Dufourmantelle,

A suavidade é um enigma. [...] Poderíamos nos limitar a situá-la numa frequência de delicadeza, transcrever sua amplitude. Mas, então, desaparece a intenção que anima, reduzindo a uma espécie de clima. Quem sente a ‘suavidade’ de um ato, de um pensamento, de uma coisa? Seu destinatário? Aquele que há concede? Ela pode não ter testemunha nem autor? (2022, p. 13)

A suavidade implica o corpo e é tão discreta e vital quanto um batimento cardíaco. Ao mesmo tempo, “não se fixa em nenhum lugar do corpo, ela veio desde o nascimento com a respiração, acompanha os sonhos e se reúne a sua revolta secreta, só se revela depois, na sensação deixada pelo sono.” (Dufourmantelle, 2022, p. 55)

A potência de escutas que duvidam, divergem e escapam/escarpam – escutas-íngremes (pressuposto para escutar silêncios) é suave, mas também implicando negociações, resistências e abismos. “Prefiro dizer: tudo que é extremo vem através da suavidade. A loucura por excesso de suavidade, a suave loucura.” (Blanchot *apud* Dufourmantelle, 2022, p. 75)

Sob as potências suaves e limítrofes dessas escutas, clandestinas/pulsantes, que atravessam proposições sonoras, audíveis e/ou não cocleares (Seth Kim-Cohen, 2009), lembro ainda de reflexões de Salomé Voegelin, em *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art* (2010). Voegelin enfatiza a escuta “como um ato de envolvimento com o mundo” (2010, p. 3, trad. nossa), que implica a possibilidade de uma *motilidade crítica*. Os sons são como fantasmas e podem desestabilizar a experiência (visual), perturbá-la e estremecê-la, juntamente com a própria escuta, enquanto ato de envolvimento com o mundo. Dialogando com Voegelin, Brandon LaBelle (2021) sublinha “o fomento de ecologias poéticas de ressonância”, em que “um sonhar-escutar [...] pode começar a trabalhar na reorientação (ou desorientação) do inteligível” (2021, trad. nossa) e assinala a escuta também como um gesto de cuidado, negociação e compromisso, que pode

empoderar uma comunidade, “como uma expressão mais completa de atenção, como um poder multimodal incorporado que permite uma gama de conversas e contatos, inteligência e imaginação.” (2021, trad. nossa) Deste modo, ativar ou propor escutas em contextos específicos envolve possibilitar espaços de ressonâncias e de imaginação como uma prática social, política e ativadora de conversas e interlocuções.

Jean-Luc Nancy (2014), que sinaliza um estado de *ressonâncias* entre dentro/fora da escuta, sublinha que ela envolve duração e presença, num jogo simultâneo. Estar à escuta implica em “aguçar o ouvido”, ou ainda, “escutar é estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível” (2014, p. 17), em que tanto o sentido como o som são feitos de reenvios⁸. Nancy sublinha também que “o som que penetra pelo ouvido propaga através de todo o corpo algo de seus efeitos”⁹ (2014, p. 35) e que todo texto envolve uma voz que ressoa – “Seria a própria escuta sonora?” (2014, p.15). Sobretudo, nesse jogo de reenvios, escrever/inscrever/gravar e escutar um silêncio pode envolver a abertura para/de um espaço de ressonâncias.

Nesse sentido, experiências de escutas de *infraintraínterespécies de silêncios* envolvem motilidades, espessuras e estadias infraintrapulsantes de escutas, num jogo de ressonâncias entre som, texto, corpo e contexto. Tato Taborda, em *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência* investiga ressonâncias enquanto “versão insurgente e insubmissa do eco, da reverberação e do loop” (Taborda, 2021), mas também “vibração espontânea por afinidade de frequências, acústicas e de afetos; abandono irresistível do repouso de um corpo afetado pela frequência do outro” (2021, p. 19). Em *experiências de infraintraínterespécies de silêncios* ressonâncias implicam também um estado de vertigem – interescutas afetadas pelo que acontece entre som, texto e contexto (o *recheio silencioso* enquanto situação).

⁸ “O som não é menos feito de reenvios: propaga-se no espaço onde retine, retinindo ‘em mim’, como se diz [...]. Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de facto estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põe fora de si.” (Nancy, 2014, p. 20)

⁹ O corpo sonoro “é sempre ao mesmo tempo o corpo que ressoa e o meu corpo de auditor onde isso ressoa, ou então que ressoa isso.” (Nancy, 2014, p. 20)

INTER espécies de silêncios

Lembro de quando o artista e pesquisador Fabio Morais me falou, em 2011, que eu vinha gravando/coleccionando *silêncios quebrados*. Fiquei pensando que talvez não se tratasse de quebrar silêncios, mas de silêncios já desde sempre quebrados. Fraturados suavemente, moídos ou *requebrados*. O silêncio quebrado antes e depois da palavra. Mas também sob a palavra deitada, desenrolada. Silêncio por vezes espremido, compactado, silêncio sob um eco sem saída. Ou, por vezes, é preciso *empacar* o tempo para que aconteça algum *infrasilêncio*, mesmo que seja ácido e adstringente. Noutras vezes, silêncios usam gesso, fazem fisioterapia, 80 sessões por 80 anos, 8 ou 80, e quando o tempo esfria, sentem as linhas tracejadas pontuarem o rastro da experiência de quebra.

Interespécies de silêncios como convivências *interespecíficas*: *silêncios empacados* tramados com *silêncios costeiros*; *intrasilêncios* acompanhando intervalos que se deslocam (como esquecimentos ou assimetrias do dia), *interespécies de silêncios* que podem chocar a escuta.

Silêncios ossados em convivências com silêncios desossados. Ou interespécies de silêncios no corpo, como silêncios ossados e/ou desossados (Kahn, 1999)? Simultaneamente? Quando emitidos-imersos via escuta (silêncios ossados) ou quando inscritos-escritos-gravados (silêncios desossados)¹⁰.

¹⁰ Em *Noise, Water, Meat - a History of Sound in The Arts* (1999), Douglas Kahn sublinha que antes da invenção das tecnologias de gravação e reprodução sonoras uma pessoa poderia apenas ouvir sua própria voz através de seus ossos, de "dentro", a partir de seu corpo – uma voz ossada: "Enquanto outras pessoas ouvem a voz de uma pessoa sustentada por vibrações no ar, a pessoa falando também a ouve ou ouve sua própria voz enquanto ela é conduzida da garganta e da boca através do osso, para as regiões internas do ouvido. Deste modo, a voz na sua produção em várias regiões do corpo, é impulsionada através do corpo, e sua ressonância é sentida intracranialmente. Um sentido mais completo de presença é experienciado porque o corpo torna-se ligado ao pensamento tanto quanto a geração de discurso está ligada ao pensamento. Mas, ao mesmo tempo que o falante ouve a voz cheia com o imediatismo do corpo, os outros vão ouvir a voz do falante infundida com uma distribuição menor de corpo, porque ela será uma voz ouvida sem a condução óssea: uma voz desossada. Onde antes havia ossos, haverá apenas o ar dentro do qual as vibrações da voz se dissipam. Deste modo, a presença produzida pela voz implicará sempre um grau de ilusão por causa de uma diferença da textura do som: o falante ouve uma voz, os outros ouvem-na desossada." (Kahn, 1999, p. 7, trad. nossa).

Noutras vezes, a escuta tenta roçar um silêncio como uma película de repouso. À espera de uma escuta-trampolim, ou numa escuta pronta para receber silêncios trêmulos.

Intrasilêncios alheios podem sobreviver com escutas de tocaia?

Ou há escutas à deriva, sem boia?

Referências

BINNES, Rosana Kohl. *A grande orelha de Kafka - Cadernos de Leitura n.87 / Série Infância*, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2019.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. London: MIT Press, 1999.

KAPLAN, Robert. *O nada que existe: uma história natural do zero*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-cochlear Sonic Art*. New York: Continuum Books, 2009.

LABELLE, Brandon. *Poetic Ecologies Resonance, Imagination, Repair*. In: LABELLE, Brandon. *Acoustic Justice*. New York: Bloomsbury, 2020.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.

—. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa* [investigações sob proposições sonoras]. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio). Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsil e a escuta porosa. In: *INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática* Porto Alegre, v.11, n.2, jul./dez. 2008. p. 53-66.

__. notas oblíquas [sob uma coleção de silêncios]. In: Vazantes Revista do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC., v.2, 2018. p.169177.

__. Under mar paradoxo [paradox sea] and coastal silences. In: NOGUEIRA, Isabel; O KEEFFE, Linda (orgs.). *The Body in Sound, Music and Performance – Studies in Audio and Sonic Arts*. New York, London: Routledge, 2022.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TABORDA, Tato. RESSONÂNCIAS: vibrações por simpatia e frequências de insurgência. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. In: *Ilha* v.17, n.1, p. 177- 201, jan./jul., 2015.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Bloomsbury Academic, 2010.

A pureza é um mito: modelos de autoria nas artes visuais



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-06>

Debora Pazetto

Brasil, meu denço
a Mangueira chegou
com versos que o livro apagou¹

VII

As produções artísticas contemporâneas estão cada vez mais envolvidas com experiências coletivas descentralizadas, com trocas de saberes junto a grupos e comunidades ou com parcerias junto a programas de inteligência artificial. Ainda assim, boa parte das análises teóricas em artes visuais continua implicitamente comprometida com um conceito de autoria herdado diretamente do Romantismo europeu: o artista como um gênio criador com talento e habilidade singulares, que expressa sua individualidade por meio da obra. Na verdade, esse modelo me parece obsoleto desde o começo da contemporaneidade artística brasileira, se considerarmos manifestações como *Domingos da Criação*, *Apocalipopótese*, *Mitos Vadios*, *Orgamurbana*, entre outras. Esses casos são descritos, na história da arte, como eventos colaborativos nos quais artistas compartilhavam suas propostas. O *Apocalipopótese*, por exemplo, foi organizado enquanto manifestação coletiva por Frederico Moraes como parte do programa Arte no Aterro, o nome foi criado por Rogério Duarte e o evento foi constituído por propostas artísticas relativamente independentes, mas todas interligadas e transformadas pelo contexto, como as *Urnas quentes* de Antônio Manuel, o *Parangolé* de Hélio Oiticica e o *Ovo* de Lygia Pape. Não há dúvida de que o *Apocalipopótese*, enquanto manifestação ou evento, tenha autoria coletiva. Contudo, as propostas artísticas que o integram são assinadas individualmente por nomes famosos. Por outro lado, o envolvimento do

¹ Canção de Estação Primeira de Mangueira e Marquinho Art'Samba.

público em tudo isso, embora seja exaltado em textos críticos que falam sobre artistas-propositores e substituição de espectadores passivos por participantes, costuma ser descrito de forma genérica e vaga. A pergunta que me atravessa é a seguinte: será que algumas dessas propostas artísticas não poderiam ser pensadas como tendo autoria coletiva? Minha tentativa de resposta começa por uma reflexão filosófica em torno de um caso específico, o *Parangolé*.

XII²

Existem inúmeros textos explicando que o *Parangolé* desloca a categoria de obra ou objeto para a categoria de acontecimento; que a ideia surgiu a partir de um envolvimento com o samba; que é um deslizamento da pintura rumo às estruturas ambientais; que é a formulação definitiva do programa da antiarte; que transforma o público em participante; que a obra só se realiza sendo vestida, e não exposta como objeto inerte [embora as capas e estandartes continuem sendo expostas como objetos inertes em muitos museus]. Pois bem, não pretendo acrescentar mais um texto à já imensa fortuna crítica de Oiticica. A ideia aqui é me apropriar do *Parangolé* para um processo de criação filosófica, e o programa antiartístico me autoriza, ou melhor, me incentiva a isso. A ideia é vestir o *Parangolé* para fazer girar a noção ocidental moderna de autoria nas artes visuais. Afinal, se ele provoca rupturas em tantos e tão respeitados conceitos – obra, arte, espaço, público, objeto, exposição, ambiente – por que não deslocar essa turbulência para o conceito de autoria? Para começar a dança, algumas frases do próprio Hélio em *Anotações sobre o Parangolé*:³

“É aí a obra muito mais ‘obra-ação’ do que a antiga *action painting*, puramente plasmação visual da ação e não a ação mesma transformada em elemento da obra” [a perspicácia dessa crítica só não é melhor do que a alfinetada em Pollock e Greenberg: antiga]: ou seja, a ação de vestir e dançar faz parte da obra, não é algo

² A lógica de ordenação do tempo e do pensamento também são formas de colonizar nossa experiência corporal. A desorganização da tradicional ordem crescente dos números de capítulos tem como referência os trabalhos da artista Jota Mombaça: *Preservation as Metamorphosis*, 2020 e *Ñ vão nos matar agora*, 2021.

³ Todas as citações no parágrafo abaixo encontram-se entre as páginas 71 e 80 em Oiticica, 1986.

anterior como na *action painting* e, principalmente, não é algo posterior a ela, não é um acréscimo.

“O que se convencionou chamar de ‘interpretação’ sofre uma transformação nos nossos dias (...) Nat King Cole, p.e., cria uma ‘estrutura expressiva vocal’, independente da qualidade das músicas que interprete há uma criação sua, não mais como simples ‘intérprete’”: há aqui uma analogia implícita entre o cantor e quem veste o *Parangolé*, para pontuar que em ambos os casos não se trata de simples intérpretes, mas de artistas que se expressam criativamente.

“Antiarte – compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’”: ou seja, o artista se torna o motivador e o processo de criação desliza para a ação de vestir e dançar. Ora, a noção de *criação* é o alicerce do conceito ocidental moderno de autoria.

“A antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade”: essa frase é quase uma autorização para pensar o *Parangolé*, “a antiarte por excelência”, enquanto processo de criação coletiva, que deveria, portanto, *ser assinado coletivamente* [é claro que o próprio Hélio, que também tinha um lado bicha louca vaidosa, e imerso como estava no universo institucionalizado da arte, não assume essa consequência radical, ainda que ofereça o suporte teórico para ela].

Note-se que estou sugerindo algo um pouco mais extremo do que a já tradicional ideia de artista-propositor. Não estou repetindo que o *Parangolé de Hélio Oiticica* é uma obra aberta, uma proposição que só se completa com a interação do público. Estou afirmando que o *Parangolé não é apenas do Hélio* e que seria pertinente modificar o modo de descrever sua autoria. Essa posição um pouca mais desafiadora deve-se ao fato de que estou pensando nas condições específicas de elaboração do *Parangolé*.

É bastante evidente a semelhança entre as capas e as fantasias das escolas de samba – que surgiram nos territórios populares do Rio de Janeiro no começo do século XX, sendo a Mangueira uma das primeiras –, não apenas esteticamente, mas também no pressuposto de que elas só se realizam quando vestidas e dançadas. O

termo parangolé é uma gíria do morro. Hélio relatou em uma entrevista que capturou o termo quando o viu em uma construção, feita por uma pessoa em situação de rua, que era composta por quatro estacas de madeira e paredes feitas de barbante, com um pedaço de aninhagem no qual estava escrito "aqui é o parangolé" (Oiticica, 2009). Esse relato é revelador, mas quero enfatizar algo mais promíscuo do que a conhecida *inspiração* para palavras, frases, temas, funções, plantas, materiais, estéticas e estruturas arquitetônicas que aparecem nos *Penetráveis*, *Ninhos*, *Bólides* e *Parangolés*. Quero enfatizar a *imersão criativa* ético-estético-cognitiva na vida de uma comunidade enquanto processo que resulta na elaboração do *Parangolé*.

O poeta Waly Salomão, grande amigo, interlocutor e parceiro de experimentação de Oiticica, relata que o artista, rebatizado Russo por ser branco e de fora, "vagava no morro o ano inteiro, conhecia as quebradas como a palma de sua mão. Barracos, biroschas e bocas. Incorporando o modo sinuoso e abrupto, barra-pesada e festa (...) entretecendo amizades e laços. Então ali era realizada uma atitude inaugural de imersão. Comparável à mudança de casca de uma árvore ou à mudança de pele de uma cascavel" (Salomão, 2015, p. 74-75). Waly também conta que Hélio lhe revelou, certa vez, que "sem essa imersão na vida densa e comunitária do morro e do samba teria sido impossível entender o alcance e desdobramento do 'corpo coletivo' (Salomão, 2015, 31-32).

Hélio fez aulas de samba com Miro, tornou-se passista da ala "Vê se entende", tinha um trio com Nildo e Santa Tereza, sabia até fazer o Parafuso e outros passos acrobáticos, foi, por fim, enterrado aos 42 anos enrolado na bandeira da escola de samba sob o toque do surdo verde e rosa nas mãos de Ubiratan, filho do compositor Pandeirinho. Foi junto a essas pessoas reais que o *Parangolé* foi criado, vestido e sambado. Foi no corpo dessas pessoas que ele foi inaugurado para o mundo da arte institucionalizada, em 1965, no MAM. Foi também por estar no corpo dessas pessoas que ele foi barrado – e este episódio também não pode ser separado do *Parangolé*. Trabalhos de arte não são objetos, são histórias. É por causa dessa história [e não simplesmente porque a obra se completa com a participação do público, estética relacional etc. etc.] que estou sugerindo que a autoria do *Parangolé* deveria ser assinada da seguinte forma: Hélio Oiticica e Estação Primeira de Mangueira. Ou, melhor ainda: Hélio Oiticica, Mosquito, Miro, Nildo, Jerônimo, Tineca, Robertinho,

Santa Tereza, Paulo Ramos, Vera Lúcia, Carlinhos Pandeiro de Ouro, Pedralto da Lacaia, Canhão, Lilico, Nininha Xoxoba.

XIII



Passistas da Mangueira (HO incluso) em cortejo na abertura da exposição Opinião 65, na área externa do MAM Rio, *impedidos de entrar no interior do museu* (1965).
Foto: Desdémone Bardin

XIII

Não é minha intenção diminuir a importância de Oiticica na elaboração do *Parangolé*. Aliás, coautoria não diminui a autoria de ninguém. Também não estou desvalorizando a trajetória do artista, iniciada com a saída do quadro em direção ao ambiente e à libertação da cor, com os Monocromáticos, rumo a um "programa *in progress*", como observa Celso Favaretto, "vendo em retrospecto a sequência de suas proposições, que a conquista desse estado disparou o processo de abertura estrutural, já indiciado em *Bilaterais, Relevos espaciais, Bólides, Núcleos e Penetráveis*, configurando um lúcido, rigoroso e coerente trabalho de diluição

estrutural voltado à transmutação da arte" (Favaretto, 2017, p. 34). De fato, Oiticica apresenta um programa ambiental bem estruturado, uma "hierarquia de ordens" em que "o conjunto perceptivo sensorial domina" (Pedrosa, 1980, p. 11.), como explica Mário Pedrosa. Também não estou reduzindo a importância de sua formação artística em meio a um tipo de experimentalismo que "tem origem em fatos artísticos da experiência neoconcreta" (Figueiredo, 2015, p. 131), como afirma Luciano Figueiredo. A meu ver, todo esse discurso crítico consolidado é compatível com uma reivindicação de coautoria do *Parangolé*.

Por outro lado, considero gravemente problemático que a grande maioria dos textos sobre Oiticica enfatize certa linearidade em sua trajetória – *Bilaterais Relevos Núcleos Bólides Parangolés* –, bem como a importante influência de Mondrian, Klee, Cage e Malevich, ao passo que a Mangueira aparece como simples inspiração, contexto, por vezes uma curiosidade exótica. Essa assimetria precisa ser rebatida, é o mínimo. Não tenho dúvidas de que se Mangueira fosse um artista europeu, e não uma comunidade negra periférica, a ênfase geral do discurso crítico estaria na ruptura massiva que sua influência provocou, e não na continuidade do "projeto oiticicquiano".

XIX

A ideia de que o *Parangolé* deveria ser assinado coletivamente pode parecer exagerada ou sem sentido diante das práticas reais do mundo da arte. Contudo, com a recente abertura desse contexto para grupos que estiveram sistematicamente excluídos dele, talvez essas práticas estejam mudando. Um exemplo: na exposição *Véxoa: nós sabemos*, o artista Gustavo Caboco assina junto com a cacique Guarani-Mbya Juliana Kerexu, o cacique Xetá Dival da Silva, a cientista social Lucilene Wapichana, o escultor e cantor Guarani-Mbya Ricardo Wera e a pesquisadora Kaingang Camila dos Santos da Silva uma série intitulada *Onde está a arte indígena no Paraná?* A série apresenta um conjunto de objetos confeccionados por indígenas que usualmente não são considerados arte, mas artesanato ou "esculturinhas" (bicho ra'anga). Gustavo conta que percebeu que havia alguns bichos ra'anga que extrapolavam o território nacional, porque pessoas não indígenas vão até as aldeias

“pedir que o ‘parentinho’ faça uma girafa, uma orca ou uma pulseira do Flamengo” (Caboco, 2020, p. 154). O artista reflete que indígenas são constantemente obrigados a se adequar, isto é, se embranquecer, portanto, trabalha com o raciocínio inverso, “a ideia de tornar indígena”, e arremata: “a girafa se transmuta em guarani-mbya-wapichana quando eu me apresento em conjunto com a Juliana, na nossa arte” (Caboco, 2020, p. 155).

Essa prática de assumir criações que resultam de trocas de saberes como coletivas é muito diferente do raciocínio branco extrativista que sempre tomou “a arte indígena como inspiração ou como referência para a arte dos não indígenas” (Terena, 2020, p. 14), como aponta a curadora Naine Terena. Não por acaso, afinal, “a perspectiva artística indígena emerge justamente de outros mundos, que muito podem contribuir para uma sociedade com pensamento mais coletivo” (Terena, 2020, p. 12). Talvez esteja aí a chave da diferença entre o tokenismo cultural que temos visto em muitas instituições e uma real abertura cultural: não basta incluir pessoas historicamente marginalizadas para cumprir uma agenda politicamente correta, *é preciso haver abertura para que elas possam colocar em xeque os conceitos e práticas hegemônicas.*

Não acredito que Oiticica gostaria de ser um artista extrativista [mas minha intenção central não é defendê-lo]. Waly, novamente: “o Hélio quando foi para a Mangueira vivenciou a barra-pesada num processo de ruptura e recusa do mundo burguês que o formou e rodeava. Não foi uma favela tour. Foi um aprendizado gozoso e doloroso” (Salomão, 2015, p. 45.), e ainda: “Hélio escolheu a via da superação do etnocentrismo”(Salomão, 2015, p. 28). Assim, a ideia de que o *Parangolé* deveria ser assinado coletivamente não me parece exagerada ou sem sentido *diante da possibilidade de abertura* das práticas reais do mundo da arte e da reformulação conceitual que fatalmente a acompanhará.

II

Com relação às obras de arte, as culturas ocidentais se comportam de modo diferente das culturas indígenas. Os “sacrifícios” que as culturas ocidentais fazem consistem em manter seus trabalhos artísticos nos melhores espaços, projetados pelos melhores arquitetos, com seguros de proteção, guardas para

vigiá-los, restauradores para conservá-los, especialistas para montá-los e exibí-los, e pessoas da mais alta e educada classe social para “observá-los”. As culturas indígenas mantêm as obras de arte em locais honrados e sagrados. Oferecem a elas sacrifícios de sangue (cabra ou galinha), libações de vinho. Banham, alimentam e vestem elas. As obras são tratadas não apenas como objetos, mas também como pessoas. O “observador” é um participante do ritual, e não é um membro das classes privilegiadas (Andaldúa, 1987, p. 68).

IXI

A grande maioria das concepções filosóficas ocidentais sobre a arte permanece intimamente ligada à identidade autoral de um artista criador, isto é, um indivíduo capaz de expressar seus pensamentos e sentimentos por meio da obra. Essa mística também está presente na “equivocada concepção compartilhada com o senso comum do que seria a arte: a ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais”.⁴ Essa perspectiva deixa ausente ou em segundo plano as estruturas sociais, históricas, institucionais, familiares, religiosas, educacionais e, sobretudo, de classe, raça e gênero, que determinam o que chega a ser percebido como arte. Ela suscita, portanto, uma série de exclusões e apagamentos. O mais curioso é que, embora esteja bastante entranhada na cultura ocidental hegemônica, trata-se de uma concepção recente: a importância da autoria na arte começou a se delinear no Renascimento e se consolidou teoricamente apenas no século XVIII, com o conceito de gênio e, posteriormente, com a teoria expressiva da arte (Shiner, 2003; Kristeller, 1951).

⁴ Nochlin, 2016, p. 7. Nochlin critica essa concepção porque entende que por trás da pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” está o mito do Grande Artista. Isto é, se os artistas são vistos como indivíduos geniais descolados de seu contexto de existência, tendo dentro de si todas as condições de seu próprio êxito, “a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuísem talento para arte este se revelaria espontaneamente. Mas este talento nunca se revelou. Portanto, chegamos à conclusão de que as mulheres não possuem talento para a arte” (p. 19). Minha referência a Nochlin tem um objetivo relativamente deslocado: meu foco, neste texto, não está na ausência de mulheres artistas, mas na ausência de outras formas de produção criativa que perderam ou não chegaram a ter o estatuto de arte. Contudo, é evidente que isso não se descola das questões de gênero-raça-classe (para resumir), já que a formulação do mito artista-gênio-individual atende muito bem às demandas do colonizador masculino-branco-burguês.

Antes disso, nos ateliês medievais e nas artes populares predominavam práticas coletivas e anônimas, que aos poucos passaram a ser malvistas, "como se apenas na solidão a genialidade e a originalidade do pensamento pudessem emergir em toda sua força e intensidade. Em suma, só o indivíduo, tomado em sua riqueza interior, é capaz de produzir grandes obras de forma autoral" (Alves, 2016, p. 127). Certamente, não é uma coincidência que a gênese da arte concebida como atividade individual, solitária, cuja fonte está no gênio singular do indivíduo, coincida cronologicamente com a gênese do capitalismo. Como mostra amplamente Federici, o capitalismo surge em oposição a modelos medievais de vida comunal (Federici, 2019). Ora, o oposto do comunal é o individual [individualismo], que emerge com a substituição dos serviços feudais coletivos por relações individuais de exploração monetária [capitalismo]. Ou seja, a origem e manutenção do capitalismo dependem do combate a práticas comunais e da formação de subjetividades individualistas. É nesse sentido que considero *o conceito moderno ocidental de autor/artista/gênio como um deslizamento do individualismo burguês para dentro do campo das artes.*

Uma das consequências do processo de afirmação da autoria individual é a desvalorização de experiências criativas baseadas em trabalhos coletivos, e "isso explica, em parte, o descaso em relação às tradicionais formas de produção e reprodução da cultura popular, geralmente coletiva, aberta e de natureza eminentemente performática" (Alves, 2016, p. 127). Quando estão imersos em uma sociedade capitalista, que protege os criadores individuais com direitos autorais e leis de proteção à propriedade intelectual, a cultura popular e os saberes tradicionais ficam desamparados, isto é, sujeitos à exploração/apropriação que os transforma em produtos assimiláveis pelo mercado (Alves, 2016, p. 128) Incluindo o mercado artístico.

XIXI

[é claro que ninguém mais fala em gênio hoje em dia [mas pensa], porque isso é muito romântico e totalmente fora de moda. mas, como tudo no capitalismo, o conceito foi repaginado de acordo com as necessidades da época. no mercado de arte atual, o nome do artista desempenha um papel muito semelhante ao que a marca

ou a grife desempenham no mercado da moda. "eu tenho um Mondrian". o modelo ocidental individualista e glamourizado de autoria é um dos principais mecanismos nos processos contemporâneos de mercantilização da arte].

I

[será que ficou flagrante que meu interesse central não é defender a autoria coletiva do *Parangolé*?]. que isso é uma fabulação, um experimento mental, quase uma provocação? que meu interesse central é investigar um modelo filosófico para a autoria artística que desvie do modelo tradicional artista-gênio-individual?

Sympoiesis é uma palavra simples; significa "fazer-com". Nada faz a si mesmo; nada é realmente autopoietico ou auto-organizado (...) *Sympoiesis* é uma palavra mais apropriada para sistemas históricos complexos, dinâmicos, responsivos, situados (Haraway, 2016, p. 58).

Em seu livro mais recente, *Staying with the Trouble*, Haraway defende uma perspectiva filosófica não individualista e não antropocêntrica a partir de um jogo com o significante SF: *String figures, Science Fact, Science Fiction, Speculative Fabulation, Speculative Feminism, So Far*. O rompimento intencional das fronteiras entre indivíduos [Waly: agora, entre o meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu], fatos científicos, fatos sociais, ficção e fabulação torna-se ainda mais evidente do que no *Manifesto Ciborgue*. Todo o livro – que a autora afirma ser particularmente impaciente com duas respostas comuns às catástrofes geradas pelo capitalismo: a fé cômica de que a tecnologia de algum modo virá salvar seus filhos travessos, porém muito espertos, e o futurismo apocalíptico anti-tecnológico que já entregou o jogo como vencido – se articula em torno de fusões entre arte, ciência e política. "Estou comprometida com mundanizações artístico-científicas como práticas simpoiéticas para viver em um planeta danificado" (Haraway, 2016, p. 67). Práticas simpoiéticas: projetos locais, situados, que misturam técnicas, espécies, métodos, grupos, histórias e configurações socioculturais no interesse de reabilitações ou ressurgências parciais.

Inspirado na teoria sobre a origem simbiótica de células, tecidos, órgãos e espécies formulada pela bióloga Lynn Margulis, o termo *sympoiesis* foi proposto em 1998 pela ambientalista Beth Dempster para descrever sistemas de produção

coletiva, que não têm limites espaciais ou temporais definidos, nos quais a informação e o controle são distribuídos entre componentes, e que têm potencial para mudanças surpreendentes. É um termo que surge, portanto, em contraste com a ideia de atividades ou indivíduos entendidos como unidades autônomas, puras, com limites temporais e espaciais definidos, que tendem ao controle centralizado (Haraway, 2016, p. 61). Haraway adota o termo de forma ampla, como modelo para compreender o motor da vida e da morte neste planeta: a atração irresistível entre criaturas que se envolvem, se interpenetram, se devoram, se digerem e se movimentam em torno umas das outras.

O termo simbiose costuma ser utilizado na biologia clássica [que descreve os seres de uma forma bem capitalista, como unidades individuais ligadas por meio de relações que são sempre pensadas em termos de competição ou cooperação baseada em interesses] como sinônimo de benefício mútuo. No entanto, esse uso raso oblitera o emaranhado heterogêneo de processos dinâmicos envolvidos no manejo das vantagens e desvantagens dos simbiontes. Em outras palavras: um jogo de soma zero baseado em indivíduos que competem pela sobrevivência é apenas uma caricatura purista das fusões sensuais, químicas, semiossomáticas que possibilitam a vida e a morte em nosso mundo.

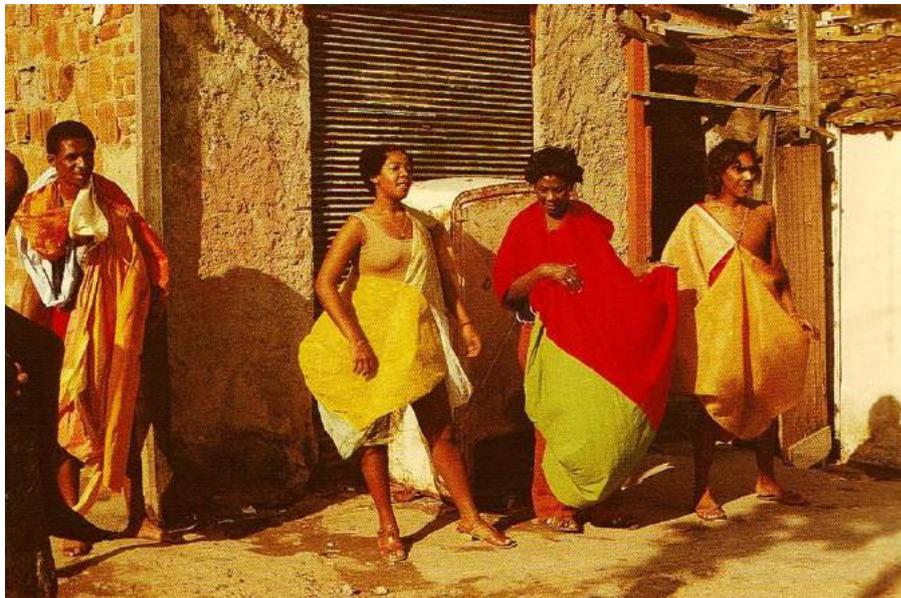
No modelo simpoiético, os arranjos conhecidos como células, organismos e ecossistemas resultam de relações: "criaturas não precedem seus relacionamentos; elas se fazem mutuamente por meio de envolvimento semiótico-material, a partir de seres que provém de emaranhados anteriores" (Haraway, 2016, p. 60). Assim, a atenção se dirige para as relações e não para os indivíduos, ou melhor, simbiontes, ou melhor, holoentes [ou melhor: participantes?].

Em suma: estou sugerindo que o modelo individualista da autoria moderna ocidental se alinha com uma concepção purista do processo criativo. E que um modelo simpoiético, portanto, seria mais potente para compreender práticas artísticas orientadas por criações coletivas e trocas de saberes. Ou, nas palavras do próprio Hélio: *a pureza é um mito*.

III

Importa quais histórias contamos para contar outras histórias; importa quais nos amarram-nos, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais laços enlaçam laços. Importa quais histórias fazem mundos e quais mundos fazem histórias (Haraway, 2016, p. 12).

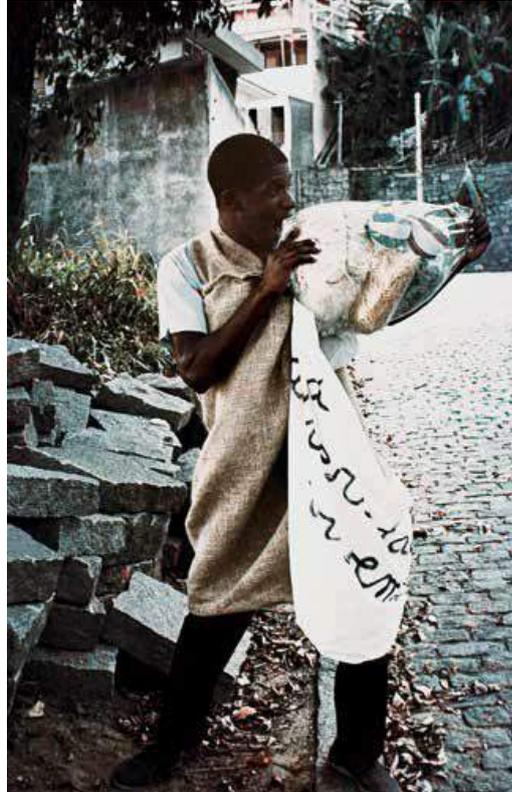
V



Moradores da Mangueira com Parangolés durante as filmagens de H.O., de Ivan Cardoso, 1969.



Nildo da Mangueira vestindo Parangolé capa 11
– "Incorporo a revolta". Foto: Claudio Oiticica.



Nildo da Mangueira vestindo Parangolé capa 12
– “Da adversidade vivemos” (1967). Foto: Claudio Oiticica.

IV

E se a autoria do *Parangolé* fosse compreendida em um modelo simpoiético? [estou cansada dessas palavras de origem grega, mas ainda não consegui encontrar algo melhor em bom brasileiro. minha pista mais interessante, por enquanto, é a impureza. um modelo impuro de autoria? autoria impura?] Nesse caso, será que os passistas da Mangueira teriam sido barrados na Opinião 65? O MAM expulsaria os artistas de sua própria exposição? Oiticica estava na programação oficial, mas não da forma como apareceu, em meio a um cortejo de passistas da Mangueira, dançando, batucando e trazendo as capas em seus corpos negros e periféricos. Impedidos de entrar no cubo branco e chique. “Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões: – Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nessa porra!” (Salomão, 2015, p. 49).

É bastante conhecido esse episódio vergonhoso de 1965, mas é menos conhecida sua repetição trágico-farsesca em 1994. Na 22^o Bienal de São Paulo, ao ver que o *Parangolé* estava confinado em um cubículo perto da saída de serviço do Pavilhão do Ibirapuera, Luciano Figueiredo rebeldemente convidou os assistas da Mangueira, vindos de ônibus do Rio de Janeiro, a desfilar por toda a exposição vestindo as capas. Ninguém descreve o ocorrido melhor do que Waly Salomão:

O curador Wim Beeren, um tipo de holandês que possui inscrito em seu código genético a noção de apartheid, de dedo em riste, berrava assustado com o crioulo gingando sob o comando do veterano parangolista Paulo Ramos:

– Get out! Get out! Get out!

Vermelho, possesso, a cabeça aterrorizada por todos os clichês dos selvagens canibais africanos de Hollywood, o batavo Wim Beeren usava a voz como chicote nos lombos dos zulus, apoplético na direção da assanhada e pirracenta Nenete (Lisonete Freitas de Almeida):

– Get out! Get out! Get out!

Temor e tremor, suor frio, olhos esbugalhados, Wim Beeren açoitava Ronaldo “Negro do Burrão”

– Get out! Get out! Get out!

Wim Beeren praticou essa ressurgência colonialista dos bôeres na pauliceia desvairada, uma agressão do pânico racista sobre brasileiros em território brasileiro. Erigindo uma paliçada, uma zona de limpeza étnica, uma versão fascista-arianizante do “Branco sobre o Branco”, Wim Beeren, querendo botar os negros no tronco do pelourinho, dedo em riste no nariz do mais que doce Paulo Roberto Santana:

– Get out! Get out! Get out! (Salomão, 2015, p. 55- 56)

Um curador, por mais racista que seja, poderia expulsar artistas com obras expostas de sua própria exposição? Talvez. É difícil colocar a mão no fogo por um sistema que expulsou não uma, mas duas vezes a comunidade mangueirense, e que barra diariamente o acesso da população negra, indígena e pobre, por meio de constrangimentos, elitismos e falta de diálogo, de seus preciosos e embranquecidos recintos. Acho importante defender a inclusão da Estação Primeira de Mangueira na

autoria do Parangolé, no mínimo, por reparação histórica. Mas também para adensar o coro de vozes que disputam esse sistema – o mundo institucionalizado da arte – para torná-lo cada vez menos classista, racista, colonialista, transfóbico, lesbofóbico e misógino. É evidente que propor um modelo filosófico para a autoria artística que desvie do modelo europeu artista-gênio-individual não resolve o racismo e o cis-hetero-patriarcado, que são igualmente modelos europeus. Mas ajuda a desestabilizá-los. Práticas e pensamentos simpoiéticos, comunais ou impuros – como os sugeridos por Haraway, mas também como os que são praticados há milênios por povos não ocidentais – são estratégias, entre muitas outras, que estremecem as hierarquias coloniais.

XXII

Da adversidade vivemos

Incorporo a revolta

A pureza é um mito

Referências

ALVES, Marco Antônio Sousa. "Criação e autoria: Considerações sobre as práticas artísticas e intelectuais modernas". *Scriptorium*, v. 2, n. 2 (dezembro 2016), p. 119-135.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza – La Frontera*. Tradução própria. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

CABOCO, Gustavo. "O ser humano se reconhece como ser humano?". Em: Véxoa: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

FAVARETTO, Celso. "O grande mundo da invenção". *ARS*, v. 15, n. 30 (2017), p. 33-47.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Elefante, 2019.

FIGUEIREDO Luciano. "Flores da amizade". Em: SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2015.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Tradução própria. Durham and London: Duke University Press, 2016.

KRISTELLER, P.O. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I". *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4 (Oct 1951), p. 496-527.

MOMBAÇA, Jota. *Ń vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OITICICA, Hélio. "A última entrevista de Hélio Oiticica. Entrevista com Jorge Guinle Filho". In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid (orgs). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Em: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2015.

SHINER, Larry, *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

TERENA, Naine. "Véxoa: Nós sabemos". Em: *Véxoa: Nós sabemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

Poéticas da desobediência ou todo desejo é legítimo, todo desejo é político



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-07>

Isabel Nogueira

Para começo de conversa

Trago este texto como flashes e relatos em forma de diário. Penso em uma escrita que promova proximidade, tecida a partir do cotidiano e trazendo em si mesma as práticas que relato ao longo do texto. Diários são ao mesmo tempo verdade e ficção, contar-se e traduzir-se escolhendo a versão que mais nos representa hoje. Apresento um relato de pesquisa artística que envolve ações cotidianas e artísticas ao redor da preparação do show de lançamento do álbum *A Dança do Caos*¹, que aconteceu em 28 de outubro de 2023. O álbum foi lançado um dia antes, em 27 de outubro de 2023, pelo projeto *Bel Medula*, em parceria com Luciano Zanatta. Neste mesmo dia, lançamos o clipe da canção *Um sorvete de manhã*, dirigido por Douglas Jung e Gabriel Celestino. Um mês antes do lançamento do álbum, lancei, junto com Luciano Zanatta, o single *Samambaia*, acompanhado de um videoclipe dirigido também por Douglas e Gabriel. O álbum foi produzido por João Millet Meirelles em um processo que aconteceu de 2021 a 2023, e o show de lançamento teve direção artística e cenários de Douglas Jung, iluminação de Carol Zimmer e som de André Brasil. Este artigo não pretende oferecer um detalhamento específico sobre o processo de lançamento do álbum, mas um relato dos atravessamentos artísticos que aconteceram na semana de preparação do show (23 a 28 de outubro de 2023), observando de que modo estes se relacionam com os conceitos que venho desenvolvendo em meu trabalho.

¹Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/album/a-dan-a-do-caos>

Hoje é segunda-feira e eu penso nas motivações que me levam a escrever esse texto.

Chamo de Poéticas da desobediência os caminhos artísticos que venho trilhando a partir dos estudos sobre música e gênero e das pesquisas que venho desenvolvendo nesta área desde 2001.

Pesquisar sobre música e gênero me trouxe a reflexão sobre o patriarcado musical, da música como um lugar generificado e sobre a distância das mulheres dos lugares de tomada de decisão estética. Lucy Green (2001) destaca estes lugares generificados na música, observando como o papel de cantora ou instrumentista pode ser mais bem-visto para mulheres, e como os papéis de improvisadora e compositora podem ser menos bem-vistos. A estas considerações, agrego a ideia de que também as áreas de tecnologia e produção musical são consideradas como mais masculinas, e ainda que existam muitas mulheres trabalhando com estes aspectos da música, sua atuação é menos valorizada.

Essa constatação se atualiza ainda hoje pela ausência de mulheres atuando como professoras de composição, tecnologia ou produção musical nos cursos de música das universidades brasileiras, ou ainda como compositoras que tem suas obras incluídas em repertórios de orquestras ou repertórios canônicos dos cursos de instrumento e canto de universidades no Brasil.

Desde 2001, venho produzindo artigos e livros sobre os temas de música e gênero, envolvendo metodologias de cunho iconográfico, história oral, entrevistas com mulheres criadores e estudos em musicologia.

A partir da constatação dos silenciamentos, invisibilizações e epistemicídios, observei a minha própria formação, realizada por meio de um bacharelado em piano e um doutorado em musicologia, e organizei meus desejos criativos em algumas práticas composicionais

Embora minhas primeiras composições tenham vindo aos 13 anos de idade, somente aos 18 consegui perceber nelas a forma de canção. Ainda assim, foram canções que eu cantei junto ao grupo de amigos fora da universidade mas nunca gravei ou trouxe para meu trabalho artístico.

Em 2014 retornei a essa prática composicional através da música experimental, buscando assim justamente experimentar outros lugares além

daqueles que eu tinha vivenciado na minha formação como pianista clássica e logo como musicóloga.

Estudando musicologia e mais especificamente a literatura sobre música e gênero, observei que um dos mais efetivos mecanismos da perpetuação do silenciamento de mulheres e de sua produção é a morte do desejo.

A morte do desejo da criação, principalmente, que vai se encontrando sem modelos, sem incentivo, sem lugar e sem possibilidade de diálogo com outras pessoas com quem uma mulher (branca, preta, cis ou trans) possa se identificar.

Me pareceu então que traçar poéticas de desobediência era uma questão urgente: desobediência quanto a esse lugar definido e acordado, ou ainda sobre sua perpetuação, e que se referia justamente à este acordo tácito da morte do desejo.

Trago o pensamento de Suely Rolnik para descrever a importância do desejo como insurreição micropolítica,

o que move os agentes da insurreição micropolítica é a vontade de perseveração da vida que, nos humanos, manifesta-se como impulso de "anunciar" mundos por vir, num processo de criação e experimentação que busca expressá-los. Performatizado em palavras e ações concretas portadoras da pulsação desses germens de futuro, tal anúncio tende a "mobilizar outros inconscientes" por meio de "ressonâncias", agregando novos aliados às insubordinações nessa esfera. Os novos aliados, por sua vez, tenderão a lançar-se em outros processos de experimentação, nos quais se performatizarão outros devires do mundo, imprevisíveis e distintos dos que os imobilizaram (Rolnik, 2018: 131).

Na esfera de intenção micropolítica, desejo então relatar algumas técnicas, estratégias, disparadores, derivas e poéticas de desobediência articuladas com a manutenção e renovação dos dispositivos do desejo.

Hoje é terça-feira e lembrei de uma conversa no supermercado, justamente sobre minha fala no congresso de estética, que se relaciona com este texto.

No congresso, escolhi falar sobre a artista Laura Leiner, a quem admiro muito, como pessoa e como artista. Encontrei Marion Velasco no supermercado, que me relatou ter gostado muito da minha fala, mas que foi uma mudança de expectativa,

porque ela esperava que naquele lugar o meu foco teria sido falar do meu próprio trabalho. Ela encerrou dizendo: "te faço esta provocação, que no teu artigo tu fales sobre o teu próprio trabalho". Aquela frase ficou reverberando em mim, e me senti motivada a encontrar formas de fazer isto.

Falar do próprio trabalho ainda é visto como uma opção de pesquisa menos digna ou menos séria do que falar do trabalho de outras pessoas. Isto se relaciona com o conceito de que, dentro da academia, o próprio trabalho artístico ainda é visto como algo que se faz nos intervalos do trabalho. O trabalho mais valorizado seria então aquela pesquisa analítica sobre as práticas artísticas de outros agentes ou comunidades, além da dedicação às aulas, cujo foco consiste em transmitir formas de fazer música já consagradas pelo cânone.

No caso da música nas universidades brasileiras, existe uma dicotomia importante: os currículos estão baseados na perpetuação de repertórios canônicos basicamente europeus produzidos entre os séculos XV e XIX, prioritariamente.

bell hooks destaca que

Se examinarmos criticamente o papel tradicional da universidade na busca da verdade e na partilha de conhecimentos e informação, ficara claro, infelizmente, que as parcialidades que sustentam e mantêm a supremacia branca, o imperialismo, o sexismo e o racismo distorceram a educação a tal ponto que ela deixou de ser uma prática da liberdade. O clamor pelo reconhecimento da diversidade cultural, por repensar os modos de conhecimento e pela desconstrução das antigas epistemologias, bem como a exigência concomitante de uma transformação das salas de aula, de como ensinamos e o do que ensinamos, foram revoluções necessárias – que buscam devolver a vida a uma academia moribunda e corrupta. (hooks, 2013: 45)

Como professora universitária da área de artes/música me pergunto: de que forma trazer a prática da liberdade ao nosso cotidiano de artistas? A partir das pesquisas que realizei em musicologia, entendo que os repertórios carregam visões de mundo, e com isto penso: que prática e conceito artístico quero trazer para as pessoas estudantes?

Já alguns anos, a minha abordagem dentro do Curso de Música Popular (onde atuo como professora desde 2013, após um período de 15 anos como docente na Universidade Federal de Pelotas) tem sido o estímulo à criação, ao contato com a produção musical brasileira recente e o convite para que as pessoas estudantes desenvolvam uma prática composicional.

Para apoiar esta prática, criei as Cartas do Deserto, um conjunto de 30 cartas com propostas de expansão de processos criativos. As cartas foram criadas por mim em 2020 e receberam ilustrações de Clara Trevisan. Tenho usado esta ferramenta em meu trabalho nas aulas da UFRGS, e alguns colegas têm utilizado na Universidade Federal da Bahia e Universidade Federal do Mato Grosso. Tenho produzido artigos sobre as cartas e apresentado trabalhos sobre elas em congressos, deixo em nota de rodapé alguns links para saber mais².

Hoje é quarta feira e eu penso sobre o corpo em movimento.

Na última segunda feira, dia 23 de outubro, recebi um convite da colega Luciana Paludo, professora do curso de dança, para participar de seu projeto Degustação de movimentos fazendo uma improvisação ao piano.

Luciana já tinha incluído músicas minhas em seu espetáculo com o grupo Mímese cia de dança-coisa em 2023, e nosso processo de colaboração estava em desenvolvimento³.

O projeto Degustação de movimentos se desenvolve no Centro Cultural da UFRGS e a ideia é apresentar para o público alguns dos procedimentos de improvisação que ela usa em suas aulas e pesquisas. Naquele dia, houve um aquecimento em uma das salas, e logo a improvisação desenvolveu-se na sala onde está o piano.

A ideia era improvisar juntas trazendo algumas das canções que ela já dançou com o grupo, fazendo uma pequena amostra do trabalho já desenvolvido. Fizemos um pequeno ensaio antes das pessoas chegarem, e eu participei junto do aquecimento com os movimentos que ela propôs e apresentou pro grupo.

² Ver: <https://www.sibetrans.com/trans/article/629/cartas-do-deserto-reflexoes-para-uma-pesquisa-artistica-feminista-e-decolonial>

³Ver: <https://lupaludomimese.blogspot.com/>

As canções que fizemos juntas então são versões de algumas canções minhas, mas o que aconteceu ali foi absolutamente inédito. Improvisar junto com a Luciana e com o grupo, ressoando naquela sala e recebendo uma iluminação cuidadosa foi incrível, e senti como muito inspirador para meus processos artísticos.

Saí dali com vontade de improvisar com Luciana em outros momentos e com muita vontade de pensar sobre um repertório de gestos sonoros. Fiquei pensando sobre possibilidades de trilhas para improviso em som e movimento, usando a voz como fio condutor, e esbocei alguns, que trago aqui.

Cartas de voz e improviso – instruções para começar

1. Um som contínuo.
2. Um som bordado em outro.
3. Um som que sobe, um som que desce.
4. Um som que se expande nele mesmo.
5. Um som que salta pra outro: salta perto, salta longe, salta para cima, salta para baixo.
6. Sons que pipocam.
7. Sons que descem juntos.
8. Sons que sobem juntos, um perto do outro.
9. Um som debaixo da água (muito sons debaixo da água).
10. Sons que caem num lago e se espalham.
11. Som muito grande dentro da boca.
12. Som de peixe.
13. Som de mastigar.
14. Som de coçar a garganta.
15. O som do ar que sai.
16. O som do ar que entra.
17. O som da panela de pressão.
18. O som de esfregar os pés no chão, o som de esfregar as mãos.
19. O som de acariciar o rosto.
20. O som de passar as mãos nos braços.

21. O som de bater nas pernas.
22. Um som que quase não consegue sair da boca.
23. Um suspiro.
24. Um som de alívio.
25. Um som de alegria.
26. Uma risada.
27. Um som de coçar.
28. Um som de encher.
29. Um som de esvaziar.
30. Um som de suspender.
31. Um som de derrubar.
32. Um som que aconchega .
33. Um som que dança ao redor de si.
34. Um som que chama.
35. Um som que aterra.
36. Um som que lembra.
37. Um som que não esquece.
38. Um som que gira.
39. Um som de outro mundo.
40. Um silêncio longo.
41. Um silêncio curto.

Quero imaginar a sistematização de um roteiro para exploração de improvisos sobre corpo e voz, e penso que este é um início. Aparecem aqui quatro eixos principais que são importantes para o meu trabalho: corpo, voz, improvisação e trabalho colaborativo. Quero mostrar este roteiro para a Luciana Paludo e fazermos um projeto juntas. Vou propor a ela, e talvez este seja um ponto de partida para seguirmos.

Suely Rolnik fala sobre o processo de experimentação como desejo de potência e insurgência micropolítica, e eu cito:

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõe: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma. Isso depende de lançar-se num processo de experimentação movido pela tensão do paradoxo entre ambos – o que é indispensável para que a pulsão possa guiar o desejo em direção a conexões que lhe permitam criar algo no qual ela encontre sua expressão. Nesse processo de experimentação – em que se criam palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade etc. –, os mundos ainda em estado larvar que se anunciam ao saber-do-vivo tornam-se sensíveis. (...) Diferenciar ambas intenções é especialmente indispensável para os corpos considerados de menor valor no imaginário social – como o corpo do pobre, do trabalhador precarizado, do refugiado, do negro, do indígena, da mulher, do homossexual, do transexual, do transgênero etc. Quando a insurgência desses corpos abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento, é mais provável que o movimento pulsional encontre sua expressão singular e dele resultem transmutações efetivas da realidade individual e coletiva, inclusive em sua esfera macropolítica. (ROLNIK, 2018, p. 132-133).

Hoje é quinta-feira e a escrita foi feita nas brechas de tempo.

Penso na manipulação do tempo.

No tempo que se estende, no tempo encontrado, perdido, espiralado.

Penso que muitas vezes o lugar de falar do próprio trabalho existe após a conclusão do percurso criativo, porque nos entretempos do processo o que é possível é criar universos paralelos de sentido que não são necessariamente os mesmos do trabalho.

Como se desenvolver discurso fosse uma atividade racionalizada posteriormente.

Durante o processo, existe uma simultaneidade: tudo é ao mesmo tempo planejado e feito em fluxo, tudo é certo e por acaso, consciente e intuído, resolvido e deslizando.

Por outro lado, se exige da pessoa artista uma nitidez ao relatar processos. Caminhos, escolhas, métodos. No entanto, esta nitidez muitas vezes não fez parte das certezas das quais poderíamos nos orgulhar logo no começo.

Ainda assim, percebo que relatar processos, seus atravessamentos e encruzilhadas é o único caminho.

Penso e vivencio etapas que são fundamentalmente corpóreas e envolvem percepções, sensações, tomadas de decisão que são, ao mesmo tempo, conscientes e inconscientes, lançando mão de dispositivos, disparadores ferramentas.

A cada momento os processos de tomada de decisão vão sendo balizados pelo fluxo do trabalho, pela direção do desejo, e pela sensação corporal de conexão.

Todo o processo se desenvolve no tempo-espaço que é muitas vezes conquistado e duramente defendido, posto que o cotidiano é aquele lugar que originalmente não reserva espaço privilegiado para a criação. Talvez não seja assim para todo mundo, relato o que percebo, hoje, outubro de 2023.

Um último paradoxo: sempre gostei de ler cartas, diários, relatos de criação. Não lineares, como o avesso dos bordados, recheados das idas e vindas que não aparecem à vista final do trabalho. Os beriquetos criativos, as ruelas, tão diferentes daqueles relatos assertivos feitos pelas pessoas que analisam o trabalho das pessoas artistas. Apenas a própria pessoa consegue descrever em minúcia as não linearidades do processo criativo, as idas e vindas do seu mapa de percurso.

Me interessa o processo, o ponto de escuta de quem criou.

Este caminho é o que eu trilho, abrindo picada em meio à mata.

Meus relatos de processo, meus diários, são entremeados por poemas e letras de canção, como esta que trago aqui:

Tempo contado,
Tempo contido,
Tempo duramente obtido,
Tempo comido,
Tempo rarefeito,
Moeda escassa na era da briga pela atenção⁴

⁴Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/tempo-moeda>

Tempo-espaco para o aparecimento do desejo,
para o cultivo do desejo.
Desejo da vontade, do impulso criativo
Política miúda de bordas e frestas
por onde escorre?

Aparece aqui uma forma lírica, talvez, de dizer que por vezes a ansiedade toma conta de mim, o ar me falta e parece que o tempo não chega para tudo o que tenho que fazer. Nestas perguntas, dialogo com Glória Anzaldúa, que diz:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu *posso* e que eu *escreverei*, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (Anzaldúa, 2000: 232)

Hoje é sexta-feira e tudo é planejamento, fluxo e descaminho.

É dia de lançamento e tudo me deixa reflexiva sobre os percursos em construção.

Enquanto enrolo cabos, separo extensões, instrumentos e microfones junto com Luciano, penso no organograma do dia do show. O tempo da montagem do cenário, luz e som, o tempo da maquiagem e figurino, passagem de som, a concentração antes de entrar no palco.

Enquanto isto, fiquei reflexiva pensando na ideia das poéticas da desobediência combinadas com o desejo e fiquei lembrando do desejo como fio condutor, como ideia recorrente nas letras das canções.

Pensei nas canções "Falta pele"⁵ e "Clitóris"⁶, do álbum *PeleOsso*, lançado em 2019 pelo projeto *Bel Medula*. "Falta pele" é uma canção que fala do encantamento de uma paixão a primeira vista, enquanto "Clitóris" é uma canção que fala sobre a sexualidade feminina e a potencialização do desejo sexual.

No álbum *Semente*, lançado em 2021, a canção "Dona Quixota"⁷ fala sobre a domesticação da mulher através da contenção do corpo e traz um convite explícito: "gozo ou não gozo, a escolha é sua". Neste mesmo trabalho, a canção "Tudo quieto, menos dentro"⁸ fala sobre desejos inconfessos e movimentos de aproximação e reconciliação através do corpo, suas linhas, calores e volumes, dos silêncios e suspiros.

O corpo aparece como lugar de vivência e aprendizado, como nas canções "Gira"⁹ e "Mamilo"¹⁰, do álbum *Luna* (2020).

*Abala ladaia*¹¹ (2022) é um álbum que se dividiu entre textos longos e outros textos muito curtos e diretos. Destas canções que tem letras curtas, o desejo aparece em "Corpo com corpo"¹², onde diz: "corpo com corpo é bom", além das canções "Bom é dois"¹³ e "Se a dor"¹⁴, que diz: "se a dor ensina a gemer, o prazer ensina melhor".

Neste mesmo álbum, uma das canções com textos longos, "Te dizer"¹⁵, explícita a magia dos encontros e traz um refrão que diz: "sem rumo certo, sem combinação, teu corpo é meu parque de diversão".

No álbum *A Dança do Caos* (2023) a canção "Apaixonite sub grave"¹⁶ buscar novamente explorar o universo da paixão e a sensações que ela causa no corpo e no

⁵Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/falta-pele>

⁶Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/clitoris>

⁷Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/dona-quixota>

⁸Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/tudo-quieto-menos-dentro>

⁹Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/gira>

¹⁰Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/mamilo>

¹¹Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/album/abala-ladaia>

¹²Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/corpo-com-corpo>

¹³Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/bom-dois>

¹⁴Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/se-a-dor>

¹⁵Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/te-dizer-2>

¹⁶Ver: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/track/apaixonite-sub-grave>

entendimento. A canção foi inspirada na canção "Apaixonite aguda", de Itamar Assumpção e teve como ideia geradora a subversão dos lugares da canção original, trazendo para o grave o que era agudo e brincando com os lugares de preenchimento em uma letra que diz assim:

Longe, perto, dentro, mudo, tudo
É mágico o momento do encontro
Quando ainda não se entende muito bem o que acontece
A vontade de que nunca acabe
Sentir-se derreter completamente
E perceber que o chão foge debaixo dos pés

bell hooks fala sobre a importância do cultivo da imaginação como potência criadora e revolucionária, e destaca a escrita dos diários e os diálogos em sala de aula como ferramentas importantes para uma educação como prática da liberdade:

Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. Cada aluno das minhas turmas tem um diário. Muitas vezes, eles escrevem parágrafos durante as aulas e os leem uns aos outros. Isso acontece ao menos uma vez, qualquer que seja o tamanho da turma. E a maioria das minhas turmas não é pequena. Tem de trinta a sessenta alunos, e houve circunstâncias em que dei aula para mais de cem. Ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento. Também garante que nenhum aluno permaneça invisível na sala. (hooks, 2013: 58)

Hoje é sábado e tem aqui em casa uma lista das coisas que não posso esquecer.

Talvez a questão mais complexa de organizar um show seja gerenciar pessoas, desejos e expectativas.

A voz que precisa estar no lugar, o corpo que precisa estar atento, o olhar para si e para o coletivo, a escuta do que veio antes e do que vem a cada momento.

O cronograma do dia, a montagem do cenário, da luz, os cabos intermináveis.

E uma coisa mágica que acontece com o ambiente e com a gente quando o público chega.

Será sempre indescritível.

Acontece ali uma entrega que toca o limiar da existência, é da ordem das coisas indizíveis.

Das coisas práticas, o figurino, a maquiagem, o cenário, as pessoas, o roteiro.

Das coisas essenciais, os meses de preparação, a entrega, o convite para um passeio pelo infinito.

No meio do show, eu choro, sempre choro com músicas específicas, mas também choro antes, durante, em momentos aleatórios. Faz parte de como acontece, dos sentimentos que me atravessam, da forma como lido com a emoção.

Lembrei da canção Samambaia, que abre o show, e talvez seja, no processo de composição, onde se manifestou com mais intensidade o convite para transitar entremundos.

A vida é um sopro, as coisas não são pra sempre. Foi esse o pensamento que eu tive a partir da sensação de finitude vendo as folhas da samambaia caindo. A letra veio completa, junto com a melodia, criei uma base rítmica para cantar e esta foi a primeira versão da canção. Não era muito relevante para mim testar variações harmônicas, fazia sentido encontrar uma nota pedal que se mantivesse ali por toda a canção – talvez como uma âncora de sentido frente a finitude e à impermanência. A fluência com que a canção veio não aconteceu como um processo isolado: veio a partir do cultivo da prática da escrita do diário, de diários, textos, registro de sensações. Esta prática me ajuda a prestar atenção nas coisas que me movem. Observar, escrever, perceber e nomear. O movimento então foi prestar atenção à sensação que veio, e conseguir perceber a canção que veio a partir do sentimento das folhas caindo. A vida não é pra sempre.

Incentivar a criação - o dia fora do tempo

Do cotidiano, as pequenas rotinas diárias: fazer as coisas em presença, comer devagar, achar formas de voltar à consciência, meditar, escrever, prestar atenção ao que acontece aqui e agora, reconhecer deslumbramentos, perceber sensações.

Os elementos da pesquisa artística que desenvolvo estão traçados a partir da corporeidade, das memórias, histórias de vida, percepções e sensações. Da voz como alicerce, do corpo como fundamento, da abertura de tempo-espaço como trilha, do processo como guia.

A força motriz é a curiosidade, o desejo. A partir daí, entender e perceber em que estou interessada e só então desenhar a metodologia de trabalho que faça sentido para o percurso.

Ao contrário da lógica produtivista, entendo que é preciso vivenciar o processo, demorar-se, passar tempo moldando o objeto artístico.

Ser artista todos os dias, como quem tem uma padaria.

Perceber que tudo é pra já, e leva tempo.

O tempo do processo.

Voz porque é expressão, grito, marca, digital, choro, rugido, grito e pé na porta. Lugar de exploração feita a partir do caminho do ar dentro da gente, de encher e fazer soar os lugares internos e, a partir deles, transformar.

Imagina o cheiro de café.

Imagina o barulho do mar.

Imagina um domingo absolutamente colecionável.

Imagina uma caixa de fotografias antigas.

Imagina uma coleção de azuis.

Imagina um catálogo de silêncios.

A exploração criativa parte da pergunta: o que te encanta, o que te dobra, o que te instiga, o que te causa curiosidade?

A investigação da força motriz que define o caráter de deslumbramento define a trilha de objeto artístico: por isto a chamo de metodologia do encantamento.

Mesmo que ainda turvo ou no começo, é do seguimento desta trilha que desenho a metodologia: como um movimento de abrir picada no meio do mato.

Não me servem os caminhos já abertos: não é no meu corpo que outras pessoas viveram seus projetos, e é deste corpo e desta vivência que invento os métodos de trabalho. Jogos, mais do que prescrições.

Poéticas da desobediência se estrutura então da subversão da ideia de ensinamentos válidos para todos os corpos, para oferecer outros entendimentos

além da contenção e da domesticação. Segundo Dona Quixota, "te disseram que a vida era sacrifício, que devia ser bonita, educada e meiga, fazer as sobranceiras, fechar as pernas, não gritar, não reclamar, não ser a louca do role. Mas olha que a vida é curta, não existem duas, mas olha que a vida é curta, e nada mais que tua. Gozo, não gozo, a escolha é sua, mas te digo: ah, vale a pena."

Poéticas desobediência conversa com Glória Anzaldúa, bell hooks e Suely Rolnik, propõe caminhos criativos para o traçado da insurreição ao inconsciente colonial cafetinístico a partir de caminhos para despertar a curiosidade e o desejo.

No entanto, não posso prever o que moverá a curiosidade e o desejo de outra pessoa, compartilho processos para que sejam motivadores, mas não prescritivos.

As coisas inúteis podem ser indicadores dos caminhos do desejo, e pensando nelas organize uma lista, porque gosto de listas, desejando que sejam sugestões, motivações ou convites.

Pequeno guia de coisas inúteis

1. Cultiva plantas
2. Escreve um diário
3. Anota teus sonhos
4. Constrói um baú de espantos.
5. Cozinha delicadezas
6. Escuta profundamente: coisas, plantas, pessoas, sons
7. Caminha prestando atenção
8. Cultiva silêncios
9. Experimenta, cada dia um pouco
10. Cria pequenas canções ridículas
11. Abre as janelas do ócio.
12. Fermenta sorrisos, sem pressa, com motivo e sem motivo
13. Cultiva entretempos, entremundos, entresonhos, as coisas de flutuar.
14. Faz as pazes com o tempo.
15. Alimenta teu propósito, tua voz, tua verdade
16. Conta histórias.
17. Escreve cartas de amor.

Sobre tudo, as vivências, as potências, as sensações, as poéticas do desejo.
(entre 23 e 28 de outubro de 2023)

Referências

GREEN, Lucy. Música, género y educación. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

NOGUEIRA, Isabel. Metodologia do encantamento: escuta, diálogo e criação para uma pesquisa artística feminista. Universidade Federal de Pelotas: PARALELO 31 – Ed. 14, v. 14 - Junho 2020. Em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/issue/view/298>

NOGUEIRA, Isabel. Cartas do Deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial. Barcelona: TRANS, Revista Transcultural de Música, número 26, Dossier: Al son de la marea feminista, 2022. Em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/629/cartas-do-deserto-reflexoes-para-uma-pesquisa-artistica-feminista-e-decolonial>

ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018

Música e imagens nas capas de disco do rock brasileiro



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-08>

Herom Vargas

Boa noite. É um prazer estar aqui nesse evento sobre filosofia da música e experiência sonora, sendo eu originariamente da área da Comunicação, e poder trazer algumas ideias referentes às relações entre imagem e música. Minha fala faz parte de uma pesquisa que desenvolvo no momento como bolsista produtividade pelo CNPq, logo, são coisas que ainda estão sendo articuladas, estão em processo. A pesquisa é sobre a contracultura nas capas de disco do rock nacional e as relações entre músicas, artistas e a configuração visual.

Hoje, porém, trago a vocês uma reflexão sobre as relações entre música e imagem nas capas de disco *long-playing* (LP) – atualmente chamado de vinil – do rock brasileiro entre os anos 1960 e início de 1980, uma abordagem mais horizontal e histórica. Nessa diacronia, parto de dois aspectos referentes à capa de disco que me parecem básicos.

Em primeiro lugar, o entendimento da capa como mídia (Vargas; Bruck, 2020). Adoto aqui uma noção mais estendida de mídia, não apenas o meio de comunicação de massa tradicional, mas um tipo de suporte por meio do qual traduzimos ideias e comunicamos com a sociedade de maneira interativa. Tratar a capa de disco como mídia significa pensar a produção das imagens e das mediações na sua dinâmica de uso social. É também observar a própria materialidade desse objeto, um suporte que faz com que a imagem “fale” com todos que a observa. Mais que uma imagem estampada, é também um objeto que “fala” por conta dos olhares que induz, do manuseio que implica e da percepção tátil. Um objeto de cartolina, quadrado com 31 cm de lado, que muitas vezes se abre em um álbum, com algum tipo de encarte interno com informações.

O segundo aspecto que me parece central e que aparece na dinâmica da pesquisa é a noção de capa como texto cultural, ideia essa trazida da semiótica da cultura. Essa teoria semiótica trabalha um conceito amplo de texto, que é um objeto

constituído em uma ou mais linguagens em determinado contexto. Pode ser imagem, gesto, som, texto escrito ou falado, peça teatral, assim por diante. Os textos na cultura organizam sentidos tanto internamente, ou seja, suas linguagens e códigos, quanto nas relações com elementos externos, outras linguagens ou elementos da memória da cultura. Assim, eles nunca estão soltos, nunca têm sentidos únicos, próprios ou absolutos, mas sempre constroem significados em função das relações internas e de determinadas articulações estabelecidas externamente sincrônica ou diacronicamente. Segundo Lotman, importante teórico russo da semiótica,

O texto surge diante de nós não como a realização de uma mensagem em uma única língua, mas como um dispositivo complexo que armazena diversos códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens, um gerador de informações que possui características de uma pessoa com intelecto altamente desenvolvido (Lotman, 1996, p. 82).

A palavra *dispositivo* tem um sentido de acionamento. Um texto na cultura guarda códigos e os aciona para produzir novos significados, recebe informações e as recria. Uma das funções de um texto cultural, sobretudo o texto artístico, é gerar sentido, uma função criadora, que é quando o texto se desdobra, cresce, traduz informações de outros campos e as recria. Por isso, um texto cultural não é uno e facilmente delimitado. Mas se constitui nas relações internas e externas com outros campos que o influenciam. Por exemplo, a capa de disco é um texto. Nela, há a foto de um corpo que, por sua vez, é outro texto dentro da capa. A composição performática desse corpo se refere a determinado gênero musical cujo artista tem também uma proposta estética. Então, pensar a capa como texto cultural e artístico significa conseguir abarcar seus sentidos nas várias relações que o objeto estético em questão pode construir, dinamizar e traduzir interna e externamente.

Teremos a oportunidade de aprofundar essas ideias ao longo da nossa conversa.

Mas o que é exatamente a capa de disco? Como entender esse objeto da cultura midiática? Antes de mais nada, é simplesmente uma embalagem que envolve um produto à venda. Pode ser sabão em pó, refrigerante, uma roupa e também um disco. Como toda embalagem, há sentidos vinculados ao consumo. Nós embalamos um produto para vender e esse ato de embalar, em si próprio, traduz já alguns

significados. A capa sempre indica aspectos que o produtor considera conveniente para determinado público. Assim, a embalagem capa é, em alguma medida, uma tradução visual da música que contém, do artista, do gênero musical etc. A capa precisa trazer índices do produto que contém por conta de sua função mercadológica, para orientar o consumidor sobre o que está sendo comprado.

Tais índices são, eminentemente, visuais: formas, cores, traços etc. No caso do nosso objeto, a composição visual da capa aponta também para determinados movimentos ou cenas culturais. Por exemplo, a capa do disco de *punk rock* não traduz apenas um objeto à venda; traduz também uma série de ideias que o *punk* traz enquanto o movimento cultural e social. Não é apenas música.

Em alguns aspectos, a capa de disco é embalagem que identifica um artista especificamente. Por exemplo, a famosa capa do disco do Secos e Molhados, de 1973, com as quatro cabeças em cima da mesa, muito citada e comentada. Quando a vemos, sabemos que é desse grupo. Isso quer dizer que há uma identidade muito forte entre o *design*, a composição visual, e aquele produto, no caso, as músicas do Secos e Molhados. Isso se deu pela imagem e por conta do sucesso que tiveram na época.

É importante também pensar a capa de disco enquanto um elemento que integra a própria música e a obra do próprio artista. Não estamos falando, então, de duas linguagens ou de dois objetos semióticos separados. Um está dentro do outro, um funciona de acordo com o outro. A partir da capa, sabemos um pouco sobre a música e, ouvindo a música, imaginamos as imagens possíveis. Assim, a capa e suas especificidades compõem o discurso da música e sua própria construção semiótica. Mais ainda, costumo pensar em uma economia afetiva da canção que faz com que a capa, além de sua função no consumo e no mercado, articula funções ligadas à expressividade, ao emocional e aos afetos.

Outro aspecto também importante dessa embalagem é que ela define, em parte, a maneira como escutamos a música. Não simplesmente a audição. Eu me refiro aqui à escuta, aquele ato de, com atenção e tempo disponível, sentar e ouvir a gravação de determinado artista com a capa nas mãos lendo as informações e letras, e observando imagens. É um vínculo estabelecido no processo de percepção do

ouvinte, na relação entre imagem e som, entre visão e escuta, importante para compor esse cenário e traduzir os sentidos.

Falo aqui, portanto, de um objeto complexo definido pela própria materialidade, sua presença tangível, pelo disco que embala e pelas várias relações e sentidos produzidos no seu manuseio, um dispositivo mediador que aciona significados conforme os vínculos que estabelece com um observador e um contexto. Um objeto que envolve uma experiência estética mais complexa do que simplesmente ouvir música. Quero frisar que ouvir música tendo a capa em mãos é uma experiência maior porque envolve o tato (abrir o álbum, o toque, o peso, a textura) e a visão (ver as imagens, ler os textos). São tipos de sinestesia que se dão nos vínculos entre os sentidos: entre som e a taticidade do objeto, entre imagem e som, entre imagem e objeto. A capa intersecciona três grandes instâncias: sua materialidade, a música gravada que embala e o conjunto de imagens que estampa, a composição visual. Mais do que orientar, de certa forma, a escuta, a capa define parte do gosto estético, do prazer de escutar música, do consumo por meio do afeto.

Como essa embalagem se define, em boa parte, pela imagem, temos também de pensar essa visualidade dentro da cultura. Aqui, destaco o aspecto de *representação*, tomando emprestado dos estudos culturais, especificamente do trabalho do jamaicano Stuart Hall (2016). Ele trabalha a noção de representação como uma construção social e histórica, um texto materializado em signos organizados em linguagem cujos sentidos são indicados pela dinâmica social e pelas disputas entre padrões hegemônicos e possíveis modulações. Podem ser tanto estereótipos, representações já consagradas que, muitas vezes, carregam possíveis preconceitos, como podem ser criadas novas relações e novas intelecções a serem incorporadas pelo uso social. Ao trabalharmos com representações, a ideia é que a imagem construa elementos capazes de serem decodificados pela sociedade. Há aqui um problema muito caro aos estudos culturais: a sociedade não é homogênea e nem permanece do mesmo jeito sempre. Há interesses e visões de mundo distintas internalizadas ideologicamente, muitas vezes conforme os perfis sociais, econômicos e culturais. Assim, a todo momento, as representações disputam significado entre os grupos sociais a que se destinam. Por exemplo, trataremos daqui a pouco da mulher cantora. Existem representações diferenciadas da mulher

conforme a época, conforme o público que deseja atingir, conforme o tipo de música colocada no disco e assim por diante. Cada imagem feminina estampada nas capas se difere e indica para nós, pesquisadores, determinados conceitos criados na sociedade sobre a mulher cantora, sejam eles tradicionais, sejam mais rebeldes. Tais representações não são homogêneas nem estáveis, mas sempre construídas e reconstruídas. Será interessante observarmos isso nas capas do rock brasileiro.

A capa é também um objeto de *design*. Por isso, também precisamos pensar a capa em termos de construção visual, com linhas, formas, cores, o *lettering* e, principalmente, a composição desses vários elementos na imagem que ajuda a construir as representações. Aqui, usamos alguns elementos da teoria da Gestalt (DONDIS, 2003), que aborda os efeitos das formas sobre a percepção visual, como as dinâmicas do contraste, equilíbrio ou desequilíbrio, profusão ou simplicidade, profundidade ou planura etc.

Em resumo, tratando a capa como mídia, texto cultural ou representação, a ideia que proponho é uma observação complexa da capa nas suas relações semióticas e culturais em três pontos:

1. quais articulações esse texto produz quando é observado tanto no contexto original quanto hoje em dia;
2. como que esse texto se desdobra em outros textos e sentidos;
3. quais e como são esses outros textos e como se dão esses diálogos.

Um elemento muito potente e muito presente nas capas de disco é o corpo, tanto do próprio artista como de outros colocados em cena nas imagens. Podemos pensar, em primeiro lugar, no corpo em si, no que ele representa, no que sugere no gesto, na roupa, em sua conformação. Como estamos falando de rock, temos algumas hipóteses. Há representações de juventude, rebeldia, proposições variadas de liberdade, alguma atitude violenta, certas ousadias, dinamismo e criatividade. Na verdade, são aspectos que, de alguma maneira, qualificam visualmente o corpo na música do rock. Em segundo, esse corpo está numa cena, em um entorno cenográfico. Logo, além do corpo em si e de sua estrutura, há na imagem o ambiente no qual se insere, a iluminação, os objetos da cena que, no caso da música, muitas vezes são instrumentos e microfones. Em terceiro lugar, esse corpo dificilmente está parado. Obviamente, ele está imóvel por ser uma imagem fotográfica. Porém, há

sempre a indicação de uma performance. O corpo se qualifica porque há uma proposição de ação performática. Uso aqui a noção de performance do historiador holandês Paul Zumthor (2010) que a define como um corpo ativo em um espaço-tempo presencial ou midiático que se compõe em um texto entre artista e espectador. Friso aqui o *mediatizado* porque não teremos nas capas performance presencial. Há na imagem um índice de performance que qualifica e semiotiza o corpo. Este corpo performático, por sua vez, é atravessado, enquadrado e definido pela mídia, no caso, a capa.

No *corpus* que trago para apreciação e discussão – o rock nacional entre os anos 1960 e início dos 1980 – há exemplos dessas composições e formas de representação do corpo de acordo com a cultura, o tipo de rock, tipo de juventude e, em última instância, um tipo de sociedade. Logo de início, observamos dois tipos de corpos.



Figura 1: Tony Campello (1960).

Fonte: Internet



Figura 2: Renato e seus Blue Caps (1965).

Fonte: Internet

A figura 1 mostra a capa do disco de Tony Campello de 1960, um dos primeiros cantores do rock brasileiro. Ainda não havia a jovem guarda como movimento, não havia o programa *Jovem Guarda*, na TV Record de São Paulo, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. A imagem mostra uma pose bastante tradicional do artista, em meio perfil, sorrindo, cabelo curto, uma postura ainda muito comportada e bem aos moldes das capas de disco da época. Há, no entanto, um diferencial no *lettering*. Aqui, as letras da palavra *rock* e o ponto de exclamação começam a dançar sobre o fundo branco, em contraponto ao tradicionalismo da foto.

Na figura 2, temos o disco do Renato e seus Blue Caps de 1965, conjunto importante e já vinculado à jovem guarda. A imagem da cena da festa não está mais posada, os corpos estão livres e soltos para dançar. Ao fundo, uma mulher dança e fuma sob um feixe de luz e enquadrada por pernas maiores em primeiro plano. A cena é muito mais dinâmica, mais alegre e livre, característica mais compatível com o código que o rock impulsiona na época vinculado a aspectos de rebeldia, de juventude e de liberdade do corpo.

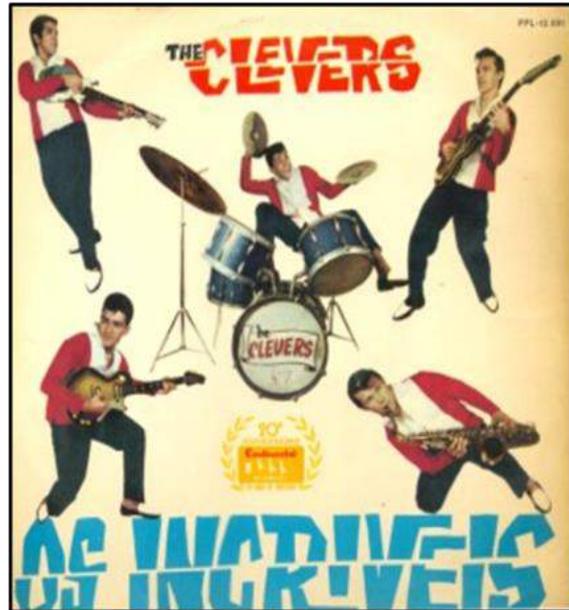


Figura 3: The Clevers (1964).

Fonte: Internet



Figura 4: Roberto Carlos (1970).

Fonte: Internet

A pose e o gesto são elementos expressivos importantes para a semiotização do corpo, como se vê na figura 3, com o grupo The Clevers (que depois vai mudar o nome para Os Incríveis). Nessas poses, os músicos aparecem tocando, mas não estão, digamos, em posturas tradicionais e serenas de execução dos instrumentos. O rock perverte as posições mais formais e sérias dos instrumentistas. O corpo do músico tem mais a ver com a dança, a ação muscular, a expressividade corporal

vinculada a esse tipo de música. Além das poses, a composição da capa constrói outra espacialização desses corpos no plano quadrado. É como se o espaço da capa e as fotos substituíssem os músicos em performance no palco.

Na capa do disco do Roberto Carlos (Fig. 4), temos uma foto em alto contraste com fundo negro. A foto, por si só, já é bastante expressiva. Porém, revela um aspecto importante do gesto do artista ao cantar e que será sua marca identitária performática até hoje. Ele utiliza o pedestal articulado, com uma mão no microfone e outra no corpo do pedestal, e o rosto levemente virado para o lado. As imagens da capa ajudam a marcar o artista, construir uma identidade do corpo do cantor e de sua expressão.

A cantora Wanderléa foi mulher importante na jovem guarda. Ela liderava, junto com Roberto e Erasmo, o programa *Jovem Guarda*, na TV Record, entre 1965 e 1968. Era a figura feminina desse programa. A figura 5 mostra a capa de seu disco de 1968 em uma série de poses usando calça, uma peça de roupa relativamente nova para mulher. As fotos foram feitas para um evento de moda, mas acabaram não sendo usadas e foram colocadas no disco. Elas mostram uma mulher, digamos, empoderada, em especial a da esquerda, uma representação nova para a época, bem diferente, por exemplo, da representação feminina que vemos na capa do disco de 1960 da cantora Celly Campello, irmã de Toni e uma das pioneiras do rock nacional (Fig. 6).



Figura 5: Wanderléa (1968).

Fonte: Internet



Figura 6: Celly Campello (1960).

Fonte: internet

Ao compararmos ambas, percebemos que Celly se traduz em um padrão mais tradicional na imagem, de cabelo curto, sorriso comportado, roupa fechada e ao lado da boneca lançada no mercado com seu nome, uma jogada de *marketing* comum no rock da década. Como todos sabem, a jovem guarda também se articulou como fenômeno de mercado, de consumo. Havia a uma coleção de roupa chamada Jovem Guarda, o boneco Tremendão, do Erasmo Carlos. Enfim, vários produtos foram lançados com a marca Jovem Guarda.

Se compararmos essas imagens de Wanderléa e Celly com a que compõe a capa do disco da Vanusa, de 1968, alguns aspectos se destacam. A figura 7 mostra a imagem da cantora com o colo mais aparente, pose mais solta, vestida com uma minissaia – peça de roupa ousada na época. Até no *lettering*, a composição se solta e se moderniza, com o nome Vanusa grafado com movimento ondulante. Percebemos as mudanças do começo da década para o final em termos de representação feminina. As imagens nessas capas nos dizem um pouco sobre como a mulher era representada, como era vista e entendida na sociedade, com todas as tensões que mobilizavam as mudanças de comportamentos na época.

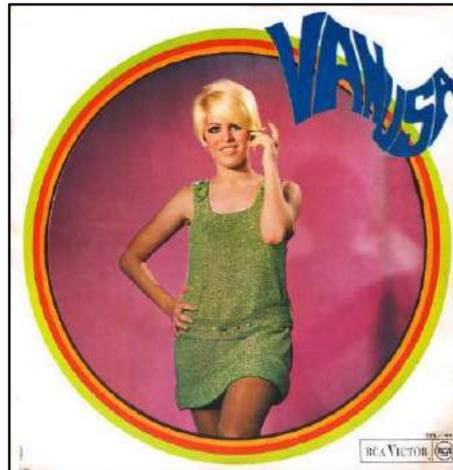


Figura 7: Vanusa (1968).

Fonte: Internet

Ao lado da mulher, temos os homens, cujas representações também são tensionadas nas imagens das capas de disco. Dois exemplos se mostram muito interessantes. Na contracapa de um disco do Roberto Carlos (Fig. 8), ele é mostrado com vários colares, anéis nos dedos, camisa aberta e olhar desinteressado para o lado. O ambiente é neutro e só ele se destaca com o corpo mais à mostra.

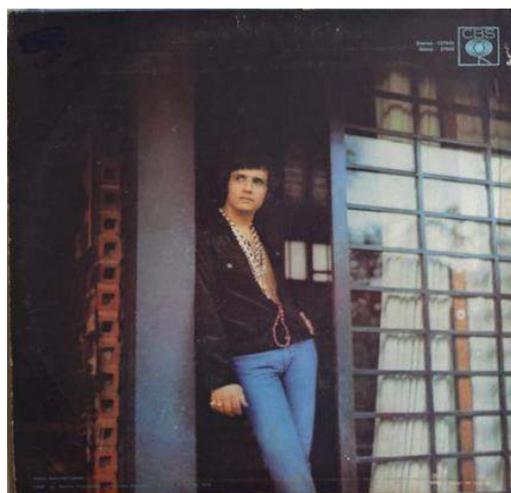


Figura 8: Roberto Carlos - contracapa (1969).

Fonte: Internet

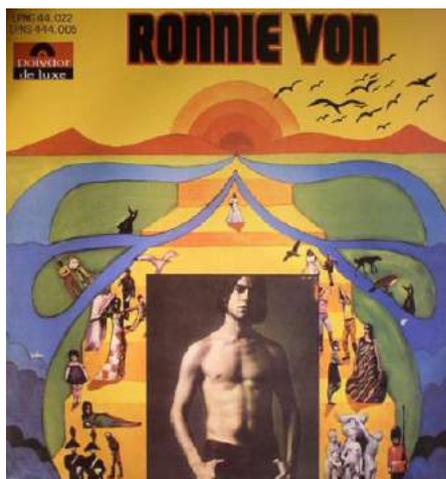


Figura 9: Ronnie Von (1969).

Fonte: Internet

Outro exemplo é da capa do disco de Ronnie Von, também de 1969 (Fig. 9). Esse cantor fez grande sucesso quando surgiu, grande vendagem de discos, rivalizando inclusive com Roberto Carlos. Em 1967, ele tenta se desvincular dessa imagem de jovem ídolo e se aproxima um pouco dos tropicalistas, especificamente dos Mutantes. Com essa aproximação, o cantor lança três discos no final da década. Neles, a estética visual e musical deixa um pouco de lado a jovem guarda, o rock tradicional, e começa a apontar para a psicodelia, com capas coloridas, formas arredondadas, cenas absurdas etc. No exemplo que mostro, o cantor aparece sem camisa. Não vi outro disco de rock brasileiro da época que tivesse isso: ele é o primeiro no rock que aparece com o peito nu. Ronnie era um homem bonito e a gravadora explorava bastante sua imagem. Aqui, ele aparece sem camisa e, em termos de capa de disco, era um tipo de ousadia que a década de 1960 nos trouxe na representação visual do corpo masculino. Ela é bem diferente da imagem do Tony Campello vista no início. Ronnie é mostrado da cintura para cima e peito à mostra, índices que indicam outro tipo de masculinidade, outro tipo de construção da figura masculina.

Como já indiquei, o rock e a jovem guarda nos anos 1960 têm vínculos importantes com o mercado e com o consumo. Não é possível entender a jovem guarda sem essa relação com o *marketing*, de uma música feita para tocar nas rádios,

em programas de TV. A imagem dos cantores e cantoras ganham aqui outro *status*. São imagens midiaticizadas, feitas para sua tradução e consumo nas mídias. Assim, quando observamos o corpo na capa de disco, temos de pensar que ele não está ali apenas, mas em várias outras situações midiaticizadas, em vários lugares midiáticos que influenciam a conformação desse corpo.



Figura 10: programa *Jovem Guarda*.

Fonte: Internet



Figura 11: Jerry Adriani.

Fonte: Internet



Figura 12: Wanderléa.

Fonte: Internet

Temos aqui quatro exemplos de contextos midiaticizados do corpo da jovem guarda. Na figura 10, temos uma cena do programa de TV *Jovem Guarda* com a performance dos músicos, equipamentos e instrumentos e o cenário com a foto do Roberto Carlos em alto contraste. A figura 11 traz uma foto de divulgação do cantor Jerry Adriani na imprensa. Observem a posição arcada o corpo, a guitarra em punho, o olhar, o cabelo e a roupa que traduzem muito aquelas cenas da capa do disco do The Clevers vista anteriormente. Wanderléa aparece cantando na figura 12, em um programa de TV ou em um teatro. É um corpo em cena, em performance, como poderia estar na capa de um disco dela. A figura 13 mostra uma propaganda da coleção de roupas da Jovem Guarda, com Roberto Carlos como modelo. A coleção trazia peças para jovens da época e tinha cantores e cantoras como garotos e garotas propaganda. Essas imagens mostram como o corpo representado nas capas de disco não estavam apenas nesse espaço, mas também em outros lugares midiaticizados: divulgação, propaganda, televisão, jornais etc.



Figura 13: Propaganda das roupas Jovem Guarda.

Fonte: Internet

Nos anos 1970, ocorre uma transformação nas capas do rock nacional. Se antes, elas mostravam o artista, o produto embalado para a venda, agora essa foto do cantor ou da cantora já não é tão importante. Essa embalagem adota outro vínculo com seu público criando outras maneiras de gerar interesse no produto em questão. Duas capas do grupo Os Mutantes (Fig. 14 e 15), de 1971 e 1972, respectivamente, mostram bem isso, no caso a influência do *design* psicodélico: uso intenso de cores, traços e formas que vem da arte pop e dos quadrinhos – por exemplo, o típico balãozinho mostrando as falas de um personagem (Fig. 14) –, a falta de profundidade, as cores chapadas e, principalmente, o aspecto absurdo da cena, dos objetos e das relações entre os elementos desenhados. Tais desenhos, de aspecto impulsivo, delirante e onírico, têm a ver com a influência de alucinógenos, do uso de drogas, delírios que se relacionam com desejos e com possibilidades românticas e utópicas daquela geração dos anos 1960 e 1970 em um mundo pacífico e belo.

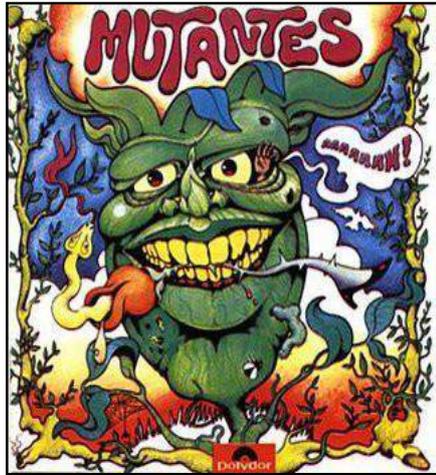


Figura 14: Mutantes (1971).

Fonte: Internet

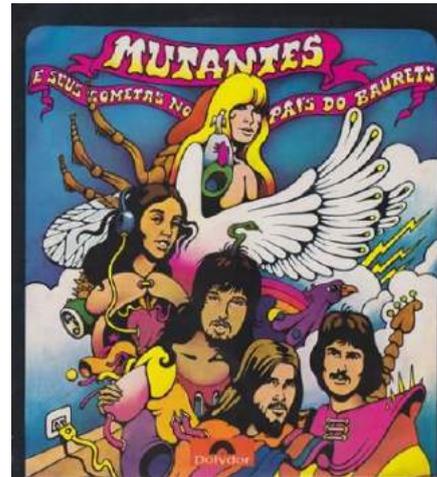


Figura 15: Mutantes (1972)

Fonte: Internet

Na figura 14, temos o desenho de um rosto que surge de uma árvore multiplicada em folhas e galhos. Embaixo, de cada lado da árvore, saem dois pés humanos, um deles com um cigarro entre os dedos. O rosto morde uma rosa cujo galho tem espinhos. Em uma das pontas desse galho surge um pé com sapato feminino e, na outra ponta, uma cobra sai dessa flor. Uma mão aparece dentro do olho dessa cabeça. Enfim, todos esses elementos constroem uma cena fundada numa relação absurda, característica do sonho e do delírio.

O mesmo mecanismo ilógico caracteriza o desenho da capa do disco *Mutantes e seus Cometas no País de Baurets*, 1972 (Fig. 15). *Baurets* era um nome que se referia ao cigarro de maconha, ao baseado. Tanto no título do disco, como no desenho, percebe-se logo a relação entre música, movimento cultural, juventude e as drogas, entre o rock psicodélico e o onírico. No desenho dessa capa, por exemplo, temos a imagem Arnaldo Batista de cuja cabeça sai uma cobra. Rita Lee tem pernas e asas de um inseto, tudo numa profusão de cores. Há também elementos fálicos e outros objetos, tudo numa nuvem ligada a uma tomada na parte de baixo à esquerda.

Essas capas psicodélicas têm muito a ver com as capas do chamado rock progressivo inglês dos anos 1970, de bandas como Yes, Gênesis, Pink Floyd, Emerson, Lake and Palmer etc. Temos aqui o exemplo de um disco da Rita Lee e Tutti Frutti, de 1974: *Atrás do Porto tem uma Cidade*. Esse é o primeiro disco da cantora

após ter saído dos Mutantes. A figura 16 reproduz a capa e a 17, a contracapa. Os desenhos foram feitos pelos artistas Antonio Peticov e Claudio Moszko, sendo o primeiro mais conhecido no mundo das artes plásticas e amigo dos músicos. A capa mostra um tipo de península suspensa no ar e naves espaciais com formato de caravelas. A contracapa reproduz a mesma cena, porém do ponto de vista oposto e à noite. É um artifício lúdico dos criadores para mobilizar o olhar do espectador para levá-lo a manusear a capa e a seguir na “viagem” que as músicas sugerem. Nesse sentido, a capa interfere na escuta sugerindo determinadas observações além da experiência imediata da audição.

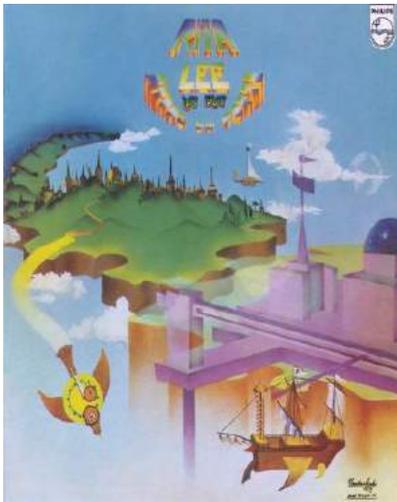


Figura 16: Rita Lee e Tutti Frutti - capa (1974).

Fonte: Internet

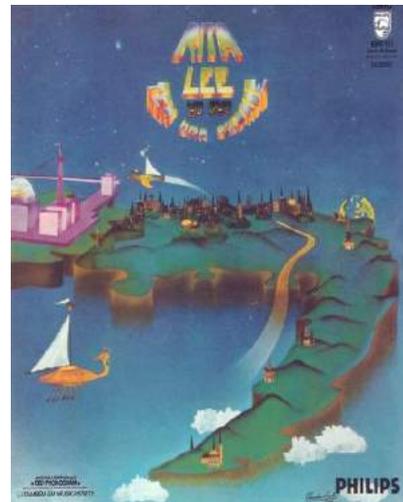


Figura 17 Rita Lee e Tutti Frutti - contracapa (1974). Fonte: Internet

Como disse antes, essas capas oníricas com cenas delirantes vão ser uma característica do rock dos anos 1970. Mostro aqui outro exemplo, da capa do disco *Snegs*, da banda Som Nosso de cada Dia, de 1974 (Fig. 18). A capa mostra um morro, cogumelos com uma borboleta azul pousada sobre eles com um fundo escuro.



Figura 18: Som Nosso de cada Dia (1974).

Fonte: Internet

A figura 19 traz a parte interna da capa aberta. Por ser um álbum, as pessoas abriam para ver outra grande borboleta com asas abertas, nas quais se lê um texto sobre a gravação do disco como se fosse uma aventura cósmica. Em torno das asas, há várias pequenas fotos do trio de músicos, dos ensaios, dos shows etc. Esse dado da viagem cósmica é importante porque tem a ver tanto com os efeitos das drogas quanto com uma determinação do grupo em criar uma música que seja representação desse momento. Esse propósito também aparece no disco citado da Rita Lee e Tutti Frutti e tem a ver com as propostas do rock progressivo da década de 1970.

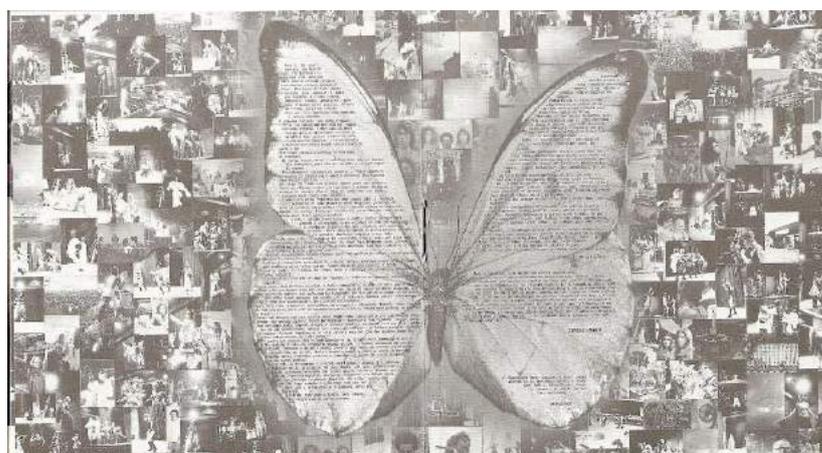


Figura 19: Som Nosso de cada Dia - parte interna (1974)

Fonte: Internet

Outro exemplo é a famosa capa do primeiro disco dos Secos e Molhados (1973) com as cabeças dos quatro músicos colocadas sobre a mesa junto de pães, feijão e outras comidas, como se estivessem sido postas para um ritual canibal. A foto é também interessante pela diferença de luz: na frente, a iluminação é bem forte e, no fundo, é bem mais escura, como influência do estilo barroco, por exemplo, de um Caravaggio. As cabeças dispostas sobre a mesa nos remetem à antropofagia, retomada pelo movimento tropicalista alguns anos antes. Essa imagem é muito representativa dentro da discografia do rock nacional.

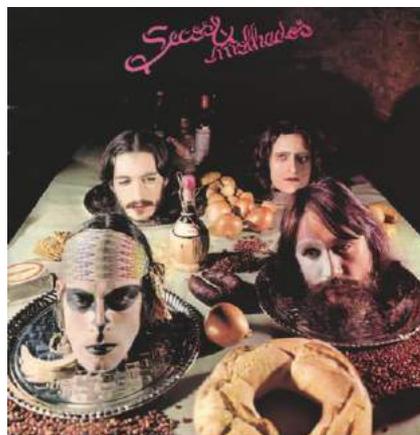


Figura 20: Secos e Molhados (1973)

Fonte: Internet

Outro ponto importante é o da androginia, a discussão sobre gênero e a proposição de misturar os elementos femininos e masculinos em um mesmo corpo, sem defini-lo em absoluto. Nessa representação, o corpo é mais rebelde e procura romper com uma série de padrões típicos da representação do masculino e do feminino no começo dos anos 1970. Uma referência do período foi um grupo de teatro do Rio de Janeiro chamado Dzi Croquettes, que trabalhava demais o corpo andrógino. Os membros eram homens peludos e barbados que dançavam como mulheres, soltos no palco. Não eram travestis ou o que definimos hoje como *drag queen*. As referências masculinas e femininas estavam no mesmo corpo. O próprio Ney Matogrosso, cantor do grupo Secos e Molhados, utilizava seu corpo de forma andrógina misturando elementos de ambos os gêneros, sem ser exatamente um ou

outro. Nas capas, temos em 1974 dois exemplos dessa representação híbrida e, para a época, polêmica. Na figura 21, temos a parte interna aberta da capa do álbum *Atrás do Porto tem uma Cidade*, já citado, da Rita Lee & Tutti Frutti. Na imagem aparece Rita Lee no centro, com olhar altivo para a câmera, de pernas abertas, botas gigantes. Do meio de suas pernas, vem a imagem da Lúcia Turnbull, cantora do Tutti Frutti. Acima, estão os músicos Luiz Carlini, Lee Marcucci e o baterista usando batom, cabelos compridos e colares. Ou seja, homens com acessórios femininos e mulheres com poses masculinas.



Figura 21: Rita Lee & Tutti Frutti - parte interna (1974)

Fonte: Internet

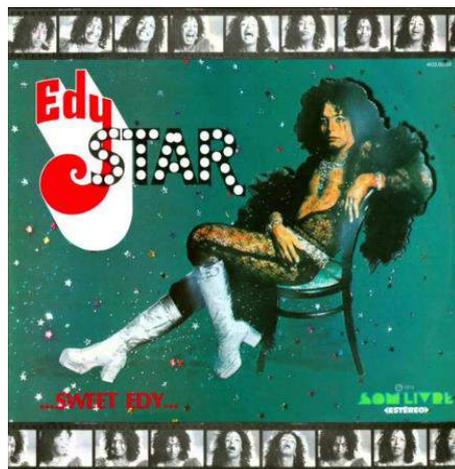


Figura 22: Edy Star (1974)

Fonte: Internet

O segundo exemplo desse ano de 1974 é a capa do único disco do cantor baiano Edy Star (Fig. 22) dessa época. A imagem mostra-o com lantejoulas, plumas e paetês, com a bota de salto alto, bem aos moldes de David Bowie, do grupo norte-americano New York Dolls e também da banda Kiss. Nessas referências, os músicos são maquiados e constroem outro tipo de corpo. Assim, o que se percebe são as representações dos corpos, quase sempre tensivas, em certa sintonia com os dilemas da época, com os estilos musicais de cada artista e com os novos comportamentos da juventude que consumia as formas de construir os corpos jovens.

Outro dado importante é o empoderamento feminino, ou seja, maneiras de representar o corpo da mulher sem ser de forma submissa, inferiorizada ou objetificada. Lembrem-se das imagens das cantoras Celly Campello, Wanderléa e Vanusa, que observamos antes. Eram três formas bem diferentes de mostrar a mulher. Agora, se olharmos a capa do segundo disco da Rita Lee & Tutti Frutti (Fig. 23), de 1975, vemos outra abordagem. Vejam a posição dela, os pés sobre o *moog* (sintetizador eletrônico da época), o olhar que desafia a câmera, a roupa de tecido leve, tudo marcando sua presença e, mais que isso, a importância da sua presença na capa.

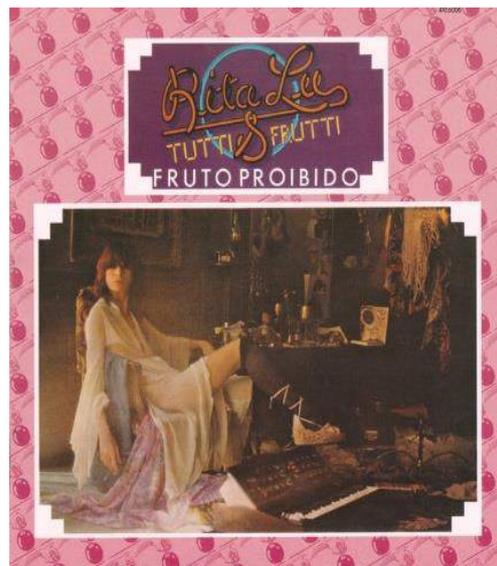


Figura 23: Rita Lee & Tutti Frutti (1975)

Fonte: Internet

Outra representação é novamente da Wanderléa, mas não mais a da jovem guarda. No disco *Wanderléa Maravilhosa*, de 1972 (Fig. 24), ela aparece de peruca com cabelo *black power*, apontando para outro tipo de música que já não é mais o rock ingênuo e juvenil. É uma cantora mais adulta, com os ombros à mostra indicando uma possível nudez, o olhar sério também direto para a câmera. A imagem construída é, digamos, de uma mulher poderosa e ativa. Na figura 25, temos a foto de Baby Consuelo, hoje Baby do Brasil, na contracapa de um disco de 1977 do seu grupo na época, os Novos Baianos. Ela está com pouca roupa, bastante leve, barriga de fora. Essas três mulheres são figuras de destaque no rock nacional dos anos 1970. Essas cantoras do rock dialogavam com algumas da MPB, como Gal Costa, que na década também apareceu com pouca roupa na capa do disco *Índia*. No percurso histórico que desenho aqui, entre as décadas de 1960 e 1970, essas imagens todas demonstram a transição para uma maior liberdade do corpo feminino na construção de sua determinação. Aqui as representações incorporam outras referências da sociedade, da sexualidade e da política do corpo.

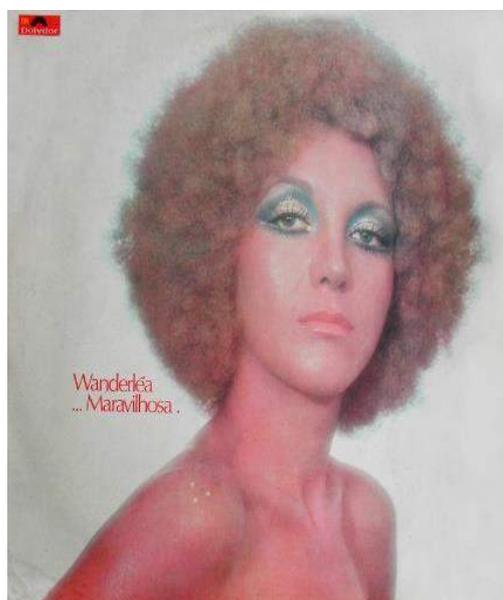


Figura 24: Wanderléa (1972)

Fonte: Internet

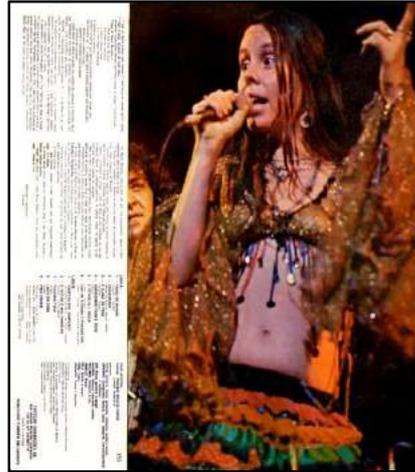


Figura 25: Baby Consuelo - contracapa (1977)

Fonte: Internet

Nos anos 1980, temos o surgimento da estética musical e visual do movimento *punk* e, nas capas, há uma guinada bastante forte. Percebemos outras técnicas de composição visual usadas pelos *designers*. O destaque é a colagem com fotos e imagens recortadas deixando uma aparência suja e mal acabada. O disco coletivo e independente *Grito Suburbano* (Fig. 26) é um bom exemplo. Ele traz músicas de três bandas gravadas em um pequeno estúdio em São Paulo (SP). Na capa, as fotos são do público dos shows e dos músicos, todas rasgadas à mão e colocadas de forma aparentemente caótica, sem muita clareza visual. Na verdade, existe uma organização, porém, é a organização anárquica da colagem, bem aos moldes do gênero musical e de suas posturas estéticas e ideológicas radicalmente contrárias ao que denominavam "sistema", ou o conjunto de normativas sociais sobre a beleza, a economia, a política liberal etc.



Figura 26: Grito Suburbano (1982)

Fonte: Internet

Outro exemplo é o disco lançado em 1983 com as gravações ao vivo das bandas que participaram do festival *O Começo do Fim do Mundo*, em São Paulo (SP), no Sesc Pompéia, no ano anterior, o primeiro festival punk no país (Fig. 27). O *design* é também baseado na colagem aparentemente caótica, porém, as fotos são de personagens que indicam o poder do tal “sistema”: poder do capitalismo, o poder policial, as ditaduras de esquerda, Ronald Reagan, Margareth Thatcher, o Papa João Paulo II, imagens de policiais batendo em manifestantes. São figuras que, de alguma maneira, ilustram o contexto histórico do *punk* nos anos 1980.



Figura 27: O Começo do Fim do Mundo (1983).

Fonte: Internet

Outro exemplo do *design punk* é a capa do disco da Cólera, importante banda de São Paulo (Fig. 28). As fotos dos músicos estão todas recortadas à mão de maneira grotesca, como era mesmo a proposta da música *punk*: uma música violenta, pouco trabalhada no aspecto musical formal, sem sutilezas nos arranjos, com muito ruído. Assim é que a força crítica do *punk* aparece também nas capas.

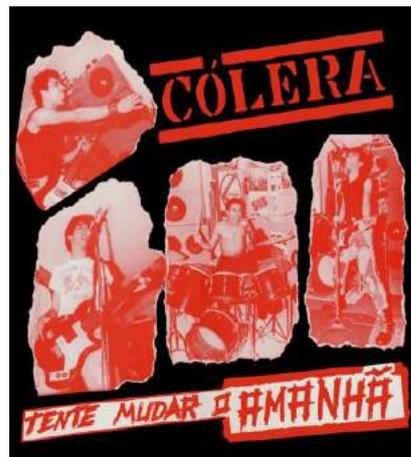


Figura 28: Cólera (1985)

Fonte: Internet

Outro exemplo é o do Garotos Podres, uma banda do ABC Paulista, região bastante importante para o *punk* brasileiro. Na capa do disco *Mais Pobres do que Nunca* (Fig. 29), de 1985, temos uma criança bem nutrida, com saúde, tomando a sua mamadeira. A contracapa (Fig. 30) mostra uma criança pobre, desnutrida e chorando, provavelmente por conta do sofrimento da fome. Conforme a postura do movimento *punk*, capa e contracapa traduzem visualmente as contradições do sistema capitalista. Em outras palavras, a contradição aparece nas oposições das imagens conforme o manuseio do objeto capa de disco.

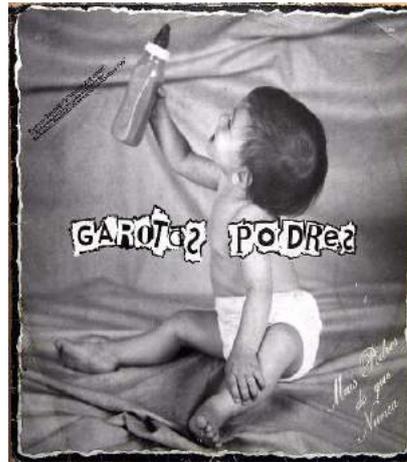


Figura 29: Garotos Podres (1985)

Fonte: internet



Figura 30: Garotos Podres - contracapa (1985)

Fonte: Internet

Ratos de Porão é outro grupo importante. Seu vocalista, o João Gordo, tornou-se bastante conhecido como apresentador de programa de entrevistas na TV. Na capa do disco *Descanse em Paz* (Fig. 31), de 1986, temos, sobre o fundo cinza, o rosto de uma mulher em um caixão sendo velada. Está com a testa enfaixada, algodão na boca e nas narinas e cercada por flores. A foto foi retirada do jornal *Agora*, um tabloide sensacionalista carioca. Ela roubava galinhas com o marido em Belford Roxo (RJ), até terem sido pegos em flagrante e linchados. A imagem é de um corpo morto,

um cadáver “enfeitado” como última homenagem no ritual do velório. À primeira vista, pode parecer repulsivo em um certo sentido, mas essa imagem diz muito sobre a violência do *punk*, na sua proposta de encarar a dor que as pessoas têm como sendo fruto das ações do sistema.

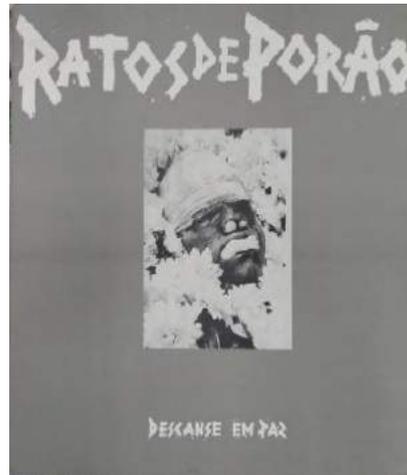


Figura 31: Ratos de Porão (1986)]

Fonte: Internet

Outra capa do Ratos de Porão é a do disco *Brasil* (Fig. 32), de 1989. Ela traz o desenho caricato de um homem desdentado segurando a bola. É uma crítica sobre o uso do futebol no Brasil como apaziguador social. Em volta do desenho colorido do campo, temos outros desenhos em preto e branco que ilustram instituições e ações contra as quais a banda e o movimento *punk* se posicionam: a polícia batendo em manifestantes, um homem rico sugando dinheiro, padres introduzindo cruzes no ânus de indígenas, homens brancos ameaçando um negro, a floresta sendo queimada etc. Enfim, são pequenos desenhos em P&B que rodeiam a representação do país na forte perspectiva do campo e que apontam para a violência do sistema contra o qual a música do Ratos se coloca.

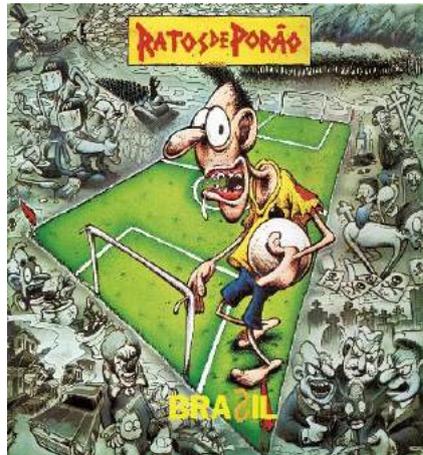


Figura 32: Ratos de Porão (1989).

Fonte: Internet

A figura 33 mostra o disco do único grupo *punk* feminino em S. Paulo no período que gravou discos e que fez certo sucesso: As Mercenárias. A capa do disco homônimo foi feita a partir de um recorte da nota de 500 pesos argentinos da época. A ideia do *design* foi criticar o consumo, nossa dependência do dinheiro, o sistema financeiro capitalista, a moeda como fonte de poder e de barganha, a moeda como centro da vida no capitalismo, ideias essas partilhadas pelo movimento *punk*.



Figura 33: Mercenárias (1986)

Fonte: Internet

O *design punk* e o engajamento crítico renderam boas influências sobre alguns trabalhos visuais e musicais no rock dos anos 1980. Neste final da minha fala, em uma observação mais geral, destaco três exemplos do rock brasileiro dessa década que exemplificam como, em grande medida, há uma dívida com a estética *punk* e, em particular, com a *new wave*.

Nas figuras 34 e 35, temos capa e contracapa do terceiro disco dos Titãs, *Cabeça Dinossauro* (1986), que fez bastante sucesso na época. Tanto nas músicas quanto na maneira de construir a capa, percebemos as traduções do *punk*. Elas trazem dois desenhos do artista renascentista italiano Leonardo da Vinci. São esboços que ele fez, respectivamente, de um homem gritando e de uma cabeça grotesca, que provocam sensações de violência, de deformidade e fealdade.



Figura 34: Titãs (1986)

Fonte: Internet



Figura 35: Titãs - contracapa (1986)

Fonte: Internet

Outro exemplo é o disco *Declare Guerra* (1986), quarto trabalho do Barão Vermelho e o primeiro sem o vocalista Cazusa. Exceto o sucesso da música homônima, o disco não foi muito vendido. Mas o *design* da capa chama a atenção. O artista usou a fotografia de uma fábrica de bombas na Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Além da perspectiva profunda, utilizaram o alto contraste para deixar a imagem ainda mais expressiva e intensificar o efeito psicológico de olhar a cena em profundidade. Soma-se a isso o contraste cromático entre o vermelho do nome da banda e o fundo preto.

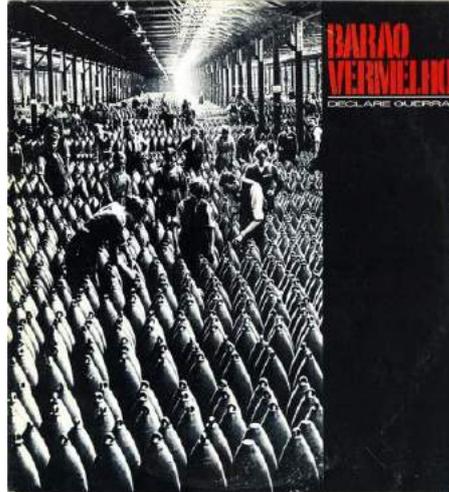


Figura 36: Barão Vermelho (1986)

Fonte: Internet

O último exemplo é o disco *Independência* (1987), do Capital Inicial. Na figura 37, é possível ver uma foto muito próxima e sem muito foco. Quando vista de perto fica difícil entender o que está figurado nela. É necessário certo afastamento para que a imagem se torne inteligível. Ela articula relações de representação e abstração: é mimética porque, com atenção, percebemos os rostos de uma mulher e de um homem de perfil com uma flor; mas tende também à abstração por estar sem muita nitidez. Nessa dualidade, a imagem sugere uma série de coisas para serem pensadas, um bom exercício para o olhar e para a percepção.



Figura 37: Capital Inicial (1987)

Fonte: Internet

A ideia que eu trouxe aqui para vocês é pensar, ainda que seja em um período longo de cerca de 25 anos, nesse objeto *capa de disco* para que possamos estabelecer algumas linhas de fuga que, de alguma maneira, traduzem visualmente o percurso cultural, estético e midiático do rock. O aspecto mercadológico e de consumo que define essa embalagem é parte de sua construção semiótica. Ela é construtora de sentidos e de afetos, ela articula ideologias, ela auxilia a produção de representações imagéticas de corpos na e para a sociedade, interferindo na escuta e nas maneiras como entendemos a música e nossa própria sociedade nas épocas indicadas.

Referências

DONDIS, Donis. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri/ PUC-Rio, 2016.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I. Semiosfera de la cultura y del texto*. Madrid/ Valencia: Ediciones Cátedra/ Frónesis Universidad de Valencia, 1996.

VARGAS, Herom.; BRUCK, Mozahir. S. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos LP (1959-1970). *E-Compós*, v. 23, p. 1-26, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Ter o Sul como Norte: Reflexões sobre territórios e identidades da milonga no Brasil, Uruguai e Argentina



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-09>

Martin Liut

Autoetnografia. O sul, o norte, a perspectiva e o etnocentrismo

Em 1996, no Hall do Teatro San Martín, ouvi música gaúcha pela primeira vez. Desde a volta da democracia, em dezembro de 1983, a entrada do principal teatro da cidade de Buenos Aires havia se transformado em um espaço musical no qual muitos adolescentes e jovens como eu, passavam e ficavam "para ver o que estava acontecendo", sem nenhuma programação prévia.

Foi assim que conheci a música de Vitor Ramil, Bebeto Alves, Adriana Calcanhoto, Arthur de Faria de uma forma pré-fonográfica: ouvindo-os pessoalmente (ao vivo) e não por meio de gravações, seja em disco ou no rádio.

Trago essa lembrança para confirmar de maneira pessoal e micro, se preferirem, uma observação feita por Vitor Ramil sobre a falta de conhecimento que nós, portenhos, tínhamos da música do sul do Brasil. Uma música da qual me lembro muito bem até hoje, me surpreendeu por causa dos óbvios pontos de convergência e denominadores comuns com uma parte importante da música popular do Rio da Prata.

Naquela década de 90, eu, que havia estudado composição musical erudita na Faculdade de Belas Artes de La Plata, acabei montando um trio de clarinete, violão e piano com o qual acabamos, sem ter planejado, arranjando e compondo tangos instrumentais. E "dentro do tango" aconteceu que fiquei fascinado e concentrado na milonga.

Então, vocês podem entender o impacto que tive quando descobri, durante aquelas apresentações no salão do San Martín, que esse gênero que havia chamado minha atenção não só abrangia todo o Uruguai, mas também o Rio Grande do Sul e, com isso, havia se tornado bilíngue.

Alguns meses depois, compus uma música que reconhecia esse encontro inesperado. Chamei-a de música "Al norte de la milonga".

Duas décadas depois, preparando minha apresentação para este congresso, encontro neste título o primeiro tópico para pensar e repensar as maneiras pelas quais representamos nossa música de uma forma territorial que, por natureza humana (como diria Fito Páez), geralmente tem uma perspectiva etnocêntrica.

Em um texto basilar e fundacional para as músicas que habitam o mesmo território da milonga, Vitor Ramil disse sobre Porto Alegre:

"Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica única. Somos a confluência de três culturas, um encontro de frieza e tropicalidade. Qual é a base de nossa criação e de nossa identidade se não for isso? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de outra história". (Ramil, 2004, p. 21).

O binômio centro-periferia tem sido profusamente estudado e debatido em termos de relações de poder, hierarquia e desigualdades. Mas, em uma dimensão micro, humana, de pessoa para pessoa, é necessário pensar que o "centro" é, na maioria das vezes, você mesmo.

Se é humano pensar o mundo a partir de si mesmo, também é humano desejar o encontro com os outros, em todas as combinações possíveis, incluindo a música.

O meu encontro direto com a música gaúcha deveu-se à iniciativa do produtor Carlos Villalba, que nesse ano lançou um festival chamado "Porto Alegre em Buenos Aires", que teve a sua contraparte "Buenos Aires em Porto Alegre" e se estendeu desde o início do século até à crise argentina de 2001. O que Villalba fez demonstrou de forma concreta, prática e audível que existem várias pontes musicais entre Porto Alegre e Buenos Aires. Ambas as cidades são polos de um "território musical" com uma riqueza, amplitude e complexidades específicas que atravessam as fronteiras políticas entre Argentina, Brasil e Uruguai.

Marco teórico e metodológico: O gênero musical como agrupamento e assemblage

Antes de passar ao tema proposto, farei uma breve revisão de como abordamos o conceito de gênero musical, partindo de uma perspectiva teórica que se fundamenta nas teorias da música como montagem e mediação, da maneira como temos trabalhado no projeto de pesquisa "Territorios de la música argentina contemporánea", que dirijo na Universidad Nacional de Quilmes desde 2011.

De forma muito sintética, eu diria que o que fizemos, mais do que "sair da análise musical", foi abrir o foco - zoom out - tirar nossas cabeças da partitura e, assim, começar a "repovoar a música" (Hennion, 2002, p. 19) com pessoas e objetos.

Passamos da "Musicologia Histórica" para os "Estudos sobre música". Não é coincidência que vários membros do projeto tenham iniciado e/ou concluído estudos de pós-graduação complementares à nossa formação musical de graduação: história, sociologia, antropologia, comunicação, filosofia. Essa abertura disciplinar foi o correlato da ampliação do problema de assumir a música como uma produção frágil e instável que, como diz Rubén López Cano: "para coexistir conosco no mundo, requer que a repitamos uma e outra vez, porque de outra forma não poderia existir" (López Cano, 2018, p. 267). Para que a música aconteça, são necessárias mediações entre sujeitos e objetos, que a co-constroem.

Como Ornella Boix e Pablo Semán apontam, o conceito de mediação

"invoca uma produção permanente, um trabalho concreto, no qual diferentes agências intervêm". Assim, a música é o resultado dessas mediações, ou melhor, a música é a relação da própria mediação e não tem existência fora dela" (Boix; Semán, 2017, p. 3).

O programa de Antoine Hennion tem suas origens no contato direto com as teorias de ator-rede. Por sua vez, Hennion e Latour foram incorporados a correntes relacionadas no campo anglo-saxão da musicologia (Georgina Born, Benjamin Piekut, Eric Drott, entre outros) e, por mais de uma década na Argentina, em grupos provenientes da sociologia da música. Há um denominador comum em todos eles que também é compartilhado com vários colegas do campo latino-americano: a

refutação da ontologia da "obra musical", aquela que como lembra Georgina Born, baseava-se em uma montagem causal e estratificada.

Sobre a milonga

Eric Drott postula que um gênero musical deve ser pensado não como um "grupo" (group em inglês), mas como um "agrupamento" (em inglês, substituindo o sujeito "group" pelo presente contínuo "grouping"):

"Considerado como um conjunto de correlações, um gênero não é tanto um "grupo" quanto um "agrupamento", um "fazer grupo", o gerúndio para chamar a atenção para o fato de que é algo que deve ser continuamente produzido e reproduzido. Os gêneros, em outras palavras, são o resultado de uma montagem, de atos realizados por agentes específicos em contextos institucionais e sociais específicos." (Drott: 2013, p. 5)

Agrupando a milonga

O que mantém a milonga como um gênero neste século? A perspectiva analítica proposta nos permite ver que se trata de uma combinação de pessoas, músicas, instrumentos, produtores, instituições e mídia. Mas também, e não menos importante, a milonga se mantém unida graças a uma temperatura, ou a uma qualidade dela, tal como foi proposto por Vitor Ramil: o frio. Da mesma forma que um ponto cardeal da bússola: o SUL, mas não tanto pelo que indica em cada caso específico, mas por seu simbolismo que, a propósito, é exclusivo e diferente em nosso hemisfério, que é o Sul.

Vamos detalhar alguns desses agentes que fazem da milonga um gênero popular que, no século XXI, se move entre forças tanto de tipo patrimonial como de contínuas remontagens.

Começemos pelo repertório. A milonga tem um século e meio de prática e, com ela, um repertório considerável, distribuído tanto territorial quanto cronologicamente.

De uma perspectiva atual, podemos considerar que a milonga é um gênero cuja existência e continuidade ocorre tanto de forma específica e autônoma, como é o caso de sua reivindicação como música nacional no Uruguai, quanto por sua maleabilidade e "humildade", se me permitem o termo, para fazer parte e se encaixar em gêneros maiores (às vezes chamados de metagêneros), como o tango ou a música folclórica (rural) das diferentes planícies panamenhas e até mesmo o rock, tanto na Argentina quanto no Uruguai e no Brasil.

Em contraste com essa capacidade de adaptação, é surpreendente que a grande maioria dessa música tenha a palavra "milonga" em seu título (ou parte dele). Se os títulos são, como apontou Umberto Eco, uma "chave interpretativa", os autores das milongas antecipam ao ouvinte por estas designações que está prestes a acontecer uma música que, por meio de uma série de elementos "x", faz parte desse gênero específico. Isso vai além da estrutura mais ampla na qual ela pode estar ocorrendo.

A lista de reprodução que venho montando no Spotify há alguns anos, que já tem mais de 200 títulos, é um exemplo eloquente disso.

Sobre a história das diferentes variantes em que esse repertório pode ser organizado em pares: urbano-rural, cantado ou recitado, dançado/instrumental, já existem inúmeros trabalhos que me dispensam de sua enunciação. Há também trabalhos de pesquisa concluídos e em andamento sobre os múltiplos modos de enunciação, desde o núcleo inicial do canto e do violão até o uso de diferentes instrumentos, bem como sua montagem parcial ou total no suporte de outros gêneros, tanto populares, como o tango, o rock ou o jazz, quanto acadêmicos (da música erudita tonal à música contemporânea).

Com base nesse vasto repertório, que contém tanto suas próprias cristalizações canônicas quanto novas produções (embora evidentemente muito menores do que em outras épocas), o gênero é sustentado tanto por seus intérpretes quanto por seus compositores. Os músicos desempenham várias funções dentro do gênero: eles mantêm as respectivas cenas locais ativas e também funcionam como pontos de referência uns para os outros.

Notadamente, essas referências foram transformadas em encontros, em laços de amizade musical que resultaram em concertos e recitais graças a iniciativas que

podem ser verificadas empiricamente. Estou me referindo, em particular, ao que mencionei no início desta exposição, o Festival "Porto Alegre em Buenos Aires-Buenos Aires em Porto Alegre", que começou em 1996 por iniciativa de Carlos Villalba. A união de dois pontos distantes de um território anteriormente habitado pela milonga, nada mais fez do que destacá-la como uma "língua franca", como um espaço comum. Naturalmente, essa não era a única coisa em comum. É aqui que os temas regionais se articulam em um enredo denso que, como também foi estudado e apontado por diferentes autores, combina uma geografia semelhante: o pampa, seu simbolismo como espaço rural e o gaúcho e a gaúcha como principais personagens míticos. O rural, a agricultura e a pecuária, a erva-mate formam um enredo poderoso associado aos temas dos processos de identidade de tipo "essencialista" na Argentina, no Uruguai e na região sul do Brasil. Mas, com base nisso, os músicos também encontraram outros denominadores comuns, começando, talvez como uma questão geral e histórica, com o rock. Por fim, como bem apontou Vitor Ramil, a MPB, a do Norte, a do tropicalismo, foi outro ponto de encontro de todos os músicos, ainda que para cada grupo representasse possibilidades e dilemas diferentes. Não é a mesma coisa lutar de Porto Alegre contra a música do norte, do que admirar essa mesma música com a distância de viver em outro país.

Todas essas músicas em comum também tinham seus instrumentos como pontos de contato. A começar pelo violão, tanto o violão crioulo quanto o elétrico, os instrumentos de rock. Assim como outros que possibilitaram outros tipos de encontros com outras músicas do território, como é o caso notável do bandoneon e, sobretudo, do acordeão.

Se a música, os músicos e seus instrumentos contribuíram para manter os caminhos da milonga fluídos e abertos, graças à iniciativa do Festival, o idioma continuou sendo uma limitação para escalar essa fluidez para outros tipos de espetáculos de massividades. Depois de 120 anos de indústria musical os idiomas espanhol e português parecem marcar um limite para a criação de um mercado comum.

Restam-nos mais dois elementos para investigar: a temperatura e o sul.

Ter o Sul como Norte: o frio, o tempo e os pontos cardeais como identidades

A estética de frio era, como Vitor Ramil explicou inicialmente, menos um manifesto normativo do que um roteiro para desenvolver sua própria poética. Mas a verdade é que essa metáfora acabou sendo extremamente frutífera, inspiradora e apoiada por músicos da região habitada pela milonga.

Voltando ao início desta exposição, do ponto de vista da cidade de Buenos Aires, todo o Brasil, incluindo o Rio Grande do Sul, é sinônimo de Norte tanto quanto de calor. Esse estereótipo é popularmente reforçado porque, quando a taxa de câmbio entre pesos e reais permite (!), os argentinos costumam (nós acostumamos) viajar para o Brasil no verão em busca de suas praias e águas do mar, que são mais quentes do que as do mar argentino.

No entanto, é possível entender a partir de uma perspectiva sulista que o pampa gaúcho é muito mais parecido com os pampas uruguaio e portenho, tanto toponímica quanto meteorologicamente, do que o que acontece de São Paulo para o norte.

E é aqui que retomo uma ideia que, à luz da teoria da música como um conjunto, deve ser revisitada: a da relação entre temperatura climática e andamento musical. Para me restringir ao caso específico da milonga, sem ainda ter feito uma estatística que me permita apoiar o que se segue com dados empíricos, a medida que a milonga se desloca de Porto Alegre em direção ao sul, há uma diminuição no andamento. Se tomarmos os extremos do território, isso fica mais evidente: as milongas da Província de La Pampa têm um andamento visivelmente mais lento do que as gaúchas.

Esse fenômeno também é encontrado em outros gêneros musicais, que passo a enumerar:

- a) O malambo, que é justamente dividido entre "norteño" e "pampeano".
- b) O ritmo do carnaval do Rio de Janeiro é mais rápido do que o do carnaval de Montevideú. (Como contraexemplo, eu poderia citar o fato de que os blocos da Bahia, o samba de roda e o samba-reggae têm ritmos mais lentos do que os do carnaval do Rio de Janeiro).

Mesmo com essa nuance, é evidente que a noção de Frio é forte porque também está associada à noção geográfica de SUL. O Sul, na América do Sul, é o caminho para o frio.

(Uma breve digressão: o oposto é verdadeiro no hemisfério norte e é por isso que Mauricio Kagel compõe sua obra "Süden" com base em uma Tarantela italiana, que começa em um ritmo rápido e "feliz" e muda seu humor pelo simples procedimento de desacelerar o ritmo até que a própria música se transforme em algo sombrio).

O SUL e o frio também formam um imaginário de longa data em nossa região que tem, além da pena de poetas populares como Mario Benedetti (Será possível o Sul?), um dos maiores escritores da história: Jorge Luis Borges. Borges, que considerou seu conto "El sur" como um dos mais bem-sucedidos, observou que, mais do que um ponto na bússola, o SUL é um conceito, uma ideia inspiradora: "É como um estado de espírito, uma certa atmosfera". Como uma metáfora de identidade na qual o próprio Borges, como disse Sarlo, operava como um "escritor nas margens" do oeste. O sul como um lugar de tristeza e melancolia, mas também como um espaço de liberdade.

Referências

BOIX, Ornela; SEMÁN, Pablo. "Etnografía, mediaciones y pragmatismo". *Revista Latinoamericana de metodología de las Ciencias Sociales* (Relmecs),9 (1), 2019.

BORN, Georgina; BARRY, Andrew "Mediation Theories and Actor-Network Theory". *Contemporary Music Review*,37:5-6, 2019.

BUCH, Esteban; GILBERT, Abel (Eds.). *Escuchar Malvinas*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2022.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musica, 2013.

DeNORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DROTT, Eric. "The End(s) of Genre". *Journal of Music Theory* 57:1, 2013.

FABRI, Franco. "Tipos, categorías, géneros musicales ¿Hace falta una teoría?". Keynote paper presentado en la Conferencia de la IASPM-AL, La Habana, Cuba, 2006.

Disponível em:
https://www.academia.edu/4151729/Tipos_categoria%3%ADas_g%3%A9neros_musicales_Hace_falta_una_teor%3%ADa.

GILBERT, Abel; LIUT, Martín (Eds.). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2019.

GUERRERO Juliana. "El género en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, 2012, pp. 1-22. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82224815008.pdf>

HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

HENNION, Antoine. (2017). "De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI". *Cuestiones de Sociología* (16), e032. En Memoria Académica. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8194/pr.8194.pdf

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantia, 2008.

LOPEZ CANO, Rúben. *Música dispersa. Apropiaciones, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon, 2018. .

RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

THOMAS, Hernán et alli. "¿Cómo funcionan las tecnologías? Alianzas socio-técnicas y procesos de construcción de funcionamiento en el análisis histórico". *Pasado Abierto. Revista del CEHis*. Nº10. Mar del Plata. Julio-diciembre 2019. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3639/3791>.

Parte II

Ruído – Som – Timbre: sobre a dialética do som musical¹



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-10>

Dirk Stederoth

"Der Ton macht die Musik²" é um velho ditado alemão que alude ao fato de que na interação interpessoal deve-se escolher uma articulação do discurso que seja apropriada à situação. O provérbio usa a referência à música porque, na música, essa adequação é sempre pressuposta, ou seja, que somente aquilo que se apresenta em uma configuração tonal apropriada pode ser descrito como música. Agora, mais tardar com música contemporânea, tal adequação se tornou algo que está longe de ser evidente, já que muitos ouvintes provavelmente atribuem a algumas experiências sonoras na música contemporânea o nome de "ruído" a falar de uma configuração tonal apropriada. Não apenas na música contemporânea, mas também na música popular, a integração de sons naturais e ruídos técnicos tem tornado a fronteira entre som e ruído cada vez mais fluida, o que novamente levanta a questão do que distingue o som do ruído.

A seguir, gostaria de abordar esta questão em três passos, discutindo primeiro o campo de tensão entre ruído e som natural com a teoria do som de Hegel e a teoria da percepção sonora de Herman Helmholtz, a fim de então proceder a uma teoria do som com a ajuda dos vários processos de produção de som sintético. A conclusão será uma abordagem aos conceitos de timbre e design de som.

Ruídos e som natural

Caminhar por uma floresta ou por uma rua movimentada de uma grande cidade apresenta ao ouvido uma mistura sonora contínua que consiste em ruídos e

¹ Muito obrigado a Gabriel Fischer, que traduziu o texto do alemão.

² "O som faz a música" seria uma tradução literal, que em português perderia a ambiguidade da palavra alemã *Ton*, com a qual essa expressão brinca. *Ton* pode se referir tanto a nota musical, quanto ao timbre ou até mesmo à entonação da voz e expressão de uma pessoa falando. [Nota do tradutor].

sons, sem que geralmente consigamos diferenciar claramente o que desta mistura sonora é apenas ruído ou já tem o caráter de som. Mas onde o ruído realmente acaba e onde algo começa a se tornar sonoro? Isto será discutido a seguir com a teoria do som de Hegel.

Hegel trata do "som" em sua Filosofia da Natureza, que constitui a segunda parte de sua Enciclopédia das Ciências Filosóficas. O som é desenvolvido ali como o terceiro estágio da "física da individualidade especial" e representa a unidade dos dois estágios anteriores de "gravidade específica" e "coesão". Para Hegel, a gravidade específica de um corpo material é determinada por sua densidade como uma "relação entre o peso da massa e o volume" (Hegel, 1992(1830), § 293), que ele chama de "a especificação mais abstrata" de um corpo material. Esta espacialidade abstrata, que o corpo tem em densidade, é então ainda determinada por uma "determinação interior da forma" (Hegel, 1992(1830), § 294), que se expressa em "coesão". Para Hegel, isto é "solidez, um material, uma coerência específica, uma intensidade específica [...] uma relação consigo mesmo"(Hegel 1982(1819/20, p. 57). Esta coerência espacial interna do corpo material, que representa a transição da espacialidade abstrata para a espacialidade concreta, vai além de si mesma no "som" para uma dimensão temporal:

"Esta é a passagem da espacialidade material para a temporalidade material. Por essa forma assim, no tremor, ou seja, pela negação momentânea das partes e pela negação dessa sua negação, que, uma ligada à outra, uma sendo despertada pela outra e então assim - como oscilação da existência e negação da gravidade específica e coesão – estar no material como sua idealidade, a forma simples existe para si mesma e aparece como esta alma mecânica" (Hegel, 1992(1830), § 300).

Esta citação bastante densa certamente precisa de alguma explicação.

O primeiro ponto que precisa de explicação aqui é a transição da espacialidade material para a temporalidade material, que é explicada de tal forma que o tremor de um corpo é uma mudança temporal na estrutura espacial do corpo, de tal forma que uma direção é direcionada para a dissolução da coerência espacial do corpo, que

Hegel determina como a "negação das partes", e a outra direção é direcionada para a restauração da mesma estrutura como uma negação dessa negação, que, no entanto, só existe idealmente na transição permanente dessas direções. No tremor do corpo sonoro, a estrutura espacial do mesmo é, portanto, tanto permanentemente dissolvida quanto permanentemente ainda presente como uma conexão ideal, o que então justifica o discurso de Hegel de alma mecânica.

Entretanto, o ruído difere do som de um corpo material, o "vibrar de si mesmo dentro de si mesmo" (Hegel, 1982(1819/20), p. 62), como Hegel também o expressa, que não expressa o tremor interno de um corpo, mas meramente representa um tremor da superfície:

"A vibração³ é apenas uma coisa externa, não é a interioridade o que emerge no estampido ou no ruído; são as partes que se atritam externamente que têm um movimento de tremor. O ruído é o som impuro; é um estremeceimento externo e um som que se estremece. O som real é o tremor interno do corpo; ele tem como condição o impacto externo, mas o soar da idealidade é diferente disso" (Hegel, 1982(1819/20), p. 62).

Pelo menos duas coisas são interessantes sobre essa distinção: Em primeiro lugar, o ruído é caracterizado apenas por um tremor superficial e externo, enquanto o som deriva da oscilação dentro de todo o corpo, traçando assim uma linha clara entre o ruído e o som; Em segundo lugar, porém, este limite também é borrado de ambos os lados, na medida em que, por um lado, o tremor externo do ruído também é caracterizado como um tremor do material e só assim pode ter qualquer caráter sonoro e, por outro lado, o som só pode ser produzido por um golpe externo, que por sua vez está necessariamente ligado a um ruído que precede o som. Assim, som e ruído são, por um lado, pólos opostos, mas por outro lado se referem um ao outro e, portanto, nunca podem ocorrer em forma pura, se desconsiderarmos a geração eletromagnética de uma vibração de, por exemplo, metais.

³ Hegel usa a palavra *Schall*, que em português seria também traduzida por *som*. Optei aqui por *vibração* para evitar a contradição que aparece quando autor faz outro uso da palavra *som/Klang* mais adiante no mesmo parágrafo. [Nota do tradutor]

A "Die Lehre von den Tonempfindungen" (A Doutrina das Percepções Sonoras) de Hermann von Helmholtz, publicada em 1863, aponta numa direção semelhante quando ele distingue sensações auditivas de ruídos e sons:

"A primeira e principal diferença entre sons diferentes que nosso ouvido detecta é a diferença entre ruídos e sons musicais. O assobio, o uivo e o sibilar do vento, o murmúrio da água, o rolar e o tilintar de uma carruagem são exemplos da primeira categoria, os sons de todos os instrumentos musicais são exemplos da segunda categoria do som. É verdade que ruídos e sons podem se misturar em proporções variáveis e se fundir uns nos outros através de estágios intermediários, mas seus extremos estão muito distantes uns dos outros." (Helmholtz, 1896, p. 14).

Assim, Helmholtz também define som e ruído como dois extremos para a percepção auditiva, que, no entanto, exibem múltiplas transições e formas mistas entre si. Também na determinação das respectivas características fenomenológicas dos sons e ruídos, Helmholtz chega a um resultado que dá continuidade à distinção sistemática encontrada em Hegel no campo das impressões auditivas. Helmholtz escreve:

"É geralmente aparente que, no decorrer de um som, ocorre uma alternância rápida de diferentes tipos de sensações sonoras. Basta pensar no barulho de uma carruagem sobre um pavimento de pedra, nos salpicos e rugidos de uma cachoeira ou nas ondas do mar, no farfalhar das folhas na floresta. Aqui, temos por toda parte uma rápida e irregular, porém claramente perceptível, alternância de sons diversos que surgem intermitentemente. [...] Um som musical, por outro lado, aparece ao ouvido como um som que dura perfeitamente tranquilo, uniforme e imutável enquanto existir; nenhuma mudança de diferentes partes constituintes pode ser distinguida nele. A ele, portanto, corresponde um tipo de sensação simples e regular, enquanto em um ruído muitos tipos diferentes de percepções sonoras são misturados irregularmente e embaralhadas." (Helmholtz, 1896, p. 14)

Se compararmos estas caracterizações de Helmholtz com as definições sistemáticas de Hegel, elas se complementam muito bem na medida em que para um som calmo e duradouro, como Helmholtz o descreve, é necessária uma vibração permanente de um corpo em si mesmo, como Hegel o determina. Da mesma forma, o caráter intermitente, em rápida mudança e irregular dos ruídos em Helmholtz é compatível com o tremor meramente externo e superficial que caracteriza um ruído em Hegel. Assim as duas abordagens se conectam, com Hegel trazendo a definição conceitual das condições materiais de ruídos e sons e Helmholtz fornecendo a contrapartida da percepção estética a essas definições.

Mas o que distingue uma nota musical de ruídos e sons? A próxima seção se dedica a examinar este assunto.

Os polos ideais do som

Se seguirmos a definição de som de Hegel como um tremor interno ou oscilação em si mesmo de um corpo material, podemos primeiro dar uma definição muito simples, em última análise mecânica de um som: Um tom é determinado pela velocidade específica dessa oscilação dentro de si mesma, que é comumente chamada de frequência e é expressa em hertz. Por exemplo, um corpo que vibre 440 vezes por segundo, produziria a nota a^1 . Entretanto, acontece que corpos materiais diferentes (pensemos, por exemplo, em instrumentos musicais diferentes), que estejam todos "afinados" a partir da nota a^1 , produzem as mesmas notas, mas ainda assim soam completamente diferentes. A razão para estas diferentes características sonoras ou timbres são as diferentes sobretons ou harmônicos que sempre ressoam quando uma nota é tocada e cujas respectivas intensidades e sobreposições compõem o timbre ou o caráter de uma nota.

O fato de que das quatro primeiras vibrações (fundamental 1, oitava 1:2, quinta 2:3 e quarta 3:4, os chamados *tetraktys* 1:2:3:4) se possa derivar todo um sistema tonal, e dos pitagóricos, com sua sucessão no Timeu de Platão, até mesmo toda uma cosmologia, certamente também está ligado ao fato de que essas proporções tonais podem ser produzidas com relativa facilidade como harmônicos em um monocórdio

e, portanto, foram consideradas relações numéricas e tonais peculiares à natureza. No entanto, esta não é nossa preocupação aqui.

Em vez disso, voltaremos ao fato de que o som de uma nota é composto pela vibração fundamental, que indica a altura da nota, os vários harmônicos em sua respectiva distribuição de intensidade, as sobreposições destes e suas respectivas intensidades, as ressonâncias naturais do material que produz o som (madeiras, metais etc.), bem como os ruídos durante a produção do som (impactos etc.), aos quais voltaremos mais tarde. Isso significa, no entanto, que o som real de uma nota não só produz uma vibração específica, como também - em diferentes intensidades - tenderia a conter todas as vibrações ou frequências e, portanto, em última análise, todas as notas. A nota real não seria, portanto, nada mais do que um desenho específico de todo o espectro de notas. E se olharmos para uma análise espectral de um violão tocando um a^1 , ela nos mostrará um resultado análogo a isso.

Mas o que aconteceria se todas as frequências do espectro de frequências fossem reproduzidas com a mesma intensidade? Para a percepção auditiva subjetiva, o resultado seria um ruído, um mero chiado que não tem mais nenhuma especificidade distintiva, mas que, no entanto, é feito de sons e vibrações. O assim chamado "ruído branco", que contém todas as frequências na mesma intensidade, representa assim esse polo, que, na verdade, só existe na idealização, porque cada audição de tal ruído branco, mesmo que seja produzido de forma sintética exata, está, para se tornar audível, ligado a um gerador de som (amplificador, alto-falante etc.), que por sua vez tem suas próprias ressonâncias materiais e, assim, produz um som específico. Um ruído branco exato não é, portanto, audível na realidade⁴.

Se, no entanto, o gerador de som molda o ruído branco de uma maneira específica, então pode-se derivar disso um método do qual, em princípio, todos os sons poderiam ser produzidos reduzindo a intensidade de frequências específicas ou retirando-as completamente para assim chegar a um design sonoro específico. Na produção de som sintético, isto é chamado de "síntese subtrativa", a partir da qual qualquer som concebido sinteticamente pode ser produzido. Se alguém leva este método ao extremo e remove todas as frequências exceto uma, por exemplo 440 Hz,

⁴ Isso também se aplica mesmo quando se tenta compensar as ressonâncias naturais do gerador de som por meio de filtros correspondentes - pois isso também só pode ser feito aproximadamente.

então o que resta é o som senoidal puro, que então forma o outro polo do som. Mas esse também é um polo ideal, pois o som de uma vibração senoidal de 440 Hz, mesmo que produzido sinteticamente puro, está ligado a um gerador de som (amplificador, alto-falante etc.) e suas ressonâncias, o que também resulta em um espectro sonoro alterado. Também disso se pode derivar um método que enriquece um som senoidal com outros sons senoidais de diferentes intensidades, para, assim, produzir um som específico determinado. Este método, chamado de "aditivo", levado ao extremo, conduz de volta ao ruído branco.

Dessa forma, o ruído branco e o som senoidal formam os dois polos do som e poderíamos dizer com Stockhausen: "O continuum sonoro entre o 'som puro' e o 'ruído branco' pode ser definido, de maneira espontânea, de tal forma que o 'som puro' é a mais estreita 'faixa de ruído' ou, inversamente, o 'ruído branco' é a mais densa sobreposição de 'sons puros'" (Stockhausen, 1963, p.146). No entanto, esses polos não são nada mais que extremos ideais, entre os quais se encontram as possibilidades reais de som, constituído de uma configuração específica de intensidades de frequências. Nesse sentido, pode-se concordar também com Stockhausen que cada som real é uma composição específica:

"O número de sobretons em um espectro sonoro, a frequência de cada sobretom, a curva de amplitude de cada sobretom, a duração de cada parcial em relação aos outros sobretons no processo de 'início' e 'término' da vibração: estas propriedades tornam possível distinguir um espectro sonoro do outro. Um tom senoidal no registro do meio soa mais ou menos como uma flauta, que tem o menor número de sobretons entre os instrumentos orquestrais. Tais sons senoidais foram, portanto, os primeiros elementos com os quais compomos diferentes espectros de acordo com as demandas estruturais de uma determinada composição, literalmente montando-os. O compositor determina as diversas propriedades (também chamadas de 'parâmetros')". (Stockhausen, 1963, p.142)

Na produção de sons sintéticos, ou seja, eletrônicos, que Stockhausen perseguiu amplamente em suas obras de música eletrônica, o compositor pode assim se emancipar das características sonoras dos sons instrumentais clássicos e

assim controlar não apenas a altura, a duração e a intensidade do som, mas também seu timbre, o que naturalmente abre os mais diversos espaços criativos. A música eletrônica dos últimos 70 anos mostrou claramente que dessa forma os sons mais diversos podem ser produzidos, que têm apenas a mais remota conexão com os sons naturais, e que o controle total sobre o parâmetro timbre pode desenvolver enorme criatividade. Entretanto, este controle tem um limite muito específico, na medida em que cada som está ligado a um material produtor de som que pode fazer ressoar o som gerado eletronicamente - pois o som só surge, aqui a determinação de Hegel continua, quando um corpo material começa a vibrar, mesmo que seja apenas a membrana de um alto-falante ou qualquer coisa que o desenvolvimento da tecnologia possa produzir como produtor de som. Sem um corpo de material vibrante, nenhuma onda sonora pode ser criada que faça vibrar nossos tímpanos de tal forma que uma sensação sonora seja criada. (Vou ignorar, sem querer querendo, a ideia perversa - pelo menos para os músicos - de que um dia poderá ser possível estimular diretamente o nervo auditivo a fim de transmitir sons, mesmo que isso pudesse ser um desenvolvimento muito positivo para os deficientes auditivos).

Voltando ao campo da composição de sons sintéticos, que se dá na materialidade da produção do som. Essa ligação material está ao mesmo tempo ligada a uma ligação com a ressonância dos corpos materiais, que pode ser minimizada, mas nunca completamente evitada. E essa ressonância natural, por sua vez, depende do material e da forma do gerador de som, os quais moldam especificamente o espectro sonoro e, portanto, a organização das relações entre os sobretons. Assim pode-se dizer que cada gerador de som, como um corpo material com uma forma específica, representa um proto-organismo em termos sonoros, que em sua forma específica organiza os sobretons pertencentes ao som geral de uma forma muito específica. E como nada na natureza é duplicado exatamente da mesma maneira, cada gerador de som tem seu próprio caráter individual, e é por isso que Hegel fala muito corretamente de uma "alma mecânica".

Isso também pode fundamentar a diferenciação entre os sons produzidos sinteticamente e aqueles produzidos por um instrumento de materiais naturais, segundo a qual os primeiros mostram uma maior variabilidade de timbres, enquanto os segundos mostram mais profundidade e vivacidade de som. De acordo com esta

distinção, pode-se distinguir entre sons "técnicos" e "orgânicos", sendo que os técnicos, por sua vez, têm sempre um elemento orgânico devido ao fato de estarem vinculados a uma produção sonora material, assim como os instrumentos produzidos artesanalmente com materiais naturais também têm um componente técnico devido à sua forma, método de produção, materiais etc., que molda o espectro de frequência de uma nota de uma forma específica.

Neste sentido, todo compositor clássico que compõe com um conjunto específico de instrumentos orquestrais parte de um espectro de timbres tecnicamente projetado a fim de gerar novos timbres com ele. Dedicamos a próxima seção a isso.

Design de timbre e coloração sonora

Quando um compositor da tradição clássica deseja expressar sua ideia musical através de uma coloração sonora específica, essa ideia e essa coloração são inicialmente concebidos em termos puramente tonais. Embora ele escreva sua partitura com base em uma instrumentação específica (orquestra sinfônica, orquestra de câmara etc.) e deva, portanto, considerar sempre os timbres inerentes dos instrumentos envolvidos, é importante na composição fazer soar a coloração da ideia musical através desses timbres, criando relações tonais e harmônicas específicas. Isto significa que a variedade de cores em uma composição não corresponde a uma variedade de instrumentos, senão à ideia dos arranjos tonais e harmônicos que a composição contém e que são meramente transportados pelos instrumentos de execução e não expressos pelo próprio som instrumental. Assim, Adorno escreve em sua palestra de Kranichstein "Função da Cor na Música" que

"a variedade de instrumentos musicais, nos séculos XVI e XVII, por exemplo, não corresponde a uma verdadeira riqueza de cores, senão à técnica ainda não racionalizada de produzir possibilidades de nuances de coloração. Naqueles tempos, a coloração não era percebida pelo sujeito da mesma forma, mas essa riqueza de coloração era uma riqueza, eu diria, de produção sonora, mas dificilmente da imaginação sonora" (Adorno, 2014(1966), p. 450).

Resta saber se Adorno está certo ou errado em sua avaliação da música dos séculos XVI e XVII - o importante aqui é apenas a avaliação de que uma variedade de timbres intrínsecos de sons instrumentais não significa necessariamente uma composição rica em cores; pelo contrário, a coloração intrínseca da composição requer apenas geradores de som que possam fazê-la soar.

O transporte bem-sucedido das colorações compostas para os sons instrumentais, no entanto, depende da ideia (de coloração) da obra ser interpretada apropriadamente a partir da partitura e dos instrumentistas serem capazes de expressá-la adequadamente com seus instrumentos. Adorno também aponta para isso na palestra acima mencionada, quando diz:

"Seria realmente hora de que os próprios músicos se dessem conta que a representação estrutural da música em grande medida somente e possível através do uso deliberado dos timbres, que estão disponíveis em cada um dos instrumentos e nas vozes [...] e dessa parte da reprodução instrumental, ou seja, que cada instrumento dentro de suas possibilidades deve sombrear-se, deve usar diferentes timbres, como foram introduzidos na composição [...], esse é realmente um dos pontos sobre os quais se pode dizer que a técnica de reprodução instrumental ainda permanece completamente a mesma em relação aos requisitos da composição" (Adorno, 2014(1966), p. 527).

O que quer que Adorno tivesse em mente ou, melhor dizendo, em seu ouvido quando ele, ao ler uma partitura, detectasse uma na realização instrumental contraproducente de uma ideia de coloração musical - esta ideia tem antes de tudo um caráter puramente ideal e neste caso somente sons no ouvido interno ou ideal de Adorno, pois para sua realização sonora deve passar pelo corpo instrumental. Agora, nesse caso, pode-se usar também a ideia de Daniel Martin Feige de que uma composição só chega à perfeição através da tradição de suas interpretações (Feige, 2014, p. 84), mas isto não ajuda no problema fundamental de que as ideias de colorações puramente estruturais baseadas apenas em relações tonais e harmônicas só têm um caráter ideal e em seu som real dependem novamente de

geradores de som material, cada um dos quais tem seu próprio espectro de ressonância.

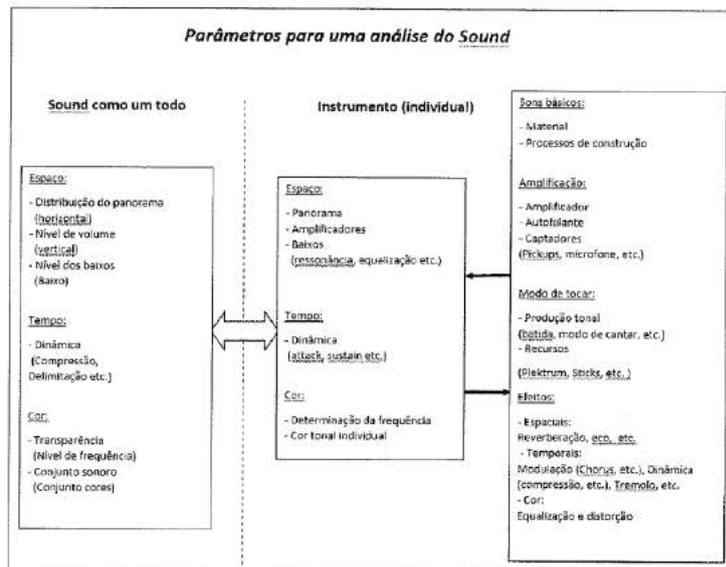
A forma como os geradores de som são dispostos não é de forma alguma irrelevante para a coloração musical, pois a instrumentação, ou seja, a seleção dos instrumentos envolvidos, assim como a disposição espacial dos mesmos já é bastante decisiva para a coloração de uma obra musical. Se a coloração relacionada à composição explicada por Adorno pode ser descrita como "coloração interior ou tonal", então a instrumentação e a disposição espacial já tratam de uma dimensão que pode ser distinguida desta última como "coloração exterior ou instrumental" e agora será examinada mais de perto.

O ponto de partida aqui é o "som natural de um instrumento", que, como mencionado acima, já é moldado pela escolha de materiais e pela forma específica do instrumento. Como resultado, cada instrumento tem seu timbre específico, não apenas em relação ao gênero de instrumento (instrumento de sopro, instrumento de cordas, etc.), mas também em relação aos subtipos (violão, contrabaixo, etc.) e os subtipos desses subtipos (violão de concerto, alaúde, etc.) e, finalmente, ao instrumento individual. Entretanto, como Hegel já declarou acima para o som em geral, todo corpo material e, portanto, também todo instrumento requer um impulso mecânico externo para que a alma sonora interna do corpo ou instrumento se manifeste em vibrações. Esta influência externa pode acontecer de diferentes maneiras: por exemplo, em uma guitarra, dedilhando com os dedos, tocando com uma palheta, atritando um arco de violino ou por geração de vibrações eletromagnéticas com um ressonador; ou em um tambor por várias formas de impacto manual, por uma baqueta de madeira ou de feltro ou uma vassoura etc. Dependendo da forma como este impulso mecânico acontece, o instrumento soa um pouco ou até consideravelmente diferente. Além disso, tem também a pessoa executa esse impulso, um efeito sobre o timbre do som que, na medida em que cada músico tem sua própria maneira individual de tocar. Se levarmos em conta esses fatores variáveis que fazem o corpo material ou o instrumento vibrar mecanicamente, o que acaba de ser descrito como o som intrínseco ou o som natural de um instrumento torna-se novamente um momento ideal que só pode ser expresso através dos vários tipos e formas do impulso externo. O som natural de um

instrumento, pode-se dizer, é em si mesmo apenas ideal e só pode ser realizado sonoramente de forma estendida ou alienada.

Poder-se-ia estar inclinado a considerar como um exagero o fato de que a forma específica de tocar ou tocar já deve ser considerada como uma alienação do som natural. Afinal, uma alienação do som natural só é dada quando um instrumento é preparado, como, por exemplo, John Cage fez em seus experimentos sonoros com pianos preparados. Contra esta objeção, deve ser dito que a preparação de instrumentos não é de forma alguma uma alienação de um som natural, mas sim uma mudança na forma e no material do instrumento. Com seus preparativos, John Cage criou, assim, novos instrumentos, que por sua vez têm seu próprio som natural (ideal), que se expressa de forma diferente da mesma maneira, quer tal piano seja tocado com o mecanismo do teclado ou com um martelo de percussão diretamente sobre suas cordas. A relação entre o som natural ideal e a realização alienante não muda em nada se um instrumento tiver sido preparado de forma específica, na medida em que, como instrumento preparado, ele representa imediatamente um novo instrumento. O mesmo se aplica, a propósito, quando um trompete é tocado com uma surdina ou um prato de uma bateria é equipado com uma corrente.

Se assumirmos agora que o som natural ideal só pode ser realizado na forma especificamente alienada de um impulso, então esta alienação representa a forma mais direta de moldar o timbre externo ou instrumental, porque sem ele nenhum som real poderia surgir. Se se falasse aqui de "design de timbre instrumental primário", poder-se-ia incluir todas as formas mediadas de alteração do som natural, que posteriormente alteram o som resultante, sob o termo "design de timbre instrumental secundário". Isto inclui todas as formas de efeitos sonoros com os quais o som de um instrumento pode ser alterado: Equalizador, distorção, reverb e efeitos de eco, até efeitos de modulação como chorus, flanger etc. Já discuti esses efeitos com mais detalhes em outros lugares e os sistematizei de acordo com as categorias de espaço, tempo e timbre (Stederoth, 2017, p. 1467-189), e é por isso que não quero entrar em mais detalhes aqui, especialmente porque essas formas exigiriam um estudo detalhado de suas próprias formas.



Em vez disso, deve ser mencionado aqui que este projeto de som instrumental secundário pode, no extremo, levar a que o som natural de um instrumento seja alterado a tal ponto que ele se aproxime novamente de um ruído, mesmo que, como já discutido acima, ele nunca possa se tornar completamente um ruído.

Do som ao design de ruído

Se você ouvir a versão de Jimi Hendrix do hino nacional americano *The Star Spangled Banner*, por exemplo, e ouvir como ele aliena o som de sua guitarra por meio de distorção e loops de feedback, o ouvinte pode inicialmente ter a impressão de que apenas ruídos estão sendo produzidos aqui, na medida em que pouco parece restar do som natural projetado do instrumento. E uma impressão semelhante surgirá quando esse ouvinte ouvir a peça "Aurora" da banda de drone metal *Sunn O))),* por exemplo, que trabalha com técnicas de alienação semelhantes. No entanto, a primeira impressão é enganosa aqui, assim como no caso de Hendrix, pois não se trata de um som gerado aleatoriamente, como o respingo de água, mas sim de uma criação direcionada de sons que abre horizontes completamente novos para o design de som da música. E, na música eletrônica em particular, essa sobreposição e combinação direcionada de sons naturais alienados levou a novos designs de som

que não voltam ao nível de mero ruído, mas abrem novos mundos de som por meio do design de ruído.

Referências

ADORNO, Theodor W. Funktion der Farbe in der Musik (1966). In: REICHERT, Klaus; SCHWARZ, Michael (orgs). *Kranichsteiner Vorlesungen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

FEIGE, Daniel M. *Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

HEGEL, G.W.F. *Naturphilosophie. Band I. Die Vorlesung von 1819/20*, hrsg. v. Manfred Gies, Napoli, 1982.

HEGEL, G.W.F. *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen*. 3. Aufl. Heidelberg 1830. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hrsg. v. Wolfgang Bonsiepen u. Hans-Christian Lucas, Hamburg, 1992.

HELMHOLTZ, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1896.

STEDEROTH, Dirk. *Sound, Groove, Performance: categorias de realização estético-musical para caracterizar a música popular*". In: RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luis Calos (orgs.). *Música, filosofia e formação cultural: ensaios*. Caxias do Sul: EducS, 2017.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Elektronische und instrumentale Musik*. In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1. Köln: Schauberg, 1963.

O ouvir e o lógos, ou o que ouve Electra?



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-11>

Lia Tomás

A tragédia é um poema (representado) sobre um túmulo

Definição de tragédia atribuída a Teofrasto

Há mais de trinta anos, quando ainda realizava meu doutorado, adentrei no universo da filosofia antiga, visto que meu objeto de pesquisa à época centrava-se nos estudos sobre o conceito de *mousiké* no período pré-socrático. Muito já se tinha escrito sobre a música na Antiguidade, sobretudo os enfoques teórico-musicais, os instrumentos utilizados e suas funções, aspectos estes que naquele momento não eram de meu interesse. Recordo-me também que, em meio a extensa bibliografia e aspectos temáticos, encontrei muitas vezes estudos que se concentravam no campo literário, notadamente no universo da poesia e da tragédia e a participação da música neste contexto.

Os anos se passaram, minha pesquisa tomou outras direções e agora, para minha surpresa, vejo-me novamente retornando meus estudos a um período histórico que, mesmo tendo estado adormecido, ainda causa-me interesse e fascínio.

Assim, ao título deste texto, “o ouvir e o lógos”, acrescentei o nome de uma personagem trágica, a qual também nomeia as obras nas quais sua saga é contada. Entretanto, cabe dizer que ao evocarmos aqui essa junção entre o ouvir e o pensar, pretende-se fazer tão somente uma leitura poética e metafórica da escuta e da fala desta personagem, deste repositório sonoro que a envolve interna e externamente.

A tragédia de Electra seja na versão de Sófocles, de Eurípedes ou de Ésquilo¹ conta a história de uma mulher enlutada, que por meio de suas palavras, lança aos ouvidos da audiência, todo o rumor de seus pensamentos: palavras de lamento,

¹ *Coéforas*, segunda tragédia da *Oresteia*, de Ésquilo. Única obra na qual sua saga é contada mas seu nome não comparece no título.

palavras de intenso pesar, espriando de modo grandioso, sua dor, sua angústia e seus desgostos.

Ao tomarmos contato com a personagem, a primeira pergunta que nos aparece de modo pungente é porque Electra se lamenta, ou por quem? O que retumba em sua consciência de modo tão contundente, que ecoa por seu corpo e expele-se como verbo aos ouvidos dos espectadores?

Do ponto de vista literário, Electra enquanto tragédia faz parte de um conjunto de obras oriundas de rituais arcaicos ao deus Dioniso, visto o próprio nome de o espetáculo trazer em sua etimologia (*trágos* (bode) + *aoidé* = canto do bode), referências ao canto e ao sacrifício de um animal. Estas peças teatrais, encenadas em duas ocasiões precisas - a entrada da primavera e no final de dezembro - faziam parte das homenagens ao deus em um contexto eminentemente religioso e que também era acompanhado de procissões e sacrifícios. Destinadas a um grande público reunido em uma ocasião solene, seus autores escreviam na qualidade de cidadãos que se dirigiam a cidadãos: assim, os temas escolhidos tinham como propósito atingi-los e interessá-los.

Os enredos baseavam-se em episódios conhecidos, mormente retirados das epopeias, pois o objetivo de tais obras era despertar o interesse do público: a aventuras heroicas dos personagens, a Guerra de Troia, as maldições e intrigas familiares, entre outros. E pelo fato de o teatro ser encenado e não apenas narrado, era possível extrair de fatos épicos um efeito imediato e mais solene, cumprindo assim uma dupla função: religiosa e nacional. Tais fatos, portanto, voltavam ao público com preocupações coletivas, porém mais intensos e carregados de sentido e força. (Romilly, 1998, p.13-22).

Um comentário de Rachel Gazolla esclarece o papel da tragédia em face ao seu público:

“A *kathársis* não deixa de ser um modo de retirar a mancha comunitária, uma forma quase laica de fazê-lo porque simbólica comparativamente aos efeitos rituais sacrificiais primitivos. Os sacrifícios passam a manifestar-se na encenação e nas palavras, são récitas e interpretações rituais mediante versos (...). Desse modo, o ritual de sacrifício não deixa de ser metafórico, porque *en*

lógos. Mas a purificação não se efetiva *en lógos*: a encenação trágica é ela mesma, purificatória, na medida em que faz que os assistentes do drama vivenciem as problemáticas das personagens, geralmente relacionadas à própria vida política da cidade, ao dia-a-dia de cada um, aos valores de ontem e aos daquele momento, repassados durante a encenação. A memória de uma raça é reconstruída no teatro para ser orgulhosa de si ou para interrogar-se. Isto significa dizer que o grego assistente do drama trágico reconstrói sua própria identidade cívica em quanto pessoa, no teatro" (Gazolla, 2001, p. 29).

Considerando-se ainda que a tragédia nasceu do ditirambo – o canto de louvor ao deus Dioniso, o qual compunha-se de um coro e um corifeu em diálogo – essa estrutura permanece essencial: está presente na estrutura literária e na métrica utilizada. O coro, por exemplo, ocupa um espaço reservado a ele no palco, não se misturava aos atores. Exercia uma função importante: exprimiam opiniões, levantavam questões, criticavam valores morais, encorajavam, aconselhavam, repreendiam ou ameaçavam os demais personagens, impulsionando assim a dinâmica musical da peça por meio de seus cantos, ou ao menos, por suas récitas.

No que se refere ao campo sonoro das tragédias, ou ainda, da relação da escuta e fala, Nicole Loraux pontua esta inter-relação:

"Mortes representadas em cena, grandes dores, ferimentos": acontecimentos da tragédia, espetáculos para os olhos. Considerando os exemplos dados por Aristóteles para ilustrar sua definição do *páthos* trágico como "ação causadora de destruição ou dor" quem poderia duvidar um instante sequer de que, no teatro ateniense, a morte não tenha sido realmente exposta à visão do espectador? (...) o ouvinte da tragédia levará vantagem sobre o espectador: tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras, principalmente a morte. (...) Tudo começou por ser dito, por ser ouvido, por ser imaginado – visão nascida das palavras e presas a ela (...) Palavras lidas para substituir ou mesmo para reencontrar as palavras ouvidas, aquelas que a representação trágica oferecia à escuta ativa do público ateniense. Palavras de duplo ou múltiplo sentido (...). Ouso mesmo formular a hipótese de que, no teatro de Atenas, a escuta era, para o público da representação trágica, como que uma leitura muito refinada, à altura

da "profundidade" do texto (...) Se o espectador antigo, tal como gostamos de imaginá-lo depois de ler Jean-Pierre Vernant, tiver sido esse espectador de ouvido apurado (...) podemos então formular a hipótese de que, arrebatado pela profundidade polissêmica do texto, o leitor se empenha na interminável busca das palavras em eco "(Loraux, 1988, p. 7-9).

À citação de N. Loraux podemos acrescentar outra observação de Florence Dupont a qual destaca Electra em um *locus* singular dentre o conjunto de protagonistas do teatro grego: "Electra é uma personagem iminentemente trágica, ou seja, pertence tão somente à tradição da tragédia, na medida em que é uma personagem feminina ausente da epopeia e por excelência, a figura do luto associado ao canto estridente do *aulos*" (2001, p. 28).

Assim, se a tragédia fixa-se "sob o signo da escuta", pois "*en lógos*" retornamos às perguntas acima: porque ou por quem se lamenta Electra? Qual o propósito do seu prantear?

Electra espera o retorno de Orestes, seu irmão, para concretizar um plano de vingança contra sua mãe, Clitemnestra, visto que esta, após o regresso de seu esposo Agamêmnon da Guerra de Troia, assassina-o tendo como cúmplice seu amante Egisto. Orestes escapou do massacre graças às mãos de sua irmã, que mediante o ocorrido, enviou-o de modo clandestino para a Fócida.

A personagem aparece-nos impactada por este episódio terrível, como uma mulher que se recusa esquecer o assassinato de seu pai perpetrado pelas mãos de sua mãe em conjunto com Egisto, o amante, o qual agora ocupa o trono de Micenas. Anos após anos, lastima a sua perda de modo incessante, rende libações ao túmulo do finado na tentativa de preencher o vazio deixado, e sem ter abandonado sua morada, convive com os algozes paternos, os quais não se furtam em lembrar o crime cometido. Mas esta convivência funesta também se torna o principal ingrediente para que ela arquitete em seus pensamentos, o plano de vingança.

Sofrimentos, lamentos, assassinato, revanches...estes sentimentos que ecoam sem cessar no corpo e na voz de Electra, teriam sido motivados unicamente pelo episódio fatídico do assassinato de seu pai ou possuem sua origem anterior?

Segundo Junito Brandão (1989, I, p.76-77), cabe recordar o que transformou o gigantesco palácio de Micenas, no qual Electra tem sua morada, em um "alcácer de crimes e horrores". Para tanto, o autor crê ser necessário tecer algumas considerações sobre os conceitos de *harmatía* e *génos*.

Harmatía, que provém do verbo grego "*harmathánein*", significa, de modo mais usual, *errar o alvo*. Em sua ampliação histórica e semântica, tal termo adquire outros vieses mais amplos, podendo referir-se também a *errar, errar o caminho, perder-se, cometer uma falta*. Assim *hamartía* deve-se traduzir por "erro, falta, inadvertência, irreflexão", existindo uma "gradação" nessas faltas ou erros, podendo ser os mesmos mais leves ou mais graves. Cabe adendar também que na Grécia Antiga, as faltas eram julgadas de fora para dentro: não se julgavam intenções, mas reparações, indenizações à vítima, se fosse o caso.

Quanto ao vocábulo *génos*, este pode ser traduzido, por conta da religião grega, por "descendência, família", ou seja, pessoas ligadas por laços de sangue. Portanto, qualquer falta, qualquer *harmatía* cometida por um *génos* contra o outro – qualquer erro cometido contra um familiar - tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingada. Se a *hamartía* é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu aparentado, pois no sangue derramado também se encontra uma parcela do *sangue* e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro. É por esta razão que, historicamente falando, famílias inteiras se exterminavam na Grécia Antiga e a vingança do parente morto possuía duas categorias: a *ordinária*, quando a mesma ocorre somente em parentesco profano (nos quais se incluem esposos, cunhados, sobrinhos e tios) e a *extraordinária*, cometida entre pais, filhos, netos, entre irmãos, cujo parentesco é sagrado. No primeiro caso, na *ordinária*, a vingança é executada pelo parente mais próximo e no segundo, na *extraordinária*, a execução do revide cabe às Erínias.

Cabe observar, por conseguinte, que esta ideia do direito do *génos* está indissolúvelmente ligada à crença da maldição familiar, ou ainda: qualquer erro, qualquer *harmatía* cometida por um membro do *génos*, do clã familiar, recai sobre todos parentes e demais descendentes, sejam eles coligados às pessoas de modo profano ou sagrado.

Estas considerações asseguram que Electra provém de uma família na qual uma maldição se instaurou há muitas gerações. Vejamos, sucintamente, a sucessão destes infortúnios:

1) Tântalo (rei mitológico da Frígia ou Lídia): muito rico e querido dos deuses, participava de seus festins. Depois de dois equívocos perdoáveis, matou um de seus filhos e ofereceu-os como repasto aos Deuses em tom de desafio. Condenado por sua empáfia, foi lançado ao Tártaro e condenado ao suplício da fome e da sede;

2) Pélops (filho assassinado de Tântalo e “ressuscitado” pelos deuses): apaixonou-se por Hipodamia e desposou-a após vencer o desafio imposto por seu pai, uma corrida de carros. Tal vitória, porém, só foi possível com uma trapaça executada por Mírtilo, cocheiro do sogro, que serrou os eixos do carro de Enômao. Para silenciar Mírtilo, Pélops arremessou seu cadáver ao mar, o qual antes de morrer, lançou-lhe uma maldição;

3) Atreu (filho de Pélops): disputando o trono de Micenas com seu irmão Tieste, banuiu-o em definitivo do reino após descobrir uma traição deste com a sua esposa. Refugiando-se em Sicione, Tieste, a conselho de um oráculo, engravida a própria filha Pelopia, que fugiu para Micenas com seu filho Egisto. Esta casou-se com Atreu, seu tio, e Egisto foi criado na corte. Sem saber que Tieste era seu pai, recebeu ordens de seu padrasto para matá-lo. Tendo descoberto a tempo quem era seu pai, voltou a Micenas, assassinou Atreu e entregou o trono a Tieste.

4) Agamêmnon (filho de Atreu e pai de Electra): ele e seu irmão Menelau escaparam de Micenas durante o reinado de Tieste. Tendo retomado o trono, fora enviado para comandar os gregos no sítio de Troia. Ao apaixonar-se por Clitemnestra, que era irmã de Helena, matou seu esposo Tântalo, que era filho de Tieste, e filho recém-nascido do casal para desposá-la². Sacrificou também Ifigênia, irmã de Electra e Orestes, aos mandos de Ártemis. Foi assassinado por Clitemnestra e Egisto, este último assassino de seu pai. (Brandão, 1989, I, p. 78-93)

Vemos, portanto, que o sofrimento de Electra assenta-se em uma dinastia familiar marcada por traições, adultérios, incesto, canibalismo, violência e morte. O assassinato de seu pai apenas soma-se a essa sucessão de episódios dantescos,

² A morte deste recém-nascido comparece em alguns relatos do mito, como no caso da referência adotada de J. Brandão.

pois seu *génos* é contaminado por um conjunto de horrores dos quais ela não poderia escapar.

Na peça de Sófocles, a entrada espetacular de Electra apresenta ao público pistas de suas dores, da história pregressa de sua descendência, bem como de seu destino. Após um grito de lamento, inicia o cantar de sua saga:

Ó luz imácula
 Ar, moiraespecular de Géia-Terra !
 Quantos trenos³ ouvistes de mim,
 quantos golpes rubros no peito
 não presenciastes,
 ao tenebroso desanoitecer!
 E o leito odioso da morada macabra
 sabe da minha insônia pan-noturna,
 da profusão dos trenos paternais.
 Não foi Ares, sanguinário,
 quem o abateu num rincão barbárico,
 mas minha mãe e Egisto, seu comparsa de cama:
 qual lenhadores fendem a tora,
 racham-lhe a cabeça com a acha mortífera.
 Pranto, pai, houve só o meu
 quando de tua morte impiedosa! Vergonha!
 Não hei de cessar o treno e o choro magoado
 Enquanto me for dado mirar o estelário panfúlgido
 e o lume diurno:
 rouxinol algoz de crias,
 ecoarei ao mundo meu lamento sem tréguas⁴,
 no pórtico do paço pátrio.
 Palácio de Hades e Perséfone,
 Hermes subtérreo,

³ Trenos são os cantos fúnebres.

⁴ Nesta passagem, Electra se compara à Procne que, após saber da violação de sua irmã Filomela por Tereu, seu esposo, matou seu filho Ítis e ofereceu-lhe como banquete. Fugindo do palácio com sua irmã e com Tereu em seu encalço, os deuses se apiedaram das irmãs e transformaram Procne em um rouxinol e sua irmã em uma andorinha.

Ara, Ruína venerável,
Erínias, sagradas filhas dos numes,
testemunhas de mortes injustas,
testemunhas de leitos usurpados,
ajudai-me,
- aqui! –
vingai a morte de meu pai,
reconduzi meu irmão!
O sobrepeso da pena me faz pender,
solitária;
já não o suporte!⁵ (86-120)

Já de início, as palavras de Electra apresentam com detalhes a morte de Agamêmnon ocorrida em seu próprio palácio e cuja cabeça foi atingida por uma acha⁶. Apregoa clamores passados, evoca os deuses do submundo como parceiros na execução de seu fado de vingança, dentre estes as Erínias.

As Erínias, como observa J. Brandão (1989, I, p. 207), eram deusas violentas e justas, verdadeiros monstros alados, com os cabelos entremeados de serpentes, portando chicotes e tochas acesas nas mãos. De início eram as guardiãs das leis da natureza e da ordem das coisas, no sentido físico e moral, o que as levava a punir todos os que ultrapassavam seus direitos em prejuízo dos outros, tanto entre os deuses quanto entre os homens. Só mais tarde é que elas se tornaram especificamente as vingadoras do crime, particularmente do *sangue parental* derramado. São as vingadoras do *génos*, dos crimes cometidos no clã familiar.

Viviam nas profundezas do Tártaro, onde torturavam as almas que haviam transgredido as leis. Supunha-se serem muitas, mas nas tragédias de outros autores, tais como Ésquilo, comparecem apenas como três, sendo cada qual cumprindo uma função específica, a saber: *Alecto*, a *implacável*, era a encarregada em castigar os delitos morais, como a ira, a cólera e a soberba. Espalhava a peste e maldições e seguia o infrator sem parar, não deixando-o dormir em paz; *Megera*, a *rancorosa*, personifica o rancor, a inveja, a cobiça e o ciúme. Castiga principalmente

⁵ Nas citações da peça teatral, utilizaremos a tradução de Trajano Vieira. Ver bibliografia completa.

⁶ Um tipo de machado com lâminas cortantes de ambos os lados.

os delitos contra o matrimônio, em especial, a infidelidade. Perseguindo a vítima com a maior sanha, grita incessantemente nos ouvidos do criminoso os delitos cometidos para que ele não se esqueça; *Tisífone, a vingadora*, é a repressora dos assassinatos, dos patricídios, fraticídios e homicídios. Açoita os culpados até levá-los ao desvario, à loucura.

Na fala inicial de Electra é interessante observar não apenas a descrição dos recentes fatos ocorridos, mas também o que a personagem ouve internamente e que a move: aos lamentos da morte de seu pai e espera do retorno de seu irmão Orestes, somam-se as ressonâncias constantes das Erínias, daquelas vozes que gritam, vociferam, protestam contra os delitos de linhagem, fazendo com que a personagem, mesmo distante da primeira infração, carregue em seu corpo, sangue e voz, as pagas da maldição e da vingança. Electra clama por estes tormentos pois convoca as Benevolentes⁷ como companheiras de jornada.

Na sequência, o coro tece comentários tentando acalmar Electra, chamando a atenção sobre o fato de que os lamentos constantes da personagem não trarão seu pai do reino de Hades para reino dos vivos e que a persistência neste discurso também é uma espécie de combustível para a sua autodestruição. Electra contesta indignada, lembrando que a morte de Agamêmnon foi uma lástima, mas o modo ímpio e covarde do ocorrido tornou-a pior. Em outras palavras, a perda de um ente querido é sempre trágica, mas morrer em um campo de batalha é mais dignificante do que por traição de um ser próximo, como no caso, pelas mãos de sua própria esposa Clitemnestra. Soma-se assim, mais elementos à sua revolta, a dignidade perdida do pai e a traição maternal.

Mas Clitemnestra teria matado o esposo por mero capricho? O assassinato de Agamêmnon decorreu dos anos de espera, de sua infidelidade agora consumada ou algo mais?

Na tragédia, há um diálogo tenso e intenso entre Electra e Clitemnestra (516-679), passagem na qual a mãe, não se furtando do crime cometido contra Agamêmnon, lembra à filha que seu pai escolheu imolar sua irmã Ifigênia⁸ em prol

⁷ Benevolentes era um eufemismo utilizado para se referir às Erínias, com o propósito de ocultar seu verdadeiro nome e evitar sua cólera.

⁸ Este é o argumento da tragédia *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes.

do avanço das tropas gregas em Troia. Visto que tal guerra se iniciara por conta do rapto de Helena por Páris, argumenta que Agamêmnon não tinha o direito de escolher o sacrifício de sua própria filha no lugar de um dos filhos de Menelau, seu irmão e esposo de Helena. Em momento algum Clitemnestra nega o assassinato pois segundo suas palavras, o mesmo foi avalizado por *Dike*.

Teu pai morreu (insistes nesse assunto)
por minha causa. Sim, por minha causa!
Não serei eu quem vai negar, mas *Dike*,
a Justiceira, deu-me o aval, fiz algo
em que me secundaras, se pensaras:
esse teu pai, por quem debulhas lágrimas,
foi o grego que consentiu – o único! –
na imolação de tua irmã aos deuses.
Mas quem sofreu a dor do parto? O sêmen
dele? Não! Quem sofreu fui eu! Dirás
que ele sacrificou em prol dos argivos.
Com que direito matam minha filha?
Se a matou em favor do próprio irmão,
Não deveria me pagar por isso?
Não seria mais certo Menelau
matar um de seus filhos (tinha dois),
se o estopim da guerra foi Helena
e ele? Será que o Hades tinha gana
de devorar meus filhos mais do que os dele?

Electra revida a fala da mãe relembrando-a de que Agamêmnon irritou Ártemis por caçar um cervo na floresta sagrada e gabar-se por tal feito. Como punição, quando os gregos chegaram ao porto de Áulis, a deusa fez com que os ventos cessassem impedindo a continuidade da expedição, e exigiu que o atrida⁹ sacrificasse uma de suas filhas como recompensa pelo seu delito para que as tropas chegassem a seu destino. Deste modo, o assassinato de Agamêmnon em nada se

⁹ Referência aos descendentes de Atreu: Agamêmnon e Menelau.

cauciona aos desígnios da deusa justa, justifica Electra, mas sim por um desejo de sedução e poder motivado por Egisto ou por mero arbítrio de própria mãe.

Mas saberia Electra que a cólera de Clitemnestra para com Agamêmnon, levando-a ao assassinato impiedoso de seu cônjuge, marcou-se inicialmente um duplo crime contra seu *génos*? Não se pode olvidar como já exposto, que Agamêmnon ao encantar-se por Clitemnestra e querendo desposá-la, matou seu primeiro marido e o filho do casal; como se não bastasse, também sacrificou uma de suas filhas, fruto desta união a contragosto. Mesmo que Agamêmnon tenha relutado em decidir pela execução de Ifigênia, sua relação inicial com Clitemnestra foi marcada pelo derramamento de sangue parental, crimes estes imponderáveis e que despertaram as vociferações das Erínias, as vozes de vingança que lhe acompanharam até este desenlace fatídico ¹⁰.

Neste grandioso embate, Electra e Clitemnestra se apresentam como personalidades aparentemente opostas, visto que insultos e acusações de toda sorte emanam de suas vozes. Como nos atenta Jean-Pierre Vernant, a devassa e a pudica, a mãe desnaturada e a "não-mãe" apresentam-se como as duas faces de uma mesma moeda:

"Electra, "duplo" de Clitemnestra, é ao mesmo tempo seu oposto. Virgem (...) ela quer ser tanto mais casta quanto mais sensual e desavergonhada lhe aparece sua mãe. Ama seu pai de modo tão apaixonado quanto Clitemnestra odeia seu esposo. Dessas duas mulheres igualmente masculinas, uma tomou para si a fórmula de Atena, deusa votada, como Héstita, à virgindade (...). A outra, pelo contrário, é a "mulher poliandra", a "fêmea assassina de machos", é contra o homem em todos os seus domínios; ela só o quer na cama. Ambas, por razões inversas, são exteriores ao domínio do casamento; uma fica aquém, outra vai além. Se a primeira se afirma sem reserva pelo pai, é na própria medida em que, fixada em seu lar, ela recusa a união conjugal e não reconhece outra progenitora que o irmão no qual se perpetua a raça paterna e que ao mesmo tempo está no lugar de filho, de pai e de esposo. Se a segunda se declara sem reserva pela mãe,

¹⁰ Na versão de Sófocles, o primeiro encontro de Agamêmnon e Clitemnestra é omitido, bem como o relato de quando de seu retorno à Micenas, o comandante trouxe consigo a profetisa Cassandra como espólio de guerra, a qual foi assassinada pela esposa.

é na medida em que rejeita o *status* de esposa. Renega os filhos que lembram o lar do cônjuge e a submissão da mulher ao marido. Como as Erínias, que representam a sua causa no nível das forças divinas, ela desdenha os liames conjugais; nos laços de sangue, que ela lhes opõe e prefere, quer somente reter os que unem o filho ao ventre que o guardou ao seio que o alimentou; para ela, o homem, no casal, encontra-se reduzido ao papel de um parceiro na relação sexual". (1990, p. 163).

Mesmo que Nicole Loraux observe que a tragédia prima-se por apresentar dores e sofrimentos tão somente no âmbito das palavras, principalmente a morte¹¹, a versão sofocliana de *Electra* apresenta uma inovação neste quesito, visto que o cadáver de Clitemnestra comparece em cena e também o desfecho da peça deixa-nos em suspensão.

No que se refere à morte, a autora pontua que na antiga Atenas havia uma diferença de valor bem estabelecida quanto ao falecimento dos homens e de mulheres, pois não raro os homens morriam na guerra: como homenagem ao cumprimento de seu dever cívico, erguiam-se monumentos, sepulturas e enunciavam-se discursos fúnebres. Quanto à morte das mulheres, nada havia a se dizer pois seu destino era "levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e de mãe ao lado de um homem que vive a sua vida de cidadão" (1985, p. 22). Esperava-se portanto que as mulheres vivessem uma vida sem ruído, e quando da morte do esposo, que elas não se tornassem assunto público, seja na censura ou no elogio: "a glória das mulheres é não terem glória" (1985, p. 23). Entretanto, é na tragédia que a morte das mulheres alcança outro patamar, uma espécie de libertação do espaço cívico no qual se confundem os papéis do homem e da mulher:

"As mulheres trágicas morrem violentamente. Com maior exatidão, uma mulher conquista sua morte com a violência. Morte que não seja somente o fim de uma vida exemplar. Morte que lhe pertença como sua (...) Uma morte brutal, cuja comunicação se faz sem frases (...) mas cujas modalidades, dolorosas ou chocantes, ensejam uma longa narração. (...) Com efeito, logo depois de ser

¹¹ Ver citação completa no início do texto.

enunciado em sua nudez de fato bruto, o acontecimento provoca uma indagação, sempre a mesma: 'Como? Dize como!'. Então o mensageiro conta, e é assim que a tragédia rompe o silêncio amplamente observado na tradição grega sobre as modalidades da morte" (1985, p. 25).

A morte de Clitemnestra já se encontra anunciada em um sonho, o qual foi contado à Electra por sua irmã Crisótemis. Nesta passagem (417-425), a irmã revela que durante o sono, sua mãe reencontrou Agamêmnon vivo no centro do palácio empunhando o cetro dinástico e ao fincá-lo no chão, aflorou um grandioso ramo cuja copa ensombreceu toda Micenas. Mesmo que este já prenuncie o êxito da vingança de Electra, não aponta se esta ocorrerá por suicídio, se será apenas narrada ou se o corpo da defunta será trazido a público.

A saber da falsa morte de Orestes pelas palavras do Pedagogo, ocorrida em uma corrida de cavalos e narrada com requinte de detalhes, Clitemnestra oscila entre a tristeza e o regozijo, pois ao mesmo tempo em que lamenta a perda de mais um filho, vislumbra a salvação de si própria, a libertação para uma vida sem medo:

Pedagogo: Minha visita, então, não é propícia?
 Clitemnestra: E como não seria propícia, se
 comprovas cabalmente que morreu
 quem minha ânima alentou, alguém
 que negaceia o meu regaço, um êxulo
 que renegou a pátria, que jamais
 reviu-me o rosto, que só quis impor
 a pena pior a "algoz do pai", a ponto
 de sonegar-me diuturnamente
 o véu da sonolência, como se
 o tempo, para a morte, alimentasse
 a vida? Foi-se o medo de meus filhos:
 Electra era o tormento dos tormentos
 no lar, sorvendo ininterrupta o sangue
 vivaz de minha própria psique! Livre
 das ameaças, me entrego aos dias rútilos. (773-785)

O desfecho da obra é comunicado pelo coro (1384-1397), anunciando a presença de Ares, o deus da guerra selvagem, as cadelas vingadoras dos malignos crimes - as Erínias - que já se encontram alojadas no teto do palácio e Hermes, mensageiro dos deuses imortais olímpicos, que ao toque de seu caduceu conduzia as almas para a outra vida. Electra pede silêncio ao coro, pois Orestes, após ter retornado em disfarce e desmentido sua morte, já se encontra no palácio e está prestes a executar o plano de vingança. A ocasião é propícia: Clitemnestra encontra-se sozinha, preparando uma urna para o sepulcro. Ao ver Orestes, implora gritando: "Ó filho, não fustigues quem te gerou!" (...) Ai, fui golpeada! (...) Ai, mais um!". Na sequência Egisto, adentrando no palácio, escuta um burburinho e ao chamar pela esposa, encontra um cadáver recoberto prostrado no pátio. Ao descobri-lo, reconhece Clitemnestra e a sina de seu idêntico destino....

Sófocles apresenta-nos um desfecho inesperado, de acordo com as observações de Florence Dupont (2001, p. 91-96). Perante estas mortes, não há prantos, lamentos, gritos, cantos de vitória e triunfo ou quaisquer manifestações sonoras por parte dos presentes: ouve-se tão somente um silêncio profundo, o silêncio do luto. A exposição do cadáver de Clitemnestra em cena é um espetáculo destinado apenas a Egisto e não para a plateia: "esta dupla morte é um assunto privado no qual a cidade não intervém nem como instituição judiciária nem como coletividade religiosa e social" (2001, p.95).

Vale dizer ainda que o comparecimento dos despojos de Clitemnestra em cena pode ser entendido também como um rompimento do papel da mulher na sociedade, de uma vida sem ruído: ao gritar durante seu assassinato e com a posterior exposição de seu corpo, a personagem triunfa e pode ser equiparada a Agamêmnon. Brutalmente morta, não regateou sua voz nos últimos instantes e nem sua presença junto aos demais, mesmo que sem loas e imersa em um espaço taciturno cujo eco inaudível se faz mais presente que sonoridades reverenciais.

Mesmo que Sófocles tenha retomado meramente a retórica do sangue e da vingança – tão estranho à função do teatro na sociedade grega - presente nos lamentos de Electra, nas invocações de Hades, das Erínias, nos protestos de Clitemnestra e nos desagravos de Orestes, o trágico se impõe, seja pela estética, pelo improvável ou mesmo pelo silêncio. Os tormentos de Electra proferidos em suas

falas conduzem a ação da tragédia apenas para que os ouvintes atentem a essas vozes e escolham os caminhos a seguir.

E considerando-se uma vez mais que a tragédia fixa-se “sob o signo da escuta”, pois “*en lógos*”, a definição de Teofastro sobre a importância da escuta, mesmo que originalmente em outro contexto, encerra nosso discurso e deixa-se ecoar:

“(…) o sentido da audição: ele é, entre os demais, o mais venerável: nem as coisas visíveis, nem as que se saboreiam, nem as tangíveis trazem arrebatos, perturbações e terrores tais como aquelas que se apoderam da alma, irrompendo nela por meio da audição de certos estrépitos, golpes e sons” (Plutarco, 2003, p.07)¹².

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7ª ed. Lisboa: Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. 2 J-Z. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. 1 A-I. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Mitologia grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1989.

CAPPONI, Matteo. Langage du corps, corps du langage: cequ’il advient du geste dans le texte théâtral (Sophocle, Électre, 86-120; Euripide, Électre, 54-63)In: WILGAUX, J.; DASEN, V. (Eds.). *Langages ET métaphores Du corps dans Le monde antique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 119-130. Edição digital disponível em <https://books.openedition.org/pur/5407>.

¹² Um texto similar encontra-se também em Plutarco, 2008, 666c: “E, sem dúvida, de todos os sentidos é a audição o mais sensível, e é por isso que a agitação e o terror produzidos pelo ruído são a causa das mais graves perturbações. Aos que estão a dormir, da inconsciência se oferece como defesa. Já os que estão despertos, não só são dominados pela apreensão, como o terror lhes amarra, em boa verdade, o corpo, os aperta e reprime, fazendo com que o golpe seja mais grave por força da sua resistência”.

DELAVAUD-ROUX, Marie Hélène. Que diálogo haveria entre música, arte dramática e dança no teatro antigo grego da época clássica?. *Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, 25 (1/2), 125–132.

DUPONT, Florence. *L'insignifiance tragique*. Paris: Gallimard, 2001.

ÉSQUILO. *Coéforas*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.

EURÍPEDES. *Electra*. Trad. Trupersa. Direção de tradução e coordenação geral Tereza. V. R. Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

FRONTISI-DUCROUX, Fraçoise. Mythe et tragédie: épouses et mères sanglantes. In: CADIET, L. (Ed.) et al. *Figures de femmes criminelles: Del'Antiquité à nos jours*. Paris: Éditions de La Sorbonne, 2010, p. 101-115. Edição digital disponível em <http://books.openedition.org/psorbonne/73332>.

GAZOLLA, Rachel. *Pensar mítico e filosófico: estudos sobre a Grécia antiga*. São Paulo: Loyola, 2010.

_____. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001.

LORAU, Nicole. *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino em lo mundo griego)*. Trad. C. Serna e J. Pòrtulas. Barcelona: Acantilado, 2004.

_____. *La voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Les mères en deuil*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário na Grécia Antiga*. Trad. M. da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MOSSMAN, Judith. Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' "Electra". *The Classical Quarterly*, 2001, Vol. 51, No. 2 (2001), pp. 374-384. <https://www.jstor.org/stable/3556517>.

MOUTSOPOULOS, Evangelos. *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique: formation et structure*. Athènes: Société Hellénique des Études Philosophiques, 1975.

NOGUEIRA, Tiago. S. A voz enlutada na tragédia grega. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021036, 2021. DOI: 10.20396/cel.v63i00.8665173. Disponível em [:https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8665173](https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8665173).

NOTER, Sarah. Language, Lamentation, and Power in Sophocles' "Electra" Author(s): *The Classical World* , SUMMER 2011, Vol. 104, No. 4 (SUMMER 2011), pp. 399-417
URL: <https://www.jstor.org/stable/41303454>.

PINTACUDA, Mario. *La musica nella tragédia greca*. Cefalù: Lorenzo Misuraca, 1978.

PLUTARCO. *Obras Morais. No Banquete- I. Livros I-IV*. Trad. do grego, introdução e notas de Carlos de Jesus, José Luis Brandão et alii. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

_____. *Como ouvir*. Trad. João Carlos C. Mendonça. Introdução e notas P. Maréchaux. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. I. Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. J. A. D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. La você della Gorgone. In: . In: RESTANI, D. (Org.). *Musica e mito nella Grecia Antica*. Bologna: Il Mulino, 1995, p. 189-202.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2ª ed. revista e aumentada. Trad. H. Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SÓFOCLES/EURÍPEDES. *Electra(s): Sófocles/Eurípedes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Atelier Editorial, 2009.

SÓFOCLES. *Electra*. Trad. Roosevelt Rocha. *Dramaturgias*, (14), 228–280, 2020. <https://doi.org/10.26512/dramaturgias14.34378>. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34378>.

SOUSA, Eudoro de. *A tragédia grega: origens: textos traduzidos e comentados*. Mota, M.; Lóia, L. (Orgs.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022.

WILNER, Dorothy. The Oedipus Complex, Antigone, and Electra: The Woman as Hero and Victim. *American Anthropologist* , Mar., 1982, New Series, Vol. 84, No. 1 (Mar., 1982), pp. 58-78. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/675950>.

Breves apontamentos sobre Dahlhaus e o absoluto na música¹



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-12>

Marco Aurélio Werle

Pretendo a seguir fazer alguns breves apontamentos sobre a perspectiva que se coloca na elaboração teórica do tema do absoluto na música, na obra *A ideia da música absoluta* (1978)² de Carl Dahlhaus. Trata-se menos de uma abordagem especificamente musical do que uma tentativa de situar o tema do absoluto tal como se coloca também nas demais artes, na poesia e na filosofia, na virada do século XVIII para o XIX, que é quando a temática surge em termos históricos. Acredito que um olhar mais amplo sobre o empreendimento de Dahlhaus esteja de acordo com o propósito que ele mesmo tinha, uma vez que estava mais preocupado em abrir um espaço específico de considerações teóricas do que em estabelecer esquemas fechados de interpretação. Esse ideal de investigação é expresso do seguinte modo em *Fundamentos da história da música*, obra do ano anterior que se ocupa com a metodologia historiográfica, para além e um enfoque especificamente estético-musical:

“por fim, a ideia de um pluralismo metodológico – o princípio da ausência de princípio ou o pensamento de não pressupor uma hierarquia rígida de fundamentos históricos de explicação, mas partir de uma pluralidade de possibilidades abertas, para somente no fim chegar a uma fixação de relações de fundamentação e de dependências que são características para uma determinada época – foi até agora somente realizado historiograficamente em pontos de partida escassos e dispersos”. (Dahlhaus, 1977, p. 195)

¹ Agradeço aos graduandos Khadija Silva Lima dos Santos e *Wenid* Gabriel de Almeida Queiroz por terem feito a transcrição da palestra que serviu de base para a elaboração destes apontamentos. Optou-se por conservar o tom da palestra, mesmo porque se trata apenas de apontamentos, não de um estudo mais detalhado. Também agradeço ao doutorando Reginaldo Raposo Rodrigues, pelas observações críticas e sugestões.

²Dahlhaus, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994, 3 ed.

E a consideração sobre como a temática do absoluto se colocou em diferentes campos do saber permite perceber que o assunto estava, por assim dizer, presente na cultura como um todo, como consequência de elaborações vindas da época do Iluminismo e que alcançaram novos impulsos com as transformações políticas e sociais em decorrência da Revolução Francesa. Para Dahlhaus, a temática do absoluto remete sobretudo a uma ampliação histórica do repertório de interpretação da música, a admissão de sentido de sonoridades condizentes com uma profundidade especulativa por vezes furtiva ao entendimento. O capítulo sobre o modelo hermenêutico do livro de 1978 termina com a seguinte ponderação:

“Que a ‘artesanaria’ da música instrumental tenha sido enaltecida como estilo elevado, ao invés de ter sido posta sob suspeita enquanto esotérica; que não se tenha sentido a “indeterminação” da expressão na sinfonia como uma carência, mas sim que se a tenha compreendido como um símbolo sonoro do ‘anseio infinito’ e como “pressentimento do absoluto”; que mesmo a estética popular da sinfonia admitiu uma grafia “harmônica” (polifônica), ao invés de incessantemente demandar a “melodia” – que, portanto, em outras palavras, em geral havia ali uma linguagem estética, na qual se poderia formular uma apologia da dignidade da música instrumental moderna por volta de 1800 (de que certamente se necessitou após as invectivas de Rousseau), é algo que se deve atribuir a uma parte não pequena do sistema categorial que se desenvolvera na ‘*Querelle des anciens et des modernes*’”. (Dahlhaus, 1994, p.61)

Dito de outro modo, importa acompanhar a ampliação da temática do absoluto em diferentes direções e campos teóricos. Também é importante notar que a ênfase no absoluto é de certo modo datada, colocando-se no período clássico da cultura alemã e coincidindo com o idealismo e romantismo alemães. E, curiosamente, o primeiro filósofo que colocou no centro da filosofia o absoluto, Schelling, tinha estreitas relações com estes dois movimentos quando estavam surgindo, por volta de 1795-1800³.

³ Schelling, já com o escrito *Sobre o eu como princípio da filosofia* (1795) se perguntava pelo lugar do absoluto: se no eu ou no não eu. “Deve haver um ponto último da realidade, no qual tudo se apóia, de onde parte toda a consistência e toda a forma de nosso saber, que separa os elementos e prescreve a cada um deles o círculo de seu efeito progressivo no universo do saber... o absoluto pode apenas ser dado pelo absoluto”. (Schelling, 1985, p. 52-53)

Eu gostaria de começar situando a proposta do livro em duas direções: de um lado diante da estética do século XVIII e de outro segundo a direção assumida no século XIX, uma vez que Dahlhaus realiza um percurso de afirmação do tema do absoluto que se estende até Richard Wagner. Também é preciso atentar para o fato de que o título da obra, ao empregar o termo *ideia*, indica que o absoluto é sobretudo um conceito aberto, não propriamente específico com contornos claramente delineados. Poder-se-ia lembrar aqui do famoso fragmento de Friedrich Schlegel que se refere às tendências da época: a Revolução Francesa, o *Meister* de Goethe e a *Doutrina da Ciência* de Fichte. Dahlhaus lida também com essa perspectiva de uma ideia compreendida como uma *tendência*, ao partir inicialmente da situação de rompimento com as poéticas e preceptivas, que vinham se estendendo desde a Antiguidade até meados do século XVIII e que defendiam um conceito de música atrelado a princípios como o do divertimento, do entretenimento e de moralidade, e assumir então a perspectiva da autonomia da arte, quando surge a possibilidade de um caráter absoluto e totalizante para a música.

A música passa para uma espécie de "centro irradiador", para uma dignidade maior a partir da categoria do absoluto. Diante disso, o absoluto possui nos capítulos do livro do Dahlhaus diferentes sentidos e sinônimos: envolve o ultrapassamento da dimensão de uma estética musical dos afetos e a aproximação de um plano transcendente e metafísico; suscita um novo tipo de relação de audição musical, a qual ingressa no terreno da chamada contemplação estética que, por sua vez, se aproxima de uma espécie de devoção como um sentimento sublime. Ao mesmo tempo, implica a valorização da música instrumental e da religião da arte, ou seja, uma mudança profunda da linguagem musical, que se torna autorreferente. São dimensões da chamada autonomia da arte, colocadas primeiramente por Kant, mas na mesma época também desenvolvidas por Karl Philipp Moritz e sua concepção do belo como o em si mesmo acabado. O absoluto é, assim, tanto um sentimento, a sensação da música contendo um cunho totalizante, para além de um ouvinte com uma percepção normalizada, bem como envolve a própria execução da música como música instrumental e "pura", diante do paradigma dominante, menos hermeticamente esotérico, de uma música (mais) vocal. A música é identificada como pura arte sonora, sem intromissão de elementos exteriores, ou, mais

especificamente, livre de conteúdos programáticos que a submetam. Outro sinônimo de absoluto envolve uma certa metafísica: em um dos capítulos Dahlhaus mostra como se passa de um sentimento da música para um caráter “metafísico transcendente”, ou seja, embora se tente com o absoluto apreender a música em dimensões autônomas, totalizantes, ao mesmo tempo se lida com a ideia de algo supra-sensível, infinito e inalcançável pela própria música, algo em princípio inabarcável e que se aproxima do mistério, do encanto e do inebriamento (tema que será caro mais adiante com Nietzsche, a partir de Wagner e sua apropriação da metafísica da vontade de Schopenhauer). Quando se trata de metafísica na música, Dahlhaus observa uma associação entre romantismo, metafísica e música instrumental, uma ideia que teria se mantido desde o romantismo até Wagner, embora tenha sido também objeto de crítica, por exemplo, por Hanslick, que, no entanto, a conservaria também sob certas condições.

“A aparência, de que em Hanslick o termo “música absoluta” perdeu totalmente sua aura metafísica e que não expressa nada diferente da reivindicação da música sem texto, função ou programa como sendo a música “verdadeira”, é, entretanto, ao menos parcialmente, uma ilusão. O escrito ‘Do belo musical’ termina a sua primeira edição (1854) com um ditirambo, que trai a piedade do “formalista” Hanslick para com a metafísica romântica da música instrumental.” (Dahlhaus, 1994, p. 33)

Essa polissemia do absoluto não me parece ser um ponto fraco ou de indeterminação na abordagem de Dahlhaus, e sim justamente uma virtude e mérito, um modelo hermenêutico, como ele afirma, uma vez que a música passa a se efetivar numa ampla gama de possibilidades, no âmbito de uma transformação da cultura musical e sua prática no fim do século XVIII. Neste ponto, também é importante situar *o que não é propriamente o absoluto* na música, já que o absoluto não tem a ver com técnicas musicais específicas somente, e sim com um significado da música para a existência como um todo. Tomemos como referência Hegel, referido por Dahlhaus no capítulo sobre a música instrumental e a religião da arte, para indicar essa dimensão existencial e epocal da música. Pois, Hegel está sobretudo

preocupado com o conteúdo da música, algo que vai além da questão do conhecimento técnico musical e que se identifica com o sentido de toda a arte da era cristã, a chamada “arte romântica”. Rummenhüller diz que, “pelo menos desde Hegel a música tem também a dignidade filosófica de ser a mais romântica das artes”(Rummenhüller, 1989, p. 23) ⁴

Seja como for, parece-me que Dahlhaus possui uma preocupação mais ligada ao conteúdo do absoluto do que com uma dimensão apenas formal de estruturação técnica autorreferencial, ligada a uma “sintaxe” separada, embora isso não deixe de ser considerado.

Além de haver diferentes sentidos do absoluto na música, há que se perguntar também sobre como se coloca o absoluto nas demais artes e mesmo na filosofia e na vida cultural como um todo. Dahlhaus parece ter em mente estas possibilidades, demonstrando uma preocupação em situar a posição da música não apenas por ela mesma, mas em relação com as demais artes e o saber como um todo. A música não é compreendida como uma arte isolada e específica, ela está em constante diálogo com a poesia e as demais artes – especificamente com a linguagem. Aliás, essa é mais uma concepção do absoluto: a música como uma linguagem própria, ou seja, o som como uma expressão interna que se basta a si mesmo e possui um sentido próprio, para além de uma recepção por meio dos sentimentos ou dos afetos, que era um aspecto bastante ressaltado nas poéticas musicais do século XVIII.

Mas, como se poderia compreender a temática do absoluto no âmbito das demais artes? Parece-me que são principalmente a poesia e a pintura que apresentam na época encaminhamentos nesta direção, menos a arquitetura e a escultura, talvez pelo fato de as primeiras serem artes mais modernas ou “românticas”, como as chama Hegel, sendo então mais receptíveis para o absoluto, ao passo que a arquitetura e a escultura são “clássicas”. E aqui talvez se devesse também chamar a atenção de que o encaminhamento das artes e do saber em geral para o absoluto é um fenômeno tipicamente moderno e que não tinha condições de se colocar na Antiguidade. O absoluto é sinônimo de afirmação do princípio da

⁴ Este livro tem em sua capa um quadro de Ludwig Richter (1803-1884), intitulado *Die Überfahrt am Schreckenstein* [A travessia do Schreckenstein], de 1837, da época do romantismo tardio e do período chamado de Biedermeier. O autor o analisa (p. 24-26), o que vai ao encontro do que ressaltarei a seguir, da relação estreita entre música e pintura para a temática do absoluto na época.

subjetividade, em contraste com o princípio da substancialidade da época antiga. O absoluto, portanto, está estreitamente ligado ao florescimento e ao desabrochar da subjetividade moderna, sendo que a ideia do absoluto na música implica este duplo encontro: o da subjetividade com a música e o da música com a subjetividade, forma e conteúdo parece que não mais se separam na música, estão de tal maneira imbricados que tornam inclusive muito difícil qualquer análise conceitual de busca de um significado. Esta consideração encontra-se no centro da análise hegeliana da música, a qual

“constitui nesta relação o autêntico ponto central daquela exposição que toma para si o subjetivo como tal tanto como conteúdo quanto como Forma, na medida em que ela, como arte, na verdade manifesta o interior, mas na sua objetividade permanece ela mesma subjetiva, isto é, não deixa, tal como a arte plástica, ser para si mesma livre a exteriorização que escolhe e a torna uma existência que subsiste calmamente em si mesma, e sim suspende a mesma como objetividade e não permite ao exterior que se aproprie, como exterior, de uma existência firme diante de nós”.(Hegel, 2002, p. 278-279)

Perguntemos de início: como se colocou o absoluto na poesia?⁵ Tomando como referência as ponderações de Peter Szondi, com quem Dahlhaus mantinha correspondência (Dahlhaus, 2022, p. 25-26;98-99; 117-118), e que investigou desdobramentos do conceito de poesia na chamada época da estética de Goethe, pode-se dizer que se tratou de um rompimento com as poéticas tradicionais – o domínio das regras – e a instituição de uma reflexão histórica sobre os gêneros poéticos. E o absoluto neste caso se afirmou sobretudo em torno do romance, esta categoria que implicou tanto o florescimento de um novo gênero, o romance [*der Roman*] (algo em princípio bastante amplo, já que é herdeiro da épica e do drama, moderna epopéia burguesa, como o chama Hegel)(Hegel, 2004, p. 137), quanto traços e aspectos presentes nos mais diversos fenômenos estéticos, a partir do chamado elemento romântico [*das Romantische*]. Os teóricos e poetas da época,

⁵ Fica como indicação da questão o livro O absoluto literário. Teoria da literatura no romantismo alemão, de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, Brasília, Editora da UnB, 2022.

principalmente do círculo do primeiro romantismo, os irmãos Schlegel, procuraram rever as denominações tradicionais dos gêneros e combiná-las segundo os mais diversos modos de aparição poética. Também vemos esse movimento de revisão dos gêneros em Schiller, com as categorias do ingênuo e do sentimental, e em Hölderlin, com sua concepção dos tipos poéticos e seus exercícios de tradução de peças de teatro gregas, como a *Antígona* e o *Édipo Rei* de Sófocles. Tendo a ideia de romance como guia, houve uma espécie de mobilização para uma *filosofia da poesia*, um rompimento com gêneros fixos, rígidos, delimitadores (os quais pretendiam ensinar como se faz poesia, tal como era a situação até o séc. XVIII). No âmbito da teoria teatral, passa-se da poética da tragédia para a filosofia do trágico, tal como constata Peter Szondi (2004, p. 23). No entanto, se há algo que é contrário ao absoluto, seja na música, seja na poesia e nas demais artes, é a ideia de um discurso preceptivo, que se apresenta antes do fenômeno artístico ou poético como uma espécie de “receita de bolo”.

O absoluto na música implica também uma outra postura quanto à análise do fenômeno musical, que se torna no começo do século XIX *objeto da crítica de arte e da história da arte*: é preciso agora analisar o funcionamento das obras musicais em sua linguagem própria, tal como fez exemplarmente E. T. A. Hoffmann junto à resenha da quinta sinfonia de Beethoven (Hoffmann, 2006, p. 52-61)⁶ e em cujo método insistiu mais tarde Hanslick. Dahlhaus, porém, ressalta as inúmeras contradições e inconsistências teóricas, o abuso no emprego de pares conceituais contrapostos da parte de E. T. A. Hoffmann em seu procedimento crítico na resenha à Beethoven, mas ao mesmo tempo reconhece a afinidade com o espírito crítico da filosofia de Schelling e com a teoria poética romântica de Jean Paul.

“Os motivos centrais da caracterização hoffmaniana de Beethoven – o uso enfático histórico filosófico da palavra “romantismo” [Romantik], o encantamento de um “mundo espiritual” [Geisterwelt], o perder-se no “anseio infinito” [unendliche Sehnsucht], o retraimento em um “mundo interior” [innere

⁶ Cf. a análise crítica de Rummenhöller, P. “ ‘... die romantischste aller Künste’. E. T. A. Hoffmanns Musikästhetik” In: *Romantik in der Musik*, , Kassel, Bärenreiter Verlag, 1989, p. 68-92. Os pontos centrais da resenha de Hoffman girariam em torno de dois pontos: 1) a música instrumental como a autêntica música e 2) a música instrumental como a mais romântica de todas as artes (ibid. p. 68).

Welt] e a acentuação do "temor" [Furcht] e da "dor" [Schmerz] – são quase literalmente emprestados da descrição de Jean Paul da "mais nova poesia". (Dahlhaus, 1994, p. 60)

Assim como na poesia, houve também um movimento análogo de absolutização na pintura, especialmente a partir da teoria da pintura de Goethe, com sua doutrina das cores [*Farbenlehre*]. Goethe discute com o *Ensaio sobre a pintura* de Diderot, ensaio que ele também traduziu parcialmente, perguntando se a essência da pintura reside no desenho ou na cor, assumindo claramente o privilégio desta última, já ressaltado por Diderot (Goethe, 2008, p. 143-193)⁷. Com as investigações goetheanas das cores e sua polêmica com Newton, consolida-se o conceito de "colorido" [*das Kolorit*], que Hegel usará para compreender a pintura holandesa nos *Cursos de estética*.

"Por isso, é a cor, o colorido, que faz do pintor um pintor. Certamente preferimos nos demorar junto ao desenho e principalmente no esboço [Skizzenhafte]. bem como no que é preferencialmente genial, mas por mais rico em sentimento e pleno em fantasia que também possa surgir imediatamente o espírito interior no esboço, a partir do invólucro, por assim dizer, mais transparente, mais leve da forma, a pintura deve, porém, pintar, caso ela não queira permanecer abstrata segundo o lado sensível, na individualidade e particularização vivas de seus objetos". (Hegel, 2002, p.232).

O colorido é uma espécie de absoluto na pintura, análogo ao papel da pura sonoridade na música e implica o terceiro estágio, mais avançado, do desenvolvimento das determinações materiais da pintura, para além da perspectiva linear e do desenho. O pintor se torna realmente pintor, pondera Hegel, quando consegue pintar de modo puro, a partir das cores, sem necessidade de um esboço prévio ou de um contorno proporcionado pelo desenho. A mudança de perspectiva que Goethe realiza na apreciação das cores, diante de Newton, as quais tem de ser analisadas não apenas em seu aspecto físico, mas envolvendo o olhar, a partir da

⁷ Hegel comenta a relação de Goethe com Diderot no capítulo da pintura dos *Cursos de estética* (Hegel, G. W. F. vol. III, p. 237-239).

percepção, introduz um novo ponto de vista no campo de efetivação da arte da pintura.

Vale aqui lembrar do termo *Lehre*, doutrina, que Goethe emprega junto às cores e que na época significava um processo de fundamentação última ou de redução a um único princípio totalizante e absoluto do saber. Desse modo, se apresentaram também a doutrina da arte [*Kunstlehre*] de Schlegel, a doutrina dos deuses [*Götterlehre*] de Moritz e a doutrina da ciência [*Wissenschaftslehre*] de Fichte. Doutrina significa uma tentativa de reduzir uma multiplicidade de fenômenos a um núcleo, a um fundamento último. Por exemplo, o fundamento último da mitologia é a doutrina dos deuses; o fundamento último da pintura são as cores; o fundamento da arte, em Schlegel, é a própria natureza, a poesia e a linguagem compreendida como língua. A denominação do absoluto na música poderia ser designado como sendo uma busca por uma “doutrina musical” [*Musiklehre*]⁸, embora este não seja um termo que tenha sido desenvolvido explicitamente por Dahlhaus em seu livro. Talvez implicitamente tenhamos algo parecido em Hanslick⁹.

Um terceiro ponto em relação ao absoluto que eu gostaria de ressaltar refere-se ao campo da filosofia. Mencionei Schelling anteriormente, mas talvez o principal nome seja Fichte, quando a ideia de um fundamento último se coloca de modo enfático depois de Kant, da filosofia como doutrina da ciência, segundo Fichte. Qual sua proposta que leva ao absoluto diante de Kant? É a redução de todo o saber a um ponto de partida, que é o eu. Ora, os românticos assumem esse espírito crítico totalizante e aplicam-no às artes, à estética. Por outro lado, o empreendimento fichtiano se estende a todos os ramos do saber, em termos sistemáticos: o absoluto se afirma no âmbito da moral, como a boa vontade enquanto fundamento último de toda a ação moral e da doutrina dos costumes. O próprio conceito de vontade na filosofia do direito de Hegel é assumido como uma espécie de fio condutor de toda a efetividade, a partir do qual vai se estruturando toda a vida subjetiva e objetiva do ser

⁸ Antes de Hanslick, o ex-aluno de Hegel, Adolf Bernhard Marx, publicou a *Doutrina da composição musical* [*Die Lehre von der musikalischen Komposition*]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837-1847).

⁹ Dahlhaus problematiza, no subcapítulo “Propädeutik und Handwerkslehre” (In: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Gerig, Köln, 1971), as dificuldades que se colocaram, desde o século XVIII, no âmbito da teoria musical, para o estabelecimento de um princípio especulativo do tipo de uma doutrina efetivamente filosófica, devido ao predomínio de uma abordagem especificamente ligada à prática musical (p. 113)

humano: a moralidade, a eticidade, a sociedade civil e o Estado. Ou seja, o que ocorre na estética ocorre também em outras áreas da filosofia, mesmo nos terrenos mais áridos, como é a *Ciência da lógica* de Hegel, cujo princípio estruturante é a tentativa de acompanhar o desenvolvimento lógico e metafísico do pensar puro ou das puras determinações do pensamento [*reine Bestimmungen des Denkens*]: ser, essência e conceito.

Temos, pois, uma série de movimentos do absoluto, com os quais me parece que a música está em sintonia e diálogo, de modo que a ideia da música absoluta se torna mais compreensível no horizonte deste quadro mais amplo da cultura como um todo. A pergunta que se põe é em que medida essa aventura da busca do absoluto, que significa ao mesmo tempo um princípio de elevação do ser humano enquanto tal, ainda possui uma vigência hoje. Para tanto, temos que considerar a passagem aos séculos XIX e XX para visualizarmos até onde a humanidade ainda consegue procurar o todo, o sentido, o absoluto em suas múltiplas aparições (seja na filosofia, na música e nas artes em geral). Pois, o que vemos também é um certo limite ou fim que se impõe, efetivamente, o que não significa que algo mereça ser deixado para trás ou que não nos interessa, mas que sofreu uma crítica, em grande medida devido ao desenvolvimento técnico e científico da humanidade. Se tomamos os sistemas filosóficos do século XIX, a própria pintura desse século em diante, as vanguardas, a poesia e a música, tem-se uma espécie de *limite do absoluto*, de fim de busca ao todo. Hegel falará do fim da arte, o que não significa um término, mas uma liberação de um certo compromisso. Nossa relação com a cultura, tal como coloca Hegel, não é mais de nos ajoelharmos diante de obras de arte. Não é mais essa a relação vigente, embora, como diz em Hegel, não possamos nunca abandonar, mesmo na época moderna e contemporânea, a ideia da realização da individualidade.

“Mas o interesse e a necessidade de uma tal totalidade individual efetiva e de uma tal autonomia vivente não irão e não poderão nunca nos abandonar, por mais que reconheçamos como vantajosos e racionais a essencialidade e o desenvolvimento dos estados na vida política e civil constituída”. (Hegel, 2002, p. 203).

Referências

DAHLHAUS, Carl. "Propädeutik und Handwerkslehre" In: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*. Köln: Gerig, 1971.

_____. "Über die 'relative Autonomie' der Musikgeschichte". In: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Colônia: Musikverlag Hans Gerig, 1977.

_____. *Die Idee der absoluten Musik*. 3 ed. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.

_____. *Briefe 1945-1989*. Ed. de Tobias Robert Klein. Kassel/Berlim: Bärenreiter/Metzler, 2022.

GOETHE, Johann. W. Von. "O ensaio sobre a pintura de Diderot" In: *Escritos sobre arte*, trad. de Marco Aurélio Werle. 2. Ed. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.

HEGEL, Georg. W. F. *Cursos de estética I-IV*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp 1999-2004.

HOFFMANN, E. T. A. "Beethoven Instrumental-Musik" In: *Fantasiestücke. Band 14*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

LACQUE-LABARTHE, Pierre; NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário. Teoria da literatura no romantismo alemão*. Brasília: Editora da UnB, 2022.

MARX, Adolf. B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837-1847.

RUMMENHÖLLER, Peter. "Versuch über das Romantische dargestellt an seiner Motive und Symbole". In: *Romantik in der Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.

SCHELLING, Friedrich. "Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen", In: *Ausgewählte Schriften. Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Perspectivas filosófico-musicais no debate histórico sobre a música absoluta



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-13>

Reginaldo Rodrigues Raposo

Música absoluta! O que os legisladores entendem por isso é talvez o que há de mais distante do absoluto na música¹

Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*

A ideia da música absoluta, publicação de 1978 de Carl Dahlhaus (1928-1989), reúne 10 textos a respeito do tema por meio do qual comumente se faz referência à concepção de uma "música instrumental sem-texto, autônoma e não ligada a funções ou programas extramusicais" (Dahlhaus, 1994, p. 8) – uma definição que veladamente, mas com justiça, ressoa algo de sua provável matriz etimológica latina e que, ao mesmo tempo, reverbera elementos do discurso sobre a modernidade filosófica: *absolutus* (separado, *abgelöst*, *unbedingt*, não condicionado etc.) (Schnädelbach, 2003, p.58)². O livro problematiza, sobretudo, o caráter "atemporal" (Eisler *apud* Dahlhaus, 1994, p. 8) de uma tal definição excessivamente rígida e matizada por um certo senso comum, que releva, ou até mesmo ignora, o papel do desenvolvimento tanto do ponto de vista histórico-conceitual, de como a expressão inclusive permeia um amplo debate que não se restringe somente à arte musical, quanto da prática musical a que o conceito está conjugado. Em Dahlhaus, como regra, interessam sobretudo as divergências, momentos particulares e gradações, e a "ideia (*Idee*)", mais do que o "conceito (*Begriff*)", da música absoluta remete tanto ao aspecto mais propriamente filosófico do tema e suas origens ligadas ao que Dahlhaus denomina de

¹ Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, 1916, p. 9. *Apud* Dahlhaus, C. "Desvios da história do conceito". In.: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994, p. 43.

² Sobre a relação entre o absoluto e a absolvência do ponto de vista histórico-filosófico na consideração da particularidade da modernidade filosófica: Heidegger, M. "Hegels Begriff der Erfahrung". In: Gesamtausgabe, v. 5. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 115 a 208, mais especificamente, pp. 135 a 137.

“metafísica romântica da música instrumental”, quanto à sua efetividade histórica nas várias obras, nas transformações na cultura de concerto ao longo de várias décadas, período que talvez possamos dizer que compreende exatamente a Primeira e a Segunda escola de Viena. Não é um exagero dizer que o *conceito* de música absoluta foi a principal *ideia* da era clássico-romântica na estética musical, como o próprio autor reitera ao longo do livro. A profusão de referências antes condiz com o cenário ruidoso, contraditório, diante do qual hoje para nós a *questão* da música absoluta se apresenta, e Dahlhaus não faz mais que o enfrentar a seu modo, de acordo com a proposta histórico-interpretativa, que a essa altura, no final dos anos 70, uma década antes de seu falecimento, já é bastante conhecida.

Não é fortuito que Dahlhaus abra o texto dizendo da música absoluta como “paradigma estético” (o título do primeiro capítulo), através de uma denominação oriunda da filosofia da ciência – como um “paradigma” na música do século XIX, emprestando a expressão do filósofo americano Thomas Kuhn,³ a ele contemporâneo –, buscando logo de saída, com o efeito do estranhamento inerente, sublinhar a amplitude do debate, para além do interesse “puramente” musicológico. Por um lado, o tal “paradigma” manifesta-se através da orientação de toda uma comunidade musical na prática artística regular – como na comum aceitação da cultura de concerto moderna,⁴ onde a recepção de Beethoven, o “revolucionário romântico” segundo Busoni (1916, p. 11), ganhou imenso destaque como um acontecimento sem paralelos na última década da vida do compositor alemão. Por outro lado, “aspectos sutis e menos evidentes por trás dos hábitos musicais cotidianos”, (Dahlhaus, 1994, p. 8) que dizem respeito aos pressupostos estéticos envolvidos (*ästhetische Voraussetzungen*), remontam a ideias presentes no discurso filosófico, principalmente da primeira metade do século XIX, que não se restringe somente à música entre outras artes – onde, vale destacar, Hegel, o filósofo mais articulado ao longo do livro,⁵ detém centralidade não só pelos cursos mais definitivos sobre o “sistema das artes”, mas

³ Autor, entre outras obras, de *A estrutura das revoluções científicas* de 1962. Dahlhaus faz diversas referências ao autor ao longo de sua obra, como no início do capítulo sobre os “Pensamentos sobre a história das estruturas [*Gedanken zur Strukturgeschichte*]” no livro sobre os *Fundamentos da história da música [*Grundlagen der Musikgeschichte*]*, de 1977.

⁴ Em oposição à prática musical palaciana e na igreja, preeminente sumariamente no período pré-revolucionário.

⁵ Seu nome aparece por volta de 80 vezes ao longo do texto.

principalmente por sua recepção mediada por seus notáveis ouvintes e interlocutores na Berlim da mesma década de 1820 – Carl Friedrich Zelter, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ludwig Feuerbach, Gustav Droysen, Heinrich Heine, Søren Kierkegaard, A. B. Marx entre outros personagens do livro de Dahlhaus. Sopesando a metafísica romântica da música instrumental e o idealismo alemão, a recepção de Beethoven e a da filosofia do espírito ou o espírito da filosofia hegeliana, Dahlhaus discorre sobre o alcance da ideia da música absoluta e a dimensiona também para além de um sinônimo para uma música “autônoma”, de “depois do fim da arte” (para falar com Arthur Danto, também contemporâneo a Dahlhaus), em conformidade com a definição supracitada, como um sentido meramente denotativo da expressão e moldado historicamente. Implicações sociais, geográficas, morais e estéticas do “paradigma” estético-musical do século XIX gestaram debates prolíficos entre músicos, historiadores, poetas e filósofos, que constantemente tratam ou de revincular discursivamente, ao modo de verdadeiros manifestos, tomando partido na questão, a música a um interesse “poético-universal” ou “extramusical”, para utilizar a expressão do livro,⁶ ou de negar peremptoriamente qualquer vinculação, na certeza de finalmente pisar *terra firma* no formalismo, ou até mesmo curiosamente atribuindo o “verdadeiramente poético” ao elemento musical destacado.⁷

Discussões como a do conceito de música absoluta enquanto um espectro da “era burguesa”, da qual Hans Eisler e Ernst Bloch tomam parte e que estendeu um

⁶ Como no parágrafo: “Chama a atenção o fato de que mesmo os estetas do conteúdo assumiram a arriscada diferenciação de Hanslick entre momentos “musicais” e “extramusicais”, ao invés de voltarem ao paradigma mais antigo precursor da metafísica romântica da música instrumental, para a tese, portanto, de que a “música” também encerra, além da harmonia e do ritmo, o logos. A posição, à qual eles na prática ainda se apegavam, sem que eles o percebessem, já havia sido revelada na terminologia. Quem enumera o texto de uma canção ou de uma ópera entre os adendos “extramusicais”, mesmo contra a vontade, aquiesce à tese central de Hanslick” (Dahlhaus, 1994, pp. 42 e 43).

⁷ “A música instrumental é, segundo Tieck, ‘puramente poética’, justamente pelo fato de que ela é independente da literatura, e nem conta uma história, nem descreve um caráter. Em Tieck não se trata de uma tendência para a música programática, de uma ‘literarização’ da música. E mesmo a apresentação de personagens bem definidos, nos quais Haydn viu a *raison d’être* da sinfonia, aparece para Tieck como uma constrição, da qual uma música instrumental ‘independente’ e ‘livre’ busca escapar. A teoria do ‘musical-poético’ é, em Tieck e mais tarde em Schumann, uma estética da música absoluta” (Dahlhaus, 1994, p. 70); “A música absoluta foi compreendida como realização da ideia do ‘puramente poético’ na estética romântica – em oposição à formalista, que estabelece uma fronteira entre a música absoluta, de um lado, e as intenções poetizantes ou programáticas, de outro, ao invés de o fazer entre a música absoluta e poética, de um lado, e a música programática e característica, de outro” (DAHLHAUS, 1994, p. 73).

discurso filosófico de matriz (dialético) histórico-materialista para o domínio da musicologia no início do século XX; da limitação regional da origem de seu alcance que tem suas raízes na Europa central, em contraste com uma “cultura operística” na França e na Itália de uma época; de contradições como a de uma primeira rejeição da música instrumental mais “pura” por parte de uma filosofia moral da virada do século XVIII para o XIX, na era de Kant e Sulzer; e, acima de tudo, da relação com a temática da autonomia da arte no século XIX culminando em um cientificismo positivo típico da sua segunda metade, contexto do qual inclusive surge a musicologia, (Castagna, 2008, 7-31) o que permite a Dahlhaus curiosamente relacionar a música com questões concernentes à poesia e à pintura do mesmo período – tudo isso caracteriza a profusão também disciplinar que a ideia da música absoluta suscita e suscitou, afora os questionamentos imediatamente presentes quando se discute o processo de emancipação estética e até uma certa prevalência cultural da música diante das demais formas de arte entre autores como Schopenhauer, Nietzsche e entre os românticos.⁸

No entanto, aqui de maneira mais específica pretendo rapidamente discutir a oposição apontada na epígrafe com o trecho do “manifesto” de Busoni como advindas dessa centralidade Beethoven/Hegel, articulando para isso outros “manifestos”, investigando neles os pressupostos estético-filosóficos envolvidos – com o perdão do trocadilho (*ridendo dicere severum*), a música absoluta como um ideal de autonomia e desvinculação e o “absoluto na música” em sua vinculação filosófica com o Ideal, pois não é sem razão a intenção de Dahlhaus de problematizar a constelação de autores e personagens que orbitam o tema, que o variam cada um à sua maneira, segundo sentidos não tão claros à primeira vista. Busoni mesmo, ao passo que buscou caracterizar detrativamente a música “separada” (*abgelöst*) como

⁸ Dahlhaus diz no último capítulo deste livro que até mesmo no início do século XIX “Novalis não diz outra coisa da linguagem poética senão o que a estética musical romântica da música instrumental afirmava: justamente porque ela formaria um ‘mundo à parte por si mesma’, ela seria a metáfora do universo, o organon da metafísica. Na medida em que ela se estabelece como “absoluta”, arrancada das condicionalidades empíricas, ela se torna a expressão do ‘absoluto’” (Dahlhaus, 1994, p. 143). A ideia de “um mundo à parte por si mesmo”, tão retomada a partir de 1800, aparece na verdade em Ludwig Tieck em suas Fantásias sobre a arte para amigos da arte, de 1799, a que Hoffmann parece se associar (Tieck, L. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. In.: Wackenroder, W. H. Werke und Briefe. Edição de L. Schneider. Heidelberg, 1967, pp. 245 e 246. Apud Dahlhaus, C. Klassische und romantische Musikästhetik. In: Gesammelte Schriften. V. 5. Laaber: Laaber-Verlag, 2003, p. 398).

"arquitetônica", "simétrica" e "segmentada" (*eingeteilte*) – afastando-se, portanto, da concepção de que "forma seria espírito" e "espírito seria forma" hanslickiana –, proclama, sem o temor pela contradição, que "a arte sonora nasceu livre e tornar-se livre é sua determinação" (1916, p. 8). Busoni, divisando prefigurações de seu próprio ideal em determinados fragmentos da história da música, como "na introdução à fuga da sonata Hammerklavier" de Beethoven (Dahlhaus, 1994, p. 43), claramente se dirige contra o legado do que compreende como "rigidez formalista", a "tradição [como] uma mera caixa da qual se procurou evadir" (Dahlhaus, 1994, p. 44), recusando a matéria de uma música absoluta em nome da ideia do absoluto na música.

Este é apenas um exemplo no debate. A impressão que se tem é que o absoluto na música e a música absoluta aproximam-se e distanciam-se nos vários discursos articulados, o que não oblitera a possibilidade de uma elaboração capaz de nos fornecer alguns contornos minimamente satisfatórios e até surpreendentes, e é na sutileza dessa articulação que se percebe "método na loucura".

Alguns anos depois da publicação do livro sobre a ideia da música absoluta, o próprio Dahlhaus parece esclarecer a questão:

"Na história da estética musical, as épocas são muito menos caracterizadas por princípios bem definidos, que residem na base do pensamento, e a partir dos quais as consequências são tiradas gradualmente, do que por problemas em aberto e, como por fim se mostram, insolúveis, em que se desdobram teorias, cujo desenvolvimento em retrospecto aparece como processo dialético, mas "em vida" funciona como um matagal". (Dahlhaus, 2003, p. 403)

A questão da música absoluta, para além de uma decisão acerca de sua resolução, requer um olhar "em retrospecto", de um historiador das ideias, onde oposições são antes marca do período e sua vida musical, do que o seria uma conciliação artificialmente imposta "de fora para dentro" ou do que qualquer definição mais ou menos unívoca presente em um glossário musical. Ao voltar o olhar para a "metafísica da música instrumental", o exame da pré-história do conceito merece atenção. Mais especificamente, para E. T. A. Hoffmann, "a música

'destacada' [*losgelöste*] das condicionalidades linguísticas e funcionais 'eleva-se' [*erhebt sich*] por sobre a limitação do finito até o pressentimento do infinito" (Dahlhaus, 1994, p. 64). O elemento "romântico" dessa metafísica, ou simplesmente o romantismo, como rótulo mais ou menos genérico, pelo qual Hoffmann responde aqui, por suposto, distancia-se imediatamente do caricato apelo sentimental e aproxima-se daquilo que Dahlhaus denomina de "estética do sublime", ligada a suas raízes no *Sturm und Drang*. A música instrumental seria a música verdadeira, e o absoluto romântico assume seu matiz metafísico muito antes da expressão "música absoluta" ser mesmo cunhada. Segundo Dahlhaus, ao lidar com os documentos remanescentes, embora a expressão possua rico lastro na documentação histórica, como, por exemplo, na concepção mesma da ideia de obra musical sob a fórmula "opus perfectum et absolutum" no século XVI (Dahlhaus, 2003, p. 394)⁹, ela aparece pela primeira vez como "absolute Musik" em 1846 sob a pena de Wagner (e não de Hanslick), fazendo referência a Beethoven (Wagner *apud* Dahlhaus, 1994, p. 24),¹⁰ a quem Hoffmann também faz referência ao tratar do assunto – o mesmo Wagner que, para Nietzsche, através do mesmo "sublime", do "grandioso", do "gigantesco", comove as massas menos pela música, menos pelo músico que era, do que por algo outro que era em mais alto grau, por ser, por exemplo, o "nosso artista cênico *par excellence*".¹¹ Ou seja, o sublime em Hoffmann, herdado do *Sturm und Drang*, nomeadamente, de Ludwig Tieck, e o sublime em Wagner, criticado por Nietzsche, contrapõem-se, e ambos, para Dahlhaus, quem examina os documentos, conduzem à questão da música absoluta por vias opostas.

⁹ Na nota dos editores da G. S. (p. 887), lê-se sobre a referência de Dahlhaus, bem como o trecho citado: *Musica Nicolai Listenii*, Nuremberg 1549, no facsímile editado por G. Schünemann, Berlim 1927, cap. 1: "Poetica [...] consistit enim in faciendo sive frabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquat".

¹⁰ Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Volume II. Editado por Wolfgang Golther. Berlim e Leipzig: sem ano, p. 61.: "Quase já abandonando os limites da *música absoluta*, com um discurso forte e pleno de sentimento, compelido à decisão, [Beethoven, no recitativo instrumental do quarto movimento da nona,] confronta os demais instrumentos, e finalmente se torna um tema cantado".

¹¹ Nietzsche, F. *Der Fall Wagner*. 1888. Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/nietzsch/fallwagn/fallwagn.html>. Mais adiante, ele diz: "Ele pertence a outro domínio que o da história da música [...] Wagner e Beethoven – isso é uma blasfêmia – e no limite mesmo uma injustiça contra Wagner" (Item 8). O mesmo sublime, Nietzsche o opõe ao belo sob o juízo da abrangência do apelo popular, citando, na seção 6, o brocardo estético "Pulchrum est paucorum hominum" – o belo é para poucos.

O sublime herdado de Tieck, modulado em Hoffmann e legado a Wagner, por sua vez, também possui certas particularidades e oposições que lhe são próprias no primeiro momento. Dahlhaus, ao lidar com os documentos históricos, trata de distinguir no elemento musical o “sublime” em relação ao “sentimental”, ou, para retomar algo dos rótulos, o *Sturm und Drang* da *Empfindsamkeit*. O exemplo mais persuasivo no livro, para elucidarmos a questão mais rapidamente aqui, diz respeito a documentos como a troca de cartas entre Ludwig Tieck e seu (até certo ponto) correligionário Wilhelm Wackenroder e a obra poética corregida. “Eu não sei ao certo por que o sublime te leva mais às lágrimas do que o sentimental [*Empfindsame*]”, (Wackenroder, 1967, p. 297) responde Wackenroder às seguintes provocações de Tieck:

“Longino diz que, para se produzir algo grande, é preciso uma alma grande e sublime, eu gostaria de ir mais longe e afirmar que seria preciso também algo de um grande espírito para se compreender o grande e o sublime [*Erhabene*], de outra forma como poderias tu esclarecer por que o agradável e o emotivo [*Rührende*] têm efeito incomparavelmente em mais ânimos do que o grande e o sublime? Muitos não compreendem ou se deparam com este último de todo”. (Wackenroder, 1967, p. 292)

Tieck manifesta-se a favor de uma metafísica da música instrumental nutrida da estética do grandioso, e Wackenroder, também envolvido nas mesmas questões metafísico-musicais, faz um apelo de caráter devocional à estética do sentimento, cujas raízes estão não por acaso no pietismo (Dahlhaus, 1994, p. 62 a 80): não um sentimento qualquer ou caricato, mas sim sentimentos “que alçam ao nosso coração, [e] parecem-nos às vezes tão soberbos e grandiosos, que nós os encerramos qual relíquias em ostensórios preciosos” (Wackenroder, 1967, p. 206-207), conforme se lê no capítulo “As maravilhas da arte sonora”, atribuído a Wackenroder (Videira, 2009, p. 45, nota 114) nas *Fantasia sobre a arte*. Mais adiante, nesta obra, no capítulo dedicado à “Essência característica da arte”, também atribuído a Wackenroder, lê-se também:

“E assim atrevo-me a expressar, desde aquilo que há em mim de mais interior, o verdadeiro sentido da arte sonora, e digo:

Quando todas as oscilações interiores de nossas fibras cardíacas – as vibratórias da alegria, as tempestuosas do deleite, o pulso estrepitoso da adoração voraz, – quando todas as linguagens das palavras, como a sepultura da ira interior do coração, estouram com uma exclamação: – então elas emergem sob o céu estrangeiro, nas oscilações de adoráveis cordas de harpa, como que em uma vida sobrenatural na beleza transfigurada, e celebram sua ressurreição qual figuras angelicais”. (Wackenroder, 1967, p. 222-223)

Ante o poder irresistível e universal da Revelação musical em Wackenroder, Tieck, por sua vez, enxerga justamente no interesse disseminado, no fato de o emotivo ter “incomparavelmente” efeito “em mais ânimos” por ele arrebatados, um índice de prejuízo, para quem a música, em pureza, seria “o enigma sumamente incompreensível [*allerunbegreiflichste*], o mais maravilhosamente insólito [*wunderbar-seltsamste*], mais misterioso” (Tieck, s.d., p. 268), isso já no capítulo “Os sons”, atribuído a ele.

“Como um e outro lado do romantismo” (Dahlhaus, 1994, p. 62), assomados sentimentalmente pelo elemento musical ou perscrutando seu enigma no pormenor, ambos elaboram, cada um à sua maneira, na verdade uma só teoria da música instrumental “em diferentes versões” (Dahlhaus, 1994, p. 63). A pantomima da oposição, que na caricatura contrapõe dois dos movimentos da sonata, a saber, o allegro (predominantemente sublime) ao adágio (predominantemente sentimental), estabelece conjuntamente a sinfonia, a sonata para orquestra, como o gênero onde melhor contrastam e se harmonizam, como o “drama” dos instrumentos (Wackenroder, 1967, p. 255).¹² Do ponto de vista histórico-documental, se, de sua parte, a estética romântica dos sentimentos retoma elementos do século XVIII reinterpretando-os no apelo ao discurso irrealizado da música instrumental, a estética do grandioso, absorvendo elementos da Antiguidade clássica (Cássio

¹² Cf.: Dahlhaus, 1994, p. 63. Não por acaso “Tieck descreve no ensaio ‘Sinfonias’ – sem nomear o compositor – a abertura (ou [também] “sinfonia”) de ‘Macbeth’ de Friedrich Reichardt” (Dahlhaus, 1994, p. 67).

Longino), compromete-se de maneira paradoxal com o ideal de articulação poético-discursiva do “indizível”. Como diz Dahlhaus,

“A descoberta de que a música, nomeadamente a música instrumental sem objeto e sem conceito, seria uma linguagem “acima” da linguagem acontece, paradoxalmente, “na” linguagem: na poesia”(Dahlhaus, 1994, p. 66)

Os poetas Tieck e Wackenroder são os que primeiro designam os principais fundamentos e características elevadas de uma música autônoma e absoluta, separada da “condicionalidade” dos textos e funções. Hoffmann, apontando para a partitura (examinando as estruturas musicais), tende a confirmá-las, tendo como baliza o bem-vindo exemplo da música de seu tempo, mais especificamente, a música de Beethoven – a música do presente como a arte mais elevada, sem mais *querelles*. A arte musical, na poesia, alcança finalmente a dignidade metafísica de expressão do “infinito”. Em suma, a “verdadeira” estética musical romântica, à luz da poesia, torna-se uma verdadeira metafísica da música instrumental por meio de exemplos concretos, objetivos. Na virada do século XVIII para o XIX, o discurso poético-musical estende essas oposições e assume uma feição filosófico-artística mais aprofundada.

Contudo, a relação entre música e poesia (e filosofia) desdobra-se de maneira mais explícita sob a pena das gerações posteriores. Como o nome talvez mais marcante para o assunto da música absoluta como um todo, Wagner, já em 1849, publica seu próprio manifesto, também em Leipzig – o ensaio intitulado *A obra de arte do futuro*, em que começa a estabelecer as principais premissas visando ao drama musical e à obra de arte total:

“Wagner nomeia “absoluto” – em tom polêmico – todas as “artes parciais” arrancadas da “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*]. (O espetáculo mudo absoluto emancipou-se do drama, a pantomima sem palavras). A coloração da palavra “absoluto” mudou, e de maneira clara, como Klaus Kopfinger reconheceu, sob influência da filosofia de Ludwig Feuerbach. “Música absoluta” é segundo

Wagner uma música “desligada” e arrancada de suas raízes na linguagem e na dança, e, portanto, uma música ruim e abstrata. Wagner, quem esperou do drama musical um renascimento da tragédia grega, voltou-se para o paradigma estético musical da antiga origem de onde, no final do século XVIII, se erguera polemicamente a metafísica romântica da música instrumental. Para ser verdadeiramente música no sentido irrestrito da palavra, a harmonia deve ser a coesão sonora, com o ritmo e o logos, e isso quer dizer: manter-se unida ao movimento ordenado e à linguagem” (Dahlhaus, 1994, p. 25).¹³

O apelo de Wagner ao ritmo e ao logos, na necessidade da música de “manter-se unida ao movimento ordenado e à linguagem”, não poderia estar mais distante da ideia da música absoluta, que ele parece nomear e ao mesmo tempo busca “superar”, *aufzuheben*. Wagner, conforme é possível depreender mesmo que seja de uma estética musical bastante fragmentada segundo Dahlhaus, almeja a superação do “herói” Beethoven, do mesmo modo que Beethoven advém como uma “necessidade” de Haydn e Mozart (Wagner, 1850, p. 75; 101). Essa superação viria por meio de uma espécie de renascimento da tragédia grega concebida no seio do drama musical moderno, abraçando a mesma completude cênica e poética negada pela música absoluta, ou dela separada.

Para citar um terceiro “manifesto” conhecido, a poesia, em seu sentido mais amplo, de modo a abarcar o que nela há de literário, cênico e musical, curiosamente “volta a ser no final o que era no começo – mestra da humanidade, pois não há mais filosofia nem história, apenas a arte poética sobreviverá a todas as demais ciências e artes” (Beckenkamp, 2003, p. 216). Para a “redenção do pensamento, da ciência, na obra de arte”, diante de um tal diagnóstico “dos que arrogantemente se separam da vida” (Wagner, 1850, p. 8-9), “esclarecidos e não-esclarecidos têm de se dar a mão

¹³. Wagner toma partido na questão, como não poderia deixar de ser não somente à luz da proposta do drama musical, desde seu aspecto estético-musical, como também à luz de uma recusa que encontra seu lastro na história de um debate mais amplo. Vale lembrar que também Rousseau, por exemplo, também rejeitara, talvez ironicamente, a música “natural”, “que nada é senão música”, como “ruído vazio” (cf.: Dahlhaus, 1994, p. 53). E também Hegel nesse sentido igualmente se vincula a Rousseau – ambos acusam os desenvolvimentos harmônico-musicais de suas respectivas épocas (Rousseau, segundo uma perspectiva de duração histórica maior), a “beleza puramente harmônica” (Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Reedição: Hildesheim, 1969, p. 242) como sendo questão apenas para o “especialista” (*Kennner; savant*) (Hegel, G. F. W. *Cursos de estética*. V. III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 287; Rousseau, J.-J. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Reedição: Hildesheim, 1969, p. 242).

[...] não mais o olhar de desprezo, não mais o tremor cego do povo diante de seus sábios e sacerdotes" (Beckenkamp, 2003, p. 217), com o fito de uma nova mitologia fundamentada na inequívoca "potência de vida [*Lebensmacht*] – o povo [*Das Volk*]" (Wagner, 1850, p. 9). Neste ponto, idealismo e romantismo estão (confusamente) implicados, e a questão formulada antiteticamente do absoluto na música e da música absoluta, matizada pela dignidade poética e alçada, como diria o romântico F. Schlegel, a "uma altura na qual a arte se torna uma ciência e a vida uma arte" (Fugita, 2006, p. 127), dão conta de franquear um verdadeiro "modelo hermenêutico" (título de mais um dos capítulos do livro), ou ao menos a um "campo", para novamente retomar um termo da filosofia da ciência, onde os temas são consecutivamente tratados nos capítulos subsequentes do livro de Dahlhaus.

Anterior, portanto, ao drama musical, como uma de suas premissas, a

"música instrumental absoluta", tal como Wagner a compreendia, no sentido estrito da expressão, é a música determinada "não mais" por meio da dança e "ainda não" através da linguagem e da ação cênica. O "anseio infinito", cuja expressão fora sentida por E. T. A. Hoffmann nas sinfonias de Beethoven, aparece para Wagner como a consciência ou sentimento de uma infeliz etapa intermediária, no qual a origem da música instrumental está perdida e o objetivo futuro ainda não é alcançado. Wagner, portanto, de maneira nenhuma nega a metafísica romântica da sinfonia, mas sim a reinterpreta como uma mera antítese, como um momento intermediário de um processo dialético, ao invés de um fim da história da música". (Dahlhaus, 1994, p. 27-28)

Fica clara a maneira como a questão, tal como é trazida por Dahlhaus orbita nomeadamente Beethoven e filosoficamente Hegel, o mais provável autor de *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*.¹⁴ O que aparece como pressupostos estéticos nesses manifestos de Busoni e Wagner aponta, sobretudo, para oposições geradoras de um movimento tipicamente dialético nos moldes de uma compreensão imediata da filosofia hegeliana, mesmo que à revelia de uma leitura acurada. Como observa Nietzsche, Wagner era jovem quando as várias

¹⁴ Cf.: Pöggeler, O. "Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus". In: *Hegel Studien*, Caderno 4, 1965, pp. 17 a 32.

facetas do idealismo “seduziam os espíritos”, e a “ideia”, em sua “obscuridade”, “incerteza”, “cheia de pressentimentos”, como “a única coisa que o alemão leva a sério”, era antes uma opção estética – “Hegel é uma questão de gosto”, diz Nietzsche, e Wagner optou por se colocar como seu “herdeiro” ao propor o drama musical como a superação da música (absoluta) de Beethoven, outrora celebrada por Hoffmann. “A música como ideia” (Nietzsche, 1888, seção 10) está por trás da “ideia da música absoluta”, e Dahlhaus naturalmente examina a questão tanto do ponto de vista das transformações musicais, da “harmonia moderna” e da “melodia infinita”, quanto, para citar o próprio Hegel, por onde também aqui chegamos à colocação da questão (ao cabo, sempre “à nossa espreita”, como diria Foucault), do “momento do conceito existente como conceito, que se contrapõe à obra”. (Hegel, 2002, p. 466) ¹⁵

Assim, mais concretamente, Ludwig van Beethoven teria, de um lado, “liberado a música das ideias de simetria arquitetônica, da construção de frases regulares da rítmica da dança. [...] Teria sido Beethoven quem introduziu o verso livre na música, aquilo que Schönberg mais tarde nomeou de ‘melodia prosaica’” (Baumeister, 1992, p. 257). De outro lado, ele seria o sujeito histórico (subjetividade moderna?) por meio do qual se pode justificar objetivamente, através de exemplos musicais abundantes,¹⁶ a estética da autonomia prefigurada poeticamente entre o sublime e o sentimental em Tieck e Wackenroder. A partir de sua obra, pode-se discutir a desvinculação de um debate em torno do desenvolvimento das formas musicais. Ele representaria unanimemente neste debate a concentração do ideal da música absoluta, e a recepção definitiva de sua obra, o “giro copernicano” na história da música e do pensamento sobre a música, recorrendo novamente às caricaturas. A esse respeito, explicitando as características do que seria uma verdadeira “tradição Beethoven-Hegelian” na história do debate estético-musical moderno, a

¹⁵ O trecho completo encontra-se no subcapítulo dedicado à “Religião da arte” (também um dos capítulos do livro de Dahlhaus – “Música instrumental e religião da arte”): “O que é comum na obra de arte – ser gerada dentro da consciência e elaborada por mãos humanas – é o momento do conceito existente como conceito, que se contrapõe à obra”.

¹⁶ Como na célebre “Recensão da quinta sinfonia de Beethoven”, de Hoffmann (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, XII, 4 e 11 de julho de 1810, cols. 630-42, 652-9).

musicóloga americana Janet Schmalfeldt, referindo-se precisamente ao método histórico-interpretativo de Dahlhaus, faz a seguinte observação:

“Como uma solução para a miríade de problemas e pressupostos mal construídos que acompanham os esforços do biógrafo para vincular uma vida e uma obra, Dahlhaus propõe a necessidade de distinguir entre o que ele chama de “sujeito biográfico” – o compositor como indivíduo – e o “sujeito estético”, imaginado como “aquele que sustenta o processo musical”, e único dentro de cada obra individual. A tendência de obscurecer essa distinção no caso de Beethoven foi especialmente forte pois seu trabalho foi “percebido como ‘subjeto’ em um grau que era desconhecido para as gerações anteriores.” Ao mesmo tempo, o público para o qual as obras de Beethoven se destinavam “era o público anônimo em geral, não o círculo íntimo de amigos que C. P. E. Bach tinha em mente quando disse que um compositor deve se emocionar se quiser comover os outros. E, à medida que o círculo íntimo se tornou um ‘público’, o sujeito estético separa-se de maneira cada vez mais decisiva do sujeito biográfico.” (Schmalfeldt, 2011, p. 33-34)¹⁷

A constituição de um sujeito estético sustentador das transformações no desenvolvimento das formas musicais, isso desde o ponto de vista da recepção, que se identifica com o sujeito biográfico na particularidade de um momento histórico específico, trata de sublinhar no compositor o tal índice de ruptura, de um marco inaugural, de um ponto novamente de concentração de tensão da oposição e simultaneidade entre o elemento clássico (a necessidade a partir de Haydn e Mozart) e o romântico (o “verso livre musical”), que, para Dahlhaus, se reúnem na estética

¹⁷ No texto ela cita Dahlhaus, C. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, p. 64.

musical do período, tendendo ora para um lado ora para o outro.¹⁸ Aliás, para não se negligenciar o desenvolvimento histórico-material também, trata-se da época que abarca a Revolução Francesa e atravessa as Guerras Napoleônicas, quando a mesma “opinião pública” que “recebe” Beethoven como sujeito estético, histórico e biográfico, “tornou-se uma autoridade tanto estética quanto política na sociedade burguesa em formação”. (Dahlhaus, 2003, p. 412)

Mas trata-se também do período mais influente do idealismo, e, como uma contraparte à centralidade da figura de Beethoven, Hegel aparece, por sua vez, no norte da Alemanha, como um polo atrator irresistível, ou ao menos o “hegelianismo – a filosofia dominante dos anos de 1830 e 1840” (Dahlhaus, 1994, p.111). Sobre isso, o mais recente biógrafo do filósofo, o professor Klaus Vieweg da Universidade de Jena, observa que, do ponto de vista da recepção ocorrida simultaneamente à recepção definitiva de Beethoven,

“no auditório de Hegel [em Berlim] reúne-se sempre um pequeno público ilustre, o círculo de ouvintes é composto tanto de alunos diretos, passando por admiradores e interessados em filosofia, até ouvintes ocasionais; de estudantes e assistentes até funcionários públicos prussianos. Seus cursos encontram uma ressonância extremamente grande; eles estão entre os acontecimentos intelectuais fascinantes do século. Hegel constrói sua própria escola”. (Vieweg, , 2019, p. 563)

Uma tal escola, que se refletirá nos debates sobre quem seriam “jovens” e “velhos” hegelianos, hegelianos de esquerda e de direita, de meados do século XIX,

¹⁸ Logo no início da introdução da edição de 1988 de *Estética musical clássica e romântica*, Dahlhaus afirma que “a profunda contradição interna que o título *Estética musical clássica e romântica* parece expressar, contanto que se recorde das encanecidas representações da história das ideias, em verdade não existe. As concordâncias, que existem entre Karl Philipp Moritz e Friedrich von Schiller de um lado, E. T. A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer de outro, são fundamentais; as diferenças, porém, quando não são insignificantes, são com efeito secundárias. Pode-se falar sem exagero de uma estética musical clássico-romântica, e do mesmo modo de uma música clássico-romântica, portanto, ao invés das diferenças que foram apreendidas em conceitos sugestivos como “perfeição” e “infinitude” pelos partidários do método histórico-espiritual, a unidade interna da época é trazida para o primeiro plano. O fato de que ela se tornou nas últimas décadas cada vez mais evidente é algo despegado da tradição: uma tradição, à qual se impôs à consciência que olha retrospectivamente, ao invés da divergência de “direções”, os fundamentos comuns, que, por meio de sua ruína no século XX, se tornaram mais patentes do que antes” (Dahlhaus, 1988, p.9).

não exclui de si a característica das oposições que a definem. Mesmo entre Hegel e Beethoven, no máximo se pode dizer de um "silêncio eloquente" do primeiro em relação ao segundo (Dahlhaus, 2020, p. 195-217). Isto é, não restam comentários dele sobre o evento musical talvez mais importante de sua época. Nem mesmo nos cursos de estética, em que trata da arte musical especificamente, o assíduo frequentador da vida musical berlinense sequer menciona o compositor. A respeito disso, Dahlhaus mesmo afirma:

"A correlação entre a experiência musical e a motivação filosófica, cuja reconstrução de início foi designada como o propósito da investigação, deveria, portanto, ser evidenciada. O silêncio a respeito de Beethoven – que pode expressar o fato de a teoria da música instrumental autônoma de Hegel poder ser decifrada como uma polêmica enrustida contra a apologia de Beethoven feita por E.T.A. Hoffmann – revela, no entanto, acima de tudo, que Hegel enxergava na música absoluta (que se arranca de um conteúdo sentimental determinado por conceitos, e por isso mesmo reivindica, como forma pura ou estrutura, a dignidade metafísica enquanto linguagem além e acima do nível verbal) um caminho errático por onde o "interesse artístico universalmente humano" teve de se exaurir". (Dahlhaus, 2020, p. 205)

Portanto, em Hegel (sem que a tenha nomeado), assim como em Busoni, a música absoluta também se opunha ao absoluto na música, que, por sua vez, para se manter como tal, deveria condizer com o "interesse artístico universalmente humano"(Hegel, 2014, p. 286-287) (expressão que aparece na edição Hotho da *Estética*), e não dele se separar, embora a realidade esteja posta e Hegel esteja natural e razoavelmente dela consciente. Mas a incompatibilidade, do ponto de vista do debate, mostra-se como a sua própria heurística, e isso também é algo que está historicamente colocado. As referências abundam à medida que a filosofia toma cada vez mais seu partido na questão musical, e vice e versa.

Referências

BECKENKAMP, Joãozinho. O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão. *Veritas* (Porto Alegre), 48(2), 2003, pp. 211-237. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2003.2.34794>.

BAUMEISTER, Thomas. "La musique exprime-t-elle des émotions?". In : *L'esprit de la musique: essais d'esthétique et de philosophie*. H. Dufourt, J.-M. Fauquet, F. Hurard (orgs.). Paris: Klincksieck, 1992.

BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, 1916.

CASTAGNA, Paulo. "A musicologia como método científico". In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº 1, 2008, pp. 7 a 31.

DAHLHAUS, Carl. *Gesammelte Schriften*. V. 5. Laaber: Laaber-Verlag, 2003.

_____. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

_____. "Hegel e a música de seu tempo". In: *Rapsódia*, [S. l.], n. 14, p. 195-217, 2020.

_____. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag, 1988.

HEGEL, G. F. W. *Cursos de estética*. V. III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Vozes, 2002.

_____. *Vorlesungen über Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

HEIDEGGER, Martin. "Hegels Begriff der Erfahrung". In: *Gesamtausgabe*, v. 5. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 115 a 208.

NIETZSCHE, Friedrich. *Der Fall Wagner*. 1888. Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/nietzsch/fallwagn/fallwagn.html>.

PÖGGELER, O. "Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus". In: *Hegel Studien*, Caderno 4, 1965, pp. 17 a 32.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Reedição: Hildesheim, 1969.

SCHLEGEL, F. "Sobre o Meister de Goethe". In. FUGITA, Natália Glosa. *Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister*, de August-Wilhelm Schlegel; 'Resenha de 'Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister', de August-Wilhelm Schlegel'; 'Sobre o Meister de Goethe. Tese. Departamento de Filosofia. USP, 2005.

SCHMALFELDT, J. *The process of becoming: perspectives on form in early nineteenth-century music*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

SCHNÄDELBACH, Herbert. Hegel. Kunst und Musik. In.: *Musik in der deutschen Philosophie: eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2003.

TIECK, Ludwig. "Die Töne". In: Tiecks Werke. *Phantasien über die Kunst*. Ed. de Eduard Berend. Leipzig: Deutsches Verlagshaus Bong & Co, s. d..

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Werke und Briefe*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1967.

WAGNER, Ricahrd. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig, 1850, p. 75. Disponível em https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wagner_zukunft_1850?p=6.

Descartes e a temporalidade musical



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-14>

Tiago de Lima Castro

Introdução

A música tem sido um tema de reflexão ao longo da história da filosofia, afinal, é uma experiência sensorial que se desenrola no tempo, instigando diversos pensadores a pensar sobre algo invisível, existe somente no tempo, e ainda assim afeta os ouvintes de formas diversas. A terminologia musical é bastante específica, pela dificuldade da linguagem em descrever o audível, como por sua especificidade em cada contexto histórico e cultural. Por conseguinte, se a temática musical não for essencial para pensar a obra de determinado filósofo, esta tende a se tornar uma temática lateral, e isso não seria diferente com René Descartes.

O filósofo do *cogito* é conhecido por suas reflexões sobre o método e o conhecimento, sua concepção mecanicista do mundo, sua metafísica e a temática das paixões da alma. Porém, também se dedicou no *Compendium musicæ*, de 1618. Esse texto foi publicado postumamente, pois inicialmente deveria ser lido somente por Isaac Beeckman, ao qual o texto é dedicado. Para além de um capricho de juventude, manteve uma correspondência sobre o tema, como ele aparece em meio a suas demais obras. Ainda que o compêndio não seja uma obra-prima, isso não implica que o texto não contribuiu com o campo musical, mas que é necessária uma abordagem metodológica que além da análise lógico-argumentativa, confronte seu conteúdo e sua epistemologia com seu contexto de época.

A peculiaridade do compêndio não é exatamente a teoria musical exposta, mas o método pelo qual ele fundamenta o que ele expõe. A inspiração metodológica advém da geometria euclidiana, sendo parte das experimentações do autor para redigir as *Regras para direção do espírito*¹. O conteúdo exposto é, essencialmente, o

¹ Recomendamos a leitura de Gouhier (1958), Augst (1965), Lohmann (1979), Gozza (1995), Wymeersch (1999), Fabbri (2008), Ghidoni (2013), Tortorelo (2016) e Battisti (2019).

pensamento musical renascentista de autores como Gioseffo Zarlino e Francisco de Salinas, com algum diálogo com Giulio Caccini e Vincenzo Galileu, principalmente na centralidade do sujeito como núcleo estético e a verticalização do pensamento musical². A síntese de uma teoria musical tradicional com um aporte metodológico moderno faz a obra trazer algumas inovações em seu contexto.

Metodologia e proposições iniciais

O compêndio divide-se nas seguintes seções: definição de música, Considerações prévias (*Prænotanda*), Do número ou tempos observados no som (*De numero vel tempore in sonis observando*), Da diversidade dos sons (*De sonorum diversitate*) e Da maneira de compor e os modos (*De ratione componendi et modis*).

O texto inicia com a seguinte definição de música: "Seu objeto é o som, seu fim é deleitar [*delectet*] e mover em nós paixões [*affectus*] diversas" (Descartes, A.T. X, p. 89; C.M., p. 54-55, tradução nossa)³. O termo latino *delectet* pode ser traduzido também como agradar, e implica que a prazer advindo da experiência sensorial é simultaneamente corpóreo e intelectual. Esse termo não foi escolhido ao acaso, pois um havia debate filosófico se o prazer sensorial é puramente corpóreo, mediado pelo intelecto ou se pode sobrepor-se a este. Descartes escolheu um vocábulo que o coloca entre aqueles que consideram o prazer sensorial como também mediado pelo intelecto, pela alma.

Em seguida, propõe-se que as propriedades da duração e altura do som são fundamentais para o cumprimento de sua finalidade. Como podem ser racionalizadas matematicamente, são exploradas ao longo do texto (Descartes, A.T. X, p. 89; C.M., p. 54-55). Ele dispensa a discussão sobre o timbre, utilizando algumas analogias, por não ser sujeito a racionalização matemática.

Dessa forma, o texto definiu o objeto musical como o som, mesmo sem propor uma definição a este, a finalidade da música e quais propriedades são quantificáveis

² Conforme Pirro (1907), Racek (1930), Locke (1935), Buzon (1990), Vendrix (1992; 1994; 2006), Crombie (1996), Gozza (1995), Vendrix (1992; 1994; 2006), Moreno (2014), Andlauer (2018).

³ Essa forma de citação é um padrão internacional dos estudos cartesianos em que a referência localiza o trecho na edição AT das completas de Descartes, organizada por Charles Adam e Paul Tannery, seguido pela citação a uma edição crítica ou tradução utilizada.

e, portanto, discutidas ao longo do texto. Esse recorte específico, em meio à tradição boeciana de pensar a música de forma tripartite, é fundamento das próximas seções.

Nas *Considerações prévias*, expõe oito proposições da qual todo conteúdo da obra vai ser deduzido. De forma semelhante à geometria euclidiana, inicia com uma proposição intuitiva: "Todos os sentidos são capazes de algum prazer [*delectationis*]" (Descartes, A.T. X, p. 91; C.M., p. 54-55, tradução nossa). Intuitiva no sentido exposto na Regra III das *Regras para direção do espírito* (Descartes, A.T. X, p. 368; R.D.E., p. 20), ou seja, uma ideia tão clara e evidente que não gera nenhuma dúvida sobre sua compreensão. Na segunda proposição, deduz que este prazer procede de uma proporção entre o objeto com o sentido, exemplificando com o som de mosquetes e trovões que ferem os ouvidos por sua desproporcionalidade em relação estes (Descartes, A.T. X, p. 91; C.M., p. 56-57).

A terceira proposição deduz que a proporção entre o objeto e o sentido decorre da facilidade com o último capta o objeto. Na proposição seguinte, depreende que quanto menor a diferença entre as partes do objeto, mais facilmente o sentido o capta. Como decorrência, na quinta proposição afirma que a menor diferença entre as partes implica em maior proporção entre elas. De forma que enquanto as duas proposições iniciais afirmam que todo sentido é capaz de sentir algum prazer, desde que exista uma proporção do objeto em relação ao sentido que o capta, estas últimas estabelecem que essa proporção se deriva da facilidade com o objeto é captado, facilidade decorrente da menor diferença entre as partes do objeto. Nesse raciocínio, quanto menor a diferença entre as partes, maior a proporção matemática entre elas (Descartes, A.T. X, p. 91; C.M., p. 56-57).

Por consequência, argumenta na sexta proposição que as proporções aritméticas são mais simples em relação as geométricas, portanto, geram maior prazer nos sentidos, ilustrando ambas as proposições por representações visuais (Descartes, A.T. X, p. 91; C.M., p. 56-57). Estranha-se o uso de exemplos visuais nas proposições que fundamentam um texto sobre música, afinal, o texto poderia já apresentar exemplos sonoros ou musicais para ajudar a compreensão do argumento⁴. Uma leitura possível é da possibilidade de pensar uma estética geral

⁴ O uso de exemplos para facilitar ao leitor apreender o conteúdo de uma proposição é defendido pelo autor na regra XII das *Regras para direção do espírito* (Descartes, A.T. X, p. 410; R.D.E., p. 65).

partindo destes. Contudo, o uso de exemplos musicais poderia abalar a estrutura metodológica da obra, afinal, ao colocar exemplos musicais para ajudar ao leitor compreender o conteúdo da proposição, os conteúdos deduzidos das proposições iniciais somente reafirmariam os exemplos iniciais, e esta argumentação circular não produziria fundamentos sólidos à música, tendo em vista a concepção metodológica do autor, somente reafirmariam práticas já estabelecidas. A ambição metodológica de ter a certeza e evidência da matemática aplicada a outros campos leva a uma escolha de exemplos que estabeleçam a universalidade das proposições e a ajudem a compreensibilidade do seu conteúdo. Obviamente, partir de exemplos sonoros não é um problema em si, mas apontaria a outros processos metodológicos diferentes do que estão sendo experimentados por Descartes nesta obra, os quais são expostos nas *Regras*.

As proposições anteriores desenvolvem o que é mais aprazível aos sentidos ao captarem os objetos. No entanto, a sua definição de música estabelece que o prazer movido pela música é sensorial, mas mediado pela alma. Devido a isso, a sétima e oitava proposições desenvolvem a função da alma nesse processo. Primeiramente, a sétima propõe que para a alma não é agradável o que é percebido muito facilmente ou muito dificilmente, aqui utilizando o termo latino *gratissimum* para diferenciar do *delectationis* usado na primeira proposição. Por isso, deduz na oitava proposição a variedade é sempre agradável (Descartes, A.T. X, p. 92; C.M., p. 58-59).

A ideia de simplicidade e proporções aritméticas satisfazem mais aos sentidos, e que a variedade agrada a alma parecem díspares, mas são a base para a concepção de temporalidade musical do autor.

O ritmo e a temporalidade musical

Na seção intitulada *Do número ou tempos na observação dos sons* desenvolve a temática do ritmo. É notável que essa estruturação é uma ruptura em relação a tradição musical, pois os tratados anteriores e contemporâneos, a exemplo de Zarlino e Salinas, somente abordam o ritmo após desenvolver os aspectos melódicos e contrapontísticos. O ritmo analisado aqui não é a métrica dos textos musicados,

mas as estruturas musicais em si, utilizando a dança como exemplo, o que também é uma peculiaridade da obra.

Inicialmente, utiliza a quarta e sexta proposições para deduzir a necessidade dos tempos musicais serem divididos em partes iguais, em proporções aritméticas, em divisões por dois ou três. Defende que a percepção das acentuações rítmicas nos compassos advém do primeiro tempo atingir os ouvidos com maior intensidade que os tempos seguintes (Descartes, A.T. X, p. 92-93; C.M., p. 58-59). Dessa forma, deduz a teoria rítmica em voga, principalmente a de Salinas, mas deduzindo das proposições iniciais, e não trazendo estes elementos a partir da análise das estruturas melódicas e contrapontísticas.

A investigação sobre as estruturas rítmicas se articula com o problema de como o sujeito experiencia tais estruturas, afinal, estas são um conjunto de tempos musicais independentes apreendidos como uma unidade que se desenrola no tempo. Para Descartes, os tempos musicais estimulam o sentido da audição continuamente, com suas diferentes intensidades, mas é a imaginação, enquanto uma faculdade da alma, que unifica os tempos musicais em um fluxo uno de temporalidade (Descartes, A.T. X, p. 94; C.M., p. 60-61). Nesse processo, há claramente um ensaio de dualismo para pensar a experiência musical. A audição, e toda a estrutura do sistema nervoso e do cérebro, são responsáveis por captar os tempos musicais ao longo do tempo, enquanto a alma, através da imaginação, produz uma unidade musical que se desenrola no tempo. Não obstante, essa separação de funções visa analisar o processo, pois a experiência musical em si é simultaneamente corpórea e espiritual, já que separadamente, corpo e alma, não poderiam experimentar a música e os afetos produzidos por esta. Esta análise da cognição musical vai ser o ponto de partida das próximas seções do texto.

A imaginação em si não é discutida no compêndio, mas nas *Regras* e nas *Meditações Metafísicas*, porém, como o compêndio é um dos textos em que Descartes experimenta a metodologia exposta, inicialmente, nas *Regras*, utilizaremos esta obra para entender o que o autor denomina de imaginação nesse texto⁵. A imaginação é discutida na Regra XII que analisa a aplicação "(...) dos

⁵ Para uma análise da imaginação nesta obra de Descartes, recomendamos Marques (2023).

recursos do entendimento, da imaginação, dos sentidos e da memória (...)” (Descartes, A.T. X, p. 368; R.D.E., p. 410) para explicar melhor o conteúdo das proposições e levar o leitor a conhecer o objeto. Por ser uma obra de cunho epistemológico, as descrições das faculdades da alma, e sua relação com o corpo e os sentidos, ocorrem por esse prisma. A imaginação aparece com dois significados: como o órgão do cérebro no qual se armazena as impressões captadas pelos sentidos, e como um modo de ação da alma.

No primeiro sentido, sendo a alma, ou espírito, pensamento puro, somente pode acessar o que é externo ao corpo utilizando-se dos sentidos. Ao serem estimulados por objetos externos ao corpo, os sentidos transmitem estes estímulos pelo sistema nervoso até o cérebro⁶. A parte do cérebro responsável por esta função é o senso comum, que é denominado desta forma por cuidar dos estímulos de todos os sentidos. Contudo, Descartes que no cérebro também existe a imaginação, ou fantasia, que transforma os impulsos dos sentidos em ideias puras e incorpóreas. A imaginação também armazena estas impressões. Essa descrição de processos neurológicos tem como referência o que a ciência do século XVII conhecia destes processos, e é uma expansão da descrição que já aparece no compêndio. Posteriormente, os termos imaginação e fantasia, nesse sentido, aparecerá como glândula pineal nas *Meditações Metafísicas*.

Como Descartes concebe a alma enquanto puro pensamento e, portanto, uma, suas faculdades são diferentes modos de ação desta, ou diferentes modos do pensamento. A sensação, para a alma, é quando está se aplica a fantasia e ao senso comum, enquanto órgãos cerebrais que convertem os estímulos sensoriais em ideias puras. A memória é um modo de ação de alma que se aplica aos estímulos já impressos na fantasia. Quando a alma atua sobre ideias puras, sem recorrer a impressões na fantasia, é o que Descartes denomina de entendimento. A imaginação, enquanto modo do pensamento, é quando a alma produz novas imagens a partir do que está impresso no cérebro.

⁶ Na época não se conhecia nem a eletricidade e nem os mecanismos bioelétricos pelos quais o sistema nervoso funciona. Pensava-se que o sistema nervoso era uma espécie de sistema pneumático que conduzia os espíritos animais de um ponto ao outro.

Esta concepção da imaginação enquanto uma faculdade da alma essencialmente produtora é o que o compêndio descreve na seção sobre o ritmo. Os diversos tempos musicais, estas unidades sonoras, vão sendo captados pelos sentidos e impressos no cérebro, são convertidos em ideias puras e incorpóreas com as quais a imaginação produz uma unidade que se desenrola no tempo. Não obstante, para o autor a própria percepção de uma batida rítmica contínua que estrutura a temporalidade musical, em sua unidade e variedade, é produzida pela imaginação e produz os afetos a alma, e mesmo leva o ouvinte a se mover e, quiçá, dançar (Descartes, A.T. X, p. 94-96; C.M., p. 62-65).

Na seção seguinte, Descartes desenvolve os elementos harmônicos e melódicos tendo como base esse conceito de temporalidade musical desenvolvida ao tratar do ritmo. Inicialmente discute as consonâncias enquanto pequenas unidades sonoras compostas de sons simultâneos. Mesmo os processos de derivação das consonâncias serem tradicionais, essencialmente pitagórico, a particularidade de sua abordagem é tratar destes processos enquanto intervalos musicais harmônicos. Sendo a temporalidade musical uma produção contínua a partir de unidades sonoras encadeadas, partir dos intervalos harmônicos é uma consequência lógica da seção anterior. Isso leva a peculiaridade de exprimir um pensamento musical contrapontístico enquanto estruturas verticais, harmônicas, encadeadas, contribuindo a verticalização do pensamento musical em curso.

Partindo destas unidades sonoras, os intervalos harmônicos, é que ele deriva os graus musicais. Descartes não trabalha com a proposta de divisão da oitava em semitons iguais, que já era proposto por contemporâneos, mas trabalha com afinação mesotônicas. Dessa forma, a construção dos graus é decorrente das passagens melódicas entre os blocos formados por intervalos harmônicos, de forma a tornar tal passagem mais agradável. A construção de semitons e tons melódicos, como de outros intervalos, visam manter a estabilidade das proporções específicas dos intervalos harmônicos, daí aparecerem semitons e tons maiores e menores. Como o fluxo musical se dá no tempo, produzida pela imaginação a partir dos blocos harmônicos, então os materiais melódicos são resultados dos materiais harmônicos para manter a continuidade da forma mais agradável possível.

Na seção sobre as dissonâncias são tratados os intervalos musicais não tão agradáveis devido a sua proporção matemática complexa. Por serem menos agradáveis, pode-se pensar que deveriam ser evitados ou jamais utilizados, mas o texto propõe que dependendo do andamento da peça e do momento específico que aparecem podem ser bem aplicados, afinal, seus efeitos dependem do contexto, ou seja, dos intervalos anteriores e posteriores, além da necessidade de variedade para aprazer a alma.

Todas as seções analisadas desenvolvem os materiais utilizados para composição musical, sejam rítmicos, harmônicos e melódicos, mesmo com algumas aporias em alguns temas. Com os materiais delineados, o texto passa a discutir os processos de composição musical, em que a manipulação da atenção do ouvinte na temporalidade musical é meio para a música atingir seu fim.

O problema da atenção e os processos de composição musical

Inicia a seção com três regras gerais para evitar erros graves e de sintaxe da condução de vozes. Em seguida, propõe mais regras visando maior equilíbrio e elegância no contraponto a duas ou mais vozes (Descartes, A.T. X, p. 131-132; C.M., p. 124-125). Tais regras refletem a tradição zarliniana, porém, através da concepção de temporalidade musical exposta anteriormente.

A primeira regra propõe iniciar a peça por uma consonância perfeita, pois chama mais a atenção da alma do que uma consonância imperfeita. Outra possibilidade é iniciar somente com uma voz com a outra aparecendo depois. A explicação é que o aparecimento da segunda voz renova a atenção da alma (Descartes, A.T. X, p. 132; C.M., p. 124-125). Para além do conteúdo da regra em si, seu fundamento está na temporalidade musical ser produzida pela imaginação através das diversas unidades sonoras captadas pela audição ao longo do tempo. Contudo, a alma pode estafar-se do material musical, então é necessário variedade para manter atenção da alma, o que aparece na sétima e oitava proposição das *Considerações prévias*.

A segunda regra condena o uso de quintas e oitavas paralelas, de forma que consonâncias perfeitas necessitam ser intercaladas por consonâncias imperfeitas

(Descartes, A.T. X, p. 132; C.M., p. 124-127). Esta é uma prática comum do contraponto renascentista, com a particularidade que Descartes não condena a repetição de terças ou sextas paralelas, como alguns contemporâneos, no entanto, o fundamento desta regra é a manutenção da atenção da alma. Como as consonâncias perfeitas satisfazem mais a audição, a sua repetição pode levar a alma a perder o interesse pelo material musical por ter a audição continuamente satisfeita, em contraposição, seu aparecimento mais esporádico renova a atenção.

Não temos a pretensão de explorar todas as regras de composição do compêndio que vão seguir o princípio de manipulação da atenção, porém, a quarta regra retoma a questão da temporalidade musical. Ela propõe que ao caminhar de uma consonância imperfeita para uma perfeita, deve ir a mais próxima, por exemplo, da sexta menor para a quinta justa e a sexta maior para a oitava. Esse processo renova a atenção da alma pelas consonâncias perfeitas satisfazerem mais a audição, não obstante, essa regra pode variar dependendo do contexto (Descartes, A.T. X, p. 133; C.M., p. 126-127). Como os efeitos à alma dependem da unidade e variedade num fluxo musical que se dá no tempo em andamentos específicos, tais efeitos podem variar, como a prática indica. Por isso o texto advoga que os princípios expostos por esta metodologia conjugada com a experiência do músico prático é que traz condições deste fazer as melhores escolhas.

A necessidade de experiência aparece em diversas partes do texto e tem como fundamento o *delectatio* ser essa experiência sensorial mediada pela alma, especificamente a imaginação. Pode-se interpretar estas diversas menções a necessidade de experiência do músico prático como uma certa retórica para escapar das aporias do texto em certos temas. Porém, o modo como o texto tem a temporalidade musical enquanto fundamento leva as regras a serem gerias, uma temporalidade produzida pelo próprio sujeito em seu processo de apreensão musical, indica que os efeitos de procedimentos composicionais específicos dependem da peça enquanto um todo.

A necessidade de fundamentos claros e evidentes para construção de regras para conjugar-se a experiência dos músicos práticos relaciona-se, de forma geral, como Descartes compreende as disciplinas práticas do conhecimento. Diferente das disciplinas de cunho teórico, como a metafísica, as práticas dependem da

experiência, mas se sua teoria específica for construída a semelhança da geometria euclidiana, potencializa o prático a produzir teoria através de sua prática, como aperfeiçoá-la por seu conhecimento teórico. Em um outro texto de juventude, o *Studium bonæ mentis* de 1619, classifica a música como uma ciência liberal, nas quais sua prática é necessária para compreensão de suas verdades (Descartes, A.T. X, p. 200-202). Em sua correspondência, fica evidente que Descartes tem dúvidas em pensar sobre música exatamente por não ter a habilidade prática que considera necessária para melhor teorizar sobre ela (Descartes, A.T. III, p. 829-830:5). Dessa forma, a necessidade de articular especulação teórica com a prática musical advém tanto dos fundamentos propostos pelo autor no compêndio, como pela maneira com que compreende a relação entre teoria e prática.

A temporalidade musical para além do *Compendium musicæ*

A aplicação da temporalidade musical para pensar elementos da música continua em uma série de cartas com Isaac Beeckman e Marin Mersenne, tanto respondendo dúvidas dos interlocutores sobre o que expôs no compêndio, como aprofundando alguns aspectos relativos à apreensão do ouvinte sobre alguns intervalos. Nas cartas existe um desenvolvimento de suas ideias sobre música caminhando à concepção cada vez mais subjetiva da experiência musical, como com o desenvolvimento de uma física do som⁷.

Sobre a temporalidade musical especificamente, Descartes amplia a temática na carta a Mersenne de 18 de março de 1630.

Primeiramente, responde a Mersenne sobre a razão do belo, em francês *reason du beau*. De início, menciona que é o mesmo que discutir o que é agradável, já que considera o termo belo mais aplicável a visão, enquanto o agradável à audição. Segue dizendo que:

Mais geralmente, nem o belo, nem o agradável, significam nada além de uma relação de nosso julgamento com o objeto; e como os julgamentos dos homens

⁷ Conforme Basch (1937), Prenant (1942a; 1942b) Dostrovsky (1975), Cohen (1984), Wymeersch (1999), Fabbri (2008), Jorgensen (2012), Ghidoni (2013), Lamouche (2013), Veloso Filho (2015).

são tão diferentes, não se pode dizer que o belo, o agradável, têm alguma medida definida. (Descartes, A.T. I, p. 133-134, tradução nossa)

Continua citando diretamente a sétima proposição das *Considerações prévias* e um exemplo visando demonstrar que mesmo algo sendo mais simples aos sentidos, pode ser mais ou menos agradável, ou belo, dependendo do sujeito. Sendo a temporalidade musical construída pelo sujeito que apreende a música, seu julgamento ter aspectos subjetivos envolvidos é uma decorrência lógica de sua própria teoria. Não havendo uma medida possível do que é mais belo ou agradável, pode somente dizer que "(...) o que agradar mais pessoas, pode ser nomeado simplesmente o mais *belo*, o que não pode ser determinado" (Descartes, A.T. I, p. 133, tradução nossa, grifos do autor).

No trecho que se segue, desenvolve a função da memória nesse processo:

"Em segundo lugar, a mesma coisa que faz algumas pessoas quererem dançar pode fazer outras chorarem. Pois isso só vem do fato de que as idéias que estão em nossa memória são excitadas: como, aqueles que uma vez tiveram prazer em dançar quando uma determinada música foi tocada, assim que ouviram o semelhante, o desejo de dançar é deles; pelo contrário, se alguém nunca tivesse ouvido tocar as *gaillardes*, a menos que ao mesmo tempo lhe tivesse acontecido alguma aflição, infalivelmente ficaria triste na próxima vez que a ouvisse. O que é tão certo, que julgo que se um cão tivesse sido açoitado cinco ou seis vezes, ao som do violino, assim que voltasse a ouvir esta música, começaria a chorar e a fugir." (Descartes, A.T. I, p. 133-134, tradução nossa)

A produção do fluxo musical no tempo pela imaginação, através das unidades sonoras captadas pela audição, também é influenciada por outras experiências do sujeito com aquelas estruturas musicais. Novamente utilizar a dança como exemplo é notável tanto por ser na seção sobre o ritmo que desenvolveu a temática, como por ser a dança uma estrutura musical, o que enfatiza ser a organização do material musical que move os afetos. Porém, todas as vivências com tais estruturas musicais, e os afetos envoltos em tais vivências, influenciam a experiência musical.

Dessa maneira, Descartes caminha para uma estética dos afetos ao pensar a música, o que já estava em germe no compêndio, além de citá-lo diretamente.

Mesmo não escrevendo uma obra específica sobre música, os raciocínios gerados sobre a temporalidade musical reaparecem em *O homem* (Descartes, A.T. XI, p. 149-151; O.M.H., p. 308-313) de 1633, com alguns desenvolvimentos no conceito de som, como o processo em que os sons movem afetos vai ser generalizado para os demais sentidos (Descartes, A.T. XI, p. 158; O.M.H., p. 325-327). De forma que é possível ver uma continuidade entre o que desenvolveu em seu texto juventude e sua obra madura, mesmo que *O homem* foi publicado somente postumamente.

As cartas de 18 de setembro de 1637 (Descartes, A.T. I, p. 396) e de outubro de 1639 (Descartes, A.T. II, p. 583-587) enviadas a Constantijn Huygens, o pai, demonstram que Descartes continuou debatendo o texto do compêndio tanto a Huygens como ao padre e compositor dos Países Baixos Joan-Albert Ban, interlocutores com conhecimento musical e alguma prática de composição. Esse fato indica que o autor considerava o seu conteúdo ainda válido, afinal, poderia ter mantido como um texto privado, mas ainda pede a opinião de interlocutores que tem alguma prática musical para analisar seu conteúdo.

Descartes escreveu uma carta a Ban em dezembro de 1640, na qual busca refutar as críticas deste a uma composição do compositor francês Antoine Boësset, em uma competição proposta por Mersenne. Ban mantinha com Mersenne um debate sobre o projeto do primeiro de uma música *flexanima*, um projeto de música para os Países Baixos inspirado na música de Monteverdi em todo movimento ocorrendo na Itália. Mersenne desafia Ban a compor um *air* sobre um poema específico, seguindo suas propostas teóricas em torno da composição musical, enquanto o compositor francês faria o mesmo. Contudo, Mersenne tinha previamente escolhido o poema por Boësset já ter composto um *air* sobre este. Para Mersenne, a peça do compositor francês é melhor que a de Ban, o que invalidaria seu projeto musical. Não temos como escopo deste texto minuciar esta querela, mas Ban se revolta com este resultado e tece uma série de crítica a peça francesa, dizendo que convocaria a polímata neerlandesa Anna Maria van Schurman ao debate, então

Mersenne pede a Descartes a ajudá-lo nessa querela, inclusive por sua amizade com Ban⁸.

A análise de Descartes, escrita enquanto uma crítica a análise de Ban sobre a peça de Boësset, tem como fio condutor os afetos propostos pelo texto, como os franceses compreendem o amor, e o quanto a estrutura da música move tais afetos. Para o escopo deste artigo, interessa o trecho final desta, em que diz que escreveu a carta não para desqualificar Ban, mas para se divertirem com o tema e

“(...) para mostrar que considerações desta natureza não dependem tanto da ciência musical, ou da interpretação do poema francês, nem da matemática ou da física, mas exclusivamente moral. Em assuntos desta natureza, com a ajuda destas considerações, posso não somente contradizer outra pessoa, mas também a mim mesmo. Adeus.” (Descartes, A.T. III, p. 834, tradução nossa)

A moral não é somente uma disciplina específica da filosofia, na maneira como o termo é utilizado em francês, mas também como sinônimo de espiritual, não no sentido metafísico do termo, mas enquanto *éthos*, costumes sociais, e significações semelhantes. Dessa maneira, ele enfatiza que os afetos movidos pela música têm uma influência cultural e é um fenômeno subjetivo. Como decorrência de todas as análises anteriores, no momento em que Descartes escreve esse texto, considera que este tipo de análise não pode ser feita por uma ciência musical, nem por uma física do som, devido a ter a subjetividade do ouvinte plenamente envolta na temporalidade musical.

Descartes não publicou uma obra específica sobre música com estes desenvolvimentos. O próprio compêndio foi publicado postumamente, como sua correspondência e *O homem*. Contudo, na carta a Constantjin Huygens datada em 04 de fevereiro de 1647 menciona que “(...) se eu morrer de velhice, ainda quero escrever sobre teoria musical, em qualquer momento que eu morra ou viva, sempre o farei com muito zelo” (Descartes, A.T. IV, p. 791, tradução nossa). Tendo falecido em 11

⁸ Para entender melhor essa querela e o pensamento musical de Ban, recomendamos a leitura de Walker (1976) e Rasch (1983; 2005).

de fevereiro de 1649, pode-se somente inferir que se o fizesse, conceberia a subjetividade como intrínseca à produção da temporalidade musical pela alma.

A temporalidade musical: Uma estética racionalista ou emotiva?

Nesta análise do tema no *Compendium musicæ* busca investigar aspectos racionais de como a organização dos materiais musicais podem mover afetos, o que realizar a finalidade da música, segundo a concepção cartesiana. Nessa perquirição, constrói oito proposições das quais deduz o conteúdo dessa obra, os quais já ensaiam um certo dualismo na concepção do prazer musical enquanto *delectatio*. Partindo destas, produz uma concepção de temporalidade musical da qual deduz os diversos os materiais musicais, como algumas regras gerais de composição musical. Mesmo o texto não discutindo o papel da subjetividade na experiência musical, a forma como articula a temporalidade musical dá margem a este desenvolvimento. Contudo, uma análise deste texto também apresenta uma tentativa racional, quiçá mecanicista, de compreender como a música move os afetos. Em linhas gerais, essa leitura de Descartes influenciou concepções de uma retórica musical barroca em que estruturas musicais específicas movem afetos determinados.

Os desenvolvimentos posteriores de seu pensamento musical o encaminham a uma estética das emoções nas quais a subjetividade do ouvinte está plenamente atuante neste processo. O compêndio já aparenta ter uma concepção musical quase fenomenológica, mas estes desenvolvimentos com as experiências vividas pelo sujeito e sua cultura ampliam essa leitura fenomenológica desta temporalidade musical. Aparentemente, algo bastante distante do que a tradição filosófica compreende como cartesianismo, inclusive a estética musical.

Em geral, os estudos cartesianos têm demonstrado que esse racionalismo exacerbado atribuído a Descartes é um tanto estereotipado. Tendo em conta sua obra como um todo, é perceptível o quanto esse racionalismo é relativo. O estudo dos textos sobre música do autor pode contribuir com uma leitura mais rigorosa do desenvolvimento do seu pensamento. Afinal, esse conjunto de reflexões sobre música mais do que compor uma concepção única, mostram um contínuo processo

de reflexão do autor em torno do tema, inclusive, por não ter publicado em vida uma obra específica com suas concepções sobre música.

Não deixa de ser curioso o quanto sua correspondência sobre música aponta para elementos que vão ser a base para uma crítica a compreensão estética da música enquanto uma arte que tem como principal finalidade mover afetos específicos, sendo que tal construção teórica também tem influência de leituras específicas do cartesianismo em conjunto com o compêndio.

Referências

ADAM, Charles; TANNERY, Paul. (Org.). *Œuvres de Descartes*. Paris: Vrin/CNRS, 1996. 11 v.

ANDLAUER, Nicolas. La théorie rythmique de Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577) et sa réception française jusqu'en 1640. 2018. 492 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Toulouse, Toulouse, 2018.

AUGST, Bertrand. Descartes's Compendium on Music. *Journal of the History of Ideas*. Filadelfia, vol. 26, n. 1, p. 119-132, jan.-mar., 1965.

BASCH, Victor. Y a-t-il une esthétique cartésienne? *Études cartésiennes: Travaux du IXe Congrès Descartes*. Paris, t. 2, p. 67-78, 1937.

BATTISTI, César Augusto. Considerações sobre o *Compendium musicae* de Descartes: matemática, música e a produção de afetos. *Diaphonía*. Toledo, v. 5, n.1, p. 24-34, 2019..

BUZON, Frédéric. Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVIIe siècle. *Revue de Musicologie*. Paris, t. 76, n. 2, p. 163-172, 1990.

COHEN, Hendricks Florence. *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*. Dordrecht: D. Reidel, 1984.

CROMBIE, Alistair Cameron. *Science, Art and Nature in Medieval and Modern Thought*. London: The Hambledon Press, 1996.

DESCARTES, René. *Abrégé de musique: Compendium Musicæ*. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. [C.M]

_____. *Regras para direção do espírito*. Tradução João Gama. Lisboa: Edições 70, 1995. [R.D.E.]

_____. *O mundo (ou Tratado da Luz) e O homem*. Tradução César Augusto Battisti e Marisa Carneiro de Oliveira Donatelli. São Paulo: Editora Unicamp, 2009. [O.H.M]

DOSTROVSKY, Sigalia. Early Vibrations Theory: Physics and Music in the Seventeenth Century. *Archive for History of Exact Sciences*. Berlin, n. 14, p. 168-218, 1974.

FABBRI, Natacha. *De utilité de l'harmonie*: Filosofia, scienza e musica in Mersenne, Descartes e Galileo. Pisa: Edizioni Della Normale, 2008.

GHIDONI, Sonia. *L'Harmonie des Orgues*: Suoni, corpi e sensazioni nel pensiero musicale di Descartes. 2013. 137 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Università degli studi di Milano, Milan, 2013.

GOUHIER, Henri. *Les premières pensées de Descartes*: Contribution a l'histoire de l'anti-renaissance. Paris: Vrin, 1958.

GOZZA, Paolo. Una matematica rinascimentale: La musica di Descartes. *Il Saggiatore Musicale*. Bologna, vol. 2, n. 2, p. 237-257, 1995.

JORGENSEN, Larry M. Descartes on Music: Ancients and the Aestheticians. *British Journal of Aesthetics*. Oxford, vol. 52, n. 4, p. 407-424, out. 2012.

LAMOUCHE, Fabien. Y a-t-il une esthétique cartésienne ? In : Kolesnik-Antoine, Delphine (Org.). *Qu'est-ce qu'être cartésien ?* Lyon: ENS Éditions, 2013. Disponível em: <<<http://books.openedition.org/enseditions/8846>>>.

LOCKE, Arthur W. Descartes and Seventeenth Century Music. *The Musical Quarterly*. Oxford, vol. 21, n. 4, p. 423-431, out. 1935.

LOHMANN, Johanness. Descartes' "Compendium musicæ" und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins. *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart, vol. 32, n. 2, p. 81-104, 1979.

MARQUES, Lucas Guerrezi Derze. *O conceito de imaginação e ingenium nas Regulae ad Directionem Ingenii de René Descartes*. 2023. 134 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

MORENO, Jairo. *Musical Representations, Subjects and Objects*: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

PIRRO, André. *Descartes et la musique*. Paris: Libraire Fischbacher, 1907.

PRENANT, Lucie. Esthétique et sagesse cartésiennes 1. *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*. Lille, n. 29, p. 3-13, mar. 1942a.

_____. Esthétique et sagesse cartésiennes 2. *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*. Lille, n. 30, p. 99-114, abr. 1942b

RACEK, Jan. Contribution au problème de l'esthétique musicale chez René Descartes. *La Revue Musicale*, n. 109, p. 289-301, nov. 1930.

RASCH, Rudolf. Ban's Intonation. *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Utrecht, v. 33, n. 1/2, p. 75-99, 1983.

_____. Descartes en de Ban-Boësset-controverse In: Dorsman, Leen; Koops, Willem; Verbeek, Theo (Org.). *Née Cartésienne / Cartesiaansch geboren: Descartes en de Utrechtse Academie 1636-2005*. Assen: Van Gorcum, 2005. p. 178-195.

TORTORELO, Mario Edmundo Chávez. El Compendium musicae y la confesión de Descartes. *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, n. 30-31, p. 133-148, 1 dez. 2016.

VELOSO FILHO, Isaú Ferreira. *A estética cartesiana entre a Teoria dos afetos e o Gosto subjetivo*. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2015.

VENDRIX, Phillippe. La place du plaisir dans la théorie musicale en France de la Renaissance à l'aube de l'âge baroque. In: Thierry Favier et Manuel Couvreur (Org.). *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*. Bruxelles: Mardaga, 2006. p. 29-47. Disponível em: <<<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00269243/document>>>.

_____. L'augustinisme musical en France au XVIIe siècle. *Revue de Musicologie*. Paris, t. 78, n. 2, p. 237-255, 1992.

_____. On the Theoretical Expression of Music in France during the Renaissance. *Early Music History*. Cambridge, vol. 13, p. 249-273, 1994.

WALKER, Daniel Pickering. Joan Albert Ban and Mersenne's Musical Competition of 1640. *Music & Letters*. Oxford, v. 57, n. 3, p. 233-255, jul. 1976.

WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Bélgica: Mardaga, 1999.

Sobre a polêmica da crítica adorniana à música popular: análise de duas canções da era de ouro do rádio



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-15>

Luciana Dadico

"... je crois qu'il n'est pas seulement impossible de décrire sans comprendre, mais que, contrairement à ce que prétend l'opinion généralement dominante, on ne saurait non plus comprendre sans le moment de la critique."

Theodor W. Adorno

Alguém que não tenha se ocupado mais amiúde da evolução do pensamento crítico musical de T. W. Adorno, tende a pensar que o autor rechaça a música popular em seu conjunto, desprezando a riqueza formal de obras populares mais elaboradas. Essa acusação, associada a algumas questões relacionadas à recepção das obras adornianas (Camargo, 2012) – para a qual concorrem seu elogio à sinfonia e à “música séria”, bem como a concentração deliberada do autor na crítica do *jazz* (Béthume, 2003) – faz com que Adorno seja qualificado, sem mais, como um crítico musical elitista, eurocêntrico ou um intelectual encerrado em sua torre de marfim.

Este o motivo pelo qual pensei em trazer como contribuição neste ensaio uma análise realizada por Adorno de duas canções populares. Discussão interessante justamente porque a música popular não é objeto frequente das empresas de Adorno, embora elas sejam importantes para que se compreenda o cerne das críticas do autor à música de massa.

A análise dessas duas peças pode ser encontrada em uma publicação em língua inglesa que reúne manuscritos, relatórios de pesquisa e publicações de Adorno durante a primeira fase de seu exílio americano (Adorno, 2008). Por meio dela, depreende-se que o autor não possuía, em princípio, juízo desfavorável em relação à música popular. Em outras palavras: seu endereço era a padronização da produção musical pós-rádio e, conseqüentemente, da escuta musical induzida pelo *modus operandi* da radiodifusão, não a música popular enquanto gênero.

Os trabalhos de Adorno sobre a música no rádio iniciaram-se em sua chegada aos Estados Unidos, em 1938, quando, fugindo do avanço do nazismo na Europa, ele foi contratado para trabalhar como pesquisador pelo *Princeton Radio Research Project*, liderado por um seu conterrâneo, o sociólogo Paul Felix Lazarsfeld. O centro de pesquisa fundado por Lazarsfeld havia recebido um importante financiamento da *Rockefeller Foundation* para estudar o impacto do rádio na educação musical das massas. Adorno permaneceu na equipe do *Princeton Radio Research Project* de 1938 a 1941, período no qual desenvolveu um conjunto de pesquisas sobre os efeitos do rádio para a escuta musical, suas consequências estéticas e políticas (Carone, 2018).

Adorno constata que a veiculação da música através do rádio, mesmo da chamada “música séria”, em programas de educação musical pelo rádio, não contribuía efetivamente para a educação musical do ouvinte, mas, ao contrário, resultava em uma regressão da audição. Esse argumento é bastante desenvolvido em um estudo já há bastante tempo conhecido no Brasil sobre a fetichização da música e a regressão da audição (Adorno, 1996).

A tese de Adorno neste ensaio é de que o modo como a música é percebida via rádio, ao mesmo tempo em que, na outra ponta do processo, as canções são produzidas para veiculação em larga escala, fazem com que mudanças estruturais sejam introduzidas não apenas na composição musical, mas também na experiência do ouvinte, dando ensejo a uma espiral decrescente rumo à baixa qualidade musical e ao declínio da experiência estética. Neste contexto, torna-se especialmente relevante compreender as modificações estruturais que vinham sendo impostas às canções destinadas à veiculação no rádio.

Em “Musical Analyses of Hit Songs”, Adorno (2008) defende que, para analisar a música popular, contudo, é preciso empreender uma crítica coerente de suas qualidades. Ou seja, é inútil empregar os mesmos critérios utilizados da música erudita para a tarefa. Considerando não existir um método único e universal para a crítica estética musical, ele defende que cada peça musical demandaria um olhar específico, adequado às suas características imanentes. Isto porque a música popular baseia-se, na comparação com a música séria, em regras distintas de composição (harmonia, forma etc.), que precisam ser corretamente identificadas para que não se cometa injustiças e não se despreze as boas qualidades que

despontam em seu formato específico – deixando claro que não deseja promover nenhum tipo de ‘moralização’ musical.

A primeira música que Adorno analisa em seu estudo é *The bells of San Raquel*. Trata-se de uma canção mexicana composta por Lorenzo Barcelata, originalmente chamada *Por ti aprendi a querer*, cuja letra recebeu uma versão americana, escrita por Fred Wisf e Milton Leeds, editada em Nova York em 1941.

A música original possuía temática romântica e foi tema da trilha sonora composta para o filme mexicano *Allá en el Rancho Grande*, de 1936. Muito provavelmente em função das próprias características de sua melodia, que remete ao badalar de sinos, *The bells of San Raquel* receberá nos Estados Unidos uma letra associada ao novo título.

Adorno considera *The bells of San Raquel* uma canção dotada de muitas qualidades. Seguindo os critérios e a linguagem da música popular, em consonância com seu propósito de análise imanente, a canção apresenta, segundo Adorno, notável diferenciação e unidade estrutural, como ele esclarece na sequência.

The bells of San Raquel é dividida em duas partes. Esta divisão é bastante rara na música popular, e isso comportaria diversas vantagens. A primeira (e talvez mais importante delas) é que a música como um todo pode derivar mais facilmente da mesma ideia. Este detalhe é particularmente importante quando tomamos em consideração que a beleza da obra de arte, para Adorno, decorre em grande medida da forma como a *ideia* (e seu conteúdo de verdade) são expressos artisticamente (Adorno e Goldmann, 1973). Outra vantagem da divisão da música em duas partes é que ela possibilita dispensar o uso de ‘pontes’ entre as frases musicais, pontes que em geral são fracas e empregam sequências, a seu ver, bastante convencionais.

The bells of San Raquel utiliza dezesseis compassos em cada uma das partes, divididos em compassos duplos, com oito frases musicais em cada uma delas. O esquema formal adotado pode ser descrito sob a fórmula A, B, A', B'. Enquanto A' difere de A na convencional mudança harmônica de seu final, B e B' são totalmente diferentes entre si (na música que Adorno analisará em seguida, *Two in Love*, B e B' são rigorosamente idênticos).

Os quatro primeiros compassos de B', em *The bells of San Raquel*, contêm a mais forte modulação¹ da música, o que provoca uma 'tensão' emocional, uma estranheza que será aliviada nos últimos quatro compassos, com o retorno, que ele qualifica como "forte e fresco", à clave em Fá Maior (tonalidade principal).

Um dos vícios que Adorno aponta na canção é o que ele julga uma precipitação no uso da sensível². A sensível é atingida ao final de B, não no final da música, enfraquecendo o final da canção. Ele faz uma sugestão de alteração para evitar esse problema, que, contudo, alteraria consideravelmente a estrutura da música. Ele considera que os problemas numa canção não são absolutos. Falhas que podem ser facilmente corrigidas, afirma, não são realmente ruins. Nesta música, por exemplo, o clímax é atingido com um fá alto – harmonicamente situado uma oitava acima do fá médio, o que tem se tornado raro na música popular (provavelmente para poupar aos cantores a tarefa de competir com uma nota aguda).

Problemas assim são tratados por Adorno como 'lapsos', como esquecer da oitava superior na harmonia, por exemplo, algo que poderia ser consertado sem alterar significativamente a estrutura da música como um todo – o que seria, isto sim, realmente ruim (caso relativamente "mais grave" como a necessidade de se alterar a música para comportar a sensível apenas em seu final).

A qualidade superior que Adorno enxerga em *The bells of San Raquel* é principalmente melódica. E essa qualidade se expressaria de muitas maneiras. Em primeiro lugar, temos que uso incompleto da escala remete à ideia do soar de sinos. Esta ótima ideia, segundo Adorno, é percebida pelo tradutor americano como inerente à estrutura da canção. Normalmente os sinos não soam em todas as notas da escala, mas com uma seleção de notas que se repetem. Não há nos sinos uma progressão harmônica, uma cadência em sentido harmônico ou melódico (as cadências sugeririam uma progressão harmônica que não aparece em *The bells of San Raquel*). Além disso, a sensível aparece pela primeira vez apenas após os oito primeiros compassos do *chorus*, o que reforça a ideia principal, uma vez que a dominante não

¹ Modulação é a alteração, em determinados trechos, da tonalidade que rege uma música (em relação à tonalidade principal inicialmente estabelecida), que implicará no emprego de um conjunto de acidentes e terá o efeito perceptivo de uma modificação na sequência melódica.

² Sétimo grau da escala musical. No caso de *The bells of San Raquel*, composta em Fá Maior, o sétimo grau corresponde à nota "mi".

pode ser totalmente evitada (no tema principal, podemos notar que a dominante, a nota 'dó', é utilizada, porém, apenas no tempo fraco do compasso, o que enfraqueceria sua aparição e reforça a análise de Adorno com relação à evitação de uma cadência melódica).

Adorno entende, então, que o compositor foi muito talentoso ao transformar a *ideia* dos sinos – ainda que provavelmente inconsciente – em uma *estrutura melódica*. É por isso, essencialmente, que Adorno enfatiza a qualidade de *The bells of San Raquel*. Essa transformação é realizada pelo compositor não limitando a utilização das notas, como faz Wagner em *Parsifal*, que emprega apenas quatro notas (dó, sol, lá e mi) como motivo para seus sinos, mas tão somente evitando a sensível. Assim, o compositor torna a tonalidade principal plástica esteticamente à aplicação da ideia. Para realizar seu intento, Barcelata forneceria ao motivo principal uma sucessão de intervalos ³ – 2^a ascendente, 2^a. descendente – que evita propositadamente a sensível ('dó', 'ré', 'dó' – evitando o 'mi'), e então a sequência de intervalos é refeita a partir de um outro ponto (da nota 'sol'). O desfecho para esse intervalo repetido, contudo, apresenta como resolução melódica um intervalo que corresponderia, se já na primeira vez aplicado, à utilização da sensível (e que é neste ponto apenas sugerida, enfatizando sua ausência). Trata-se da sequência 'sol-fá-lá', sendo o 'lá' enfaticamente utilizado no tempo forte do compasso subsequente. O intervalo mais característico do tema principal, então, a quinta 'dó-sol', sustenta-se ao longo da melodia evitando a sensível.

No conjunto da música, diz Adorno, esta ideia ganha expressão. A primeira aparição do 'mi' será (na terceira pauta) também o primeiro intervalo de 4^a. descendente que surge na canção, e antecede sua execução. O 'mi' é alcançado, portanto, a partir de cima. Esta descendência, segundo Adorno, confere solene gravidade a esta aparição, e a transforma no centro de gravidade melódico da música. A nota é de longa duração (mínima + colcheia). A ausência do 'mi', seguida de sua ênfase, fornece equilíbrio à obra (o 'mi' também reaparecerá como clímax de B). Afinal, esta ideia não seria boa em si mesma se não importasse no curso da música.

³ Distância entre duas notas, executadas simultânea ou sequencialmente, expressa *grosso modo* pela quantidade de tons e semitons que as separam.

Em resumo, a estrutura melódica da música deriva da não-utilização da sensível. A melodia acontece por meio do desenvolvimento de uma sequência variada de ideias que derivam desta 'tese' e determinam o conjunto da música.

O problema que poderia ser percebido na estrutura da canção encontra-se na sequência final de B, e refere-se à repetição da nota 'ré', demasiadamente fraca, segundo Adorno, bem como à harmonização proposta: a tríade tônica ao final de B', que é alcançada muito cedo.

Como ponto positivo, acrescenta, o caráter latino da música é alcançado sem que se recorra a clichês hispânicos – embora ele não esclareça o que entende por um ou por outro.

Importante que não nos esqueçamos que Adorno não pretende com esta crítica positiva realizar um mero elogio da música popular, mas sim mostrar como a música popular poderia ser mais interessante caso não fosse tão golpeada pela padronização da produção musical.

Como contraponto às virtudes de *The bells of San Raquel*, então, Adorno realiza a análise de uma outra canção em voga na época – *Two in Love* – cujas características deletérias são atribuídas justamente às deformações resultantes da massificação imposta pelo rádio.

Adorno julga que *Two in Love* é mais pobre do que a média no contexto da música popular. A canção, cuja partitura foi editada em 1941, foi composta por Meredith Willson, e alcançou grande sucesso, posteriormente, nas vozes de Frank Sinatra e de Nat King Cole.

O grande problema de *Two in Love*, que prejudicaria toda composição, na visão de Adorno, seria resultante de seu apoio em outra canção, *Deep Purple* – que já alcançara grande sucesso à época, e em cujo modelo *Two in Love* seguiria sem grandes inovações. Assim como *Two in Love*, ele afirma, um grande número de canções apareceu na esteira do sucesso de *Deep Purple*.

Tal qual *Deep Purple* (e também *The bells of San Raquel*), *Two in Love* é composta em Fá Maior (uma tonalidade clássica em baladas lentas), e apresentaria a mesma rara divisão em duas partes, sob a forma A, B, A', B', com similar batida rítmica. Apresentaria ainda semelhante estrutura melódica em 'curvas' suaves, caracterizada pela presença importante de cromatismos. Assim é que, comparando

Two in Love a *Deep Purple*, Adorno defende que as semelhanças encontradas nas duas canções escondem uma *relação estrutural*, que atravessa a composição das canções de sucesso e determina cada detalhe da obra.

O esquema rítmico de ambas as canções é o mesmo: os três primeiros compassos identicamente divididos em mínimas e semínimas; o terceiro, apenas em semínimas; o quarto, com mínimas e semínimas; o quinto e o sexto apenas com semínimas; e sétimo e oitavo com uma semibreve pontuada. As diferenças são percebidas apenas nos compassos 1, 2 e 4. Essa identidade, do ponto de vista do ouvinte, promove o reconhecimento de ambas as canções antes que se conheça os detalhes de sua melodia.

Se a música é percebida por nós em função de seus intervalos melódicos, estes, contudo, não bastam para caracterizar a originalidade de uma música e suas propriedades musicais. É preciso considerá-la em função da interdependência de seus detalhes e de sua relação com o todo, para além da mera recordação melódica.

Em relação à harmonia, porém, também é possível localizar as semelhanças: ambas utilizam intervalos cromáticos como veículo para as modulações ('mi' bemól e 'fá' sustenido, tomados em relação à escala de Sol Menor); ambas melodias principiam sua parte B em Sol Menor (paralelo à subdominante) – o que não é frequente, e assinala semelhança entre as canções.

O arranjo de *Two in Love* é predominantemente vertical, não há diálogos entre vozes, e a melodia sem contrastes empresta à música uma sensação de suavidade. Há uma repetição rigorosa de A em A', e B' muda apenas em seu final, promovendo uma ênfase no refrão melódico.

A principal diferença entre *Two in Love* e *Deep Purple* é que a última faz um uso raro de grandes intervalos, de 7^{a.} e 8^{a.}, ligados por frases preenchidas com semínimas, unidas por notas longas. Os intervalos de 7^{a.}, invertidos em intervalos de 2^{a.}, preparam a parte B. Algumas dessas particularidades desaparecem em *Two in Love*. Aqui, os maiores intervalos encontrados são os de 6^{a.}. Ainda que suas frases sejam também preenchidas por semínimas, estas comparecem no limite dos intervalos de 6^{a.}, o que 'quebra o pescoço' da ideia de uma frase na forma de "curva larga". Não há 'curva' nos compassos 5 e 6, caracterizados por intervalos de 2^{a.}, que, embora sonoramente ruins, desempenham papel perceptivo importante, e apagam-

se cedo demais. Em *Deep Purple*, os intervalos de 2ª. presentes em B são mais interessantes por decorrerem de um cromatismo (que já figurava como saída melódica conhecida desde *Night and Day*, popularizada por Cole Porter), enquanto em *Two in Love* as 2ªs. são meramente diatônicas (e interrompidas pelo repetitivo intervalo de 6ª.).

Percebe-se, como Adorno destaca ao apontar as semelhanças entre as duas músicas, que o modelo (no caso, *Deep Purple*) se torna “normalizado” por meio da imitação.

As particularidades da música, diz o autor, como a amplitude dos intervalos e deslizamentos cromáticos, por exemplo, desaparecem para dar lugar a fórmulas cotidianas.

Isto decorreria do próprio processo de imitação, isto é, da necessidade sentida pelo compositor de evitar justamente as particularidades que poderiam configurar plágio. Assim, ideias presentes na música original são descaracterizadas no processo de criação dos *hits* sucessivos a fim de evitar seus detalhes. A cópia é, assim, mais pobre que a versão original. Por isso, a sequência de intervalos que desemboca na sensível é bem preparada ao longo de *Deep Purple*, enquanto em *Two in Love* a sensível – nota mais alta de toda canção – sucede uma simples e trivial 3ª. maior.

Avançando um pouco em relação às letras das músicas (que Adorno não aborda neste momento da análise), percebemos, tanto em *The bells of San Raquel* quanto em *Two in Love*, o grande número de vezes em que o título da música aparece repetido: quatro vezes em *The bells of San Raquel* e três vezes em *Two in Love*.

Em ambas, o refrão comparece já no início da canção e, as duas músicas possuem temática amorosa.

Estandarização e estrutura da música popular

O principal efeito da estandarização para a produção musical, e que afetará principalmente, mas não só – importante ressaltar – a música popular, será, como Adorno aponta sobretudo na análise de *Two in Love*, reflexo das restrições impostas ao compositor para sua adequação às fórmulas musicais na era do rádio.

Estas restrições envolveriam não apenas uma rígida estrutura de composição (como o *chorus* de 32 compassos e a tessitura fixa de uma oitava e uma nota), como também a necessidade de aparentar-se melódica, harmônica e ritmicamente a músicas de sucesso: os *hits* previamente conhecidos pelos ouvintes, que fornecem modelos passíveis do reconhecimento auditivo – componente importante para garantir o sucesso da canção no massificado e concorrido mercado fonográfico.

A standardização, como característica fundamental da música mediada pelos meios de massa, abrangerá dos traços mais gerais aos mais específicos da música, e englobará não apenas os *hits* dançantes (cuja padronização seria compreensível), mas também tipos característicos de canções como as de ninar, amorosas etc.

Desse modo, o começo e o fim de cada parte da música passam a reiterar um esquema-padrão, conduzindo a harmonia de volta a uma experiência familiar, sem oferecer grandes complicações ao ouvinte.

Estendida aos detalhes da música, a padronização terá o efeito de promover uma maior atenção do ouvinte às partes que ao todo – fenômeno que Adorno chamou de *escuta atomística* (Adorno, 2008). Ouve-se as canções, tanto populares como eruditas, por meio de suas partes evidentes, não pela estrutura da obra – o que afeta também a recepção e a experiência estética.

Na outra ponta, a da produção musical, temos padrões impostos para o tempo de execução da música (que hoje gira em torno de três a quatro minutos), para um certo grau de facilidade melódica, para uma marcação simplificada do ritmo, para o uso reduzido de frases musicais (em menor quantidade e mais curtas), para uma quantidade menor de modulações, para a tessitura reduzida, para o número de divisões da música etc.

A complexidade, nas músicas de melhor qualidade, residirá, de modo geral, no ritmo e na complexidade dos acordes utilizados. Por isso, dirá Adorno, a estrutura da música popular acaba por limitar a imaginação do compositor.

No que se refere à crítica musical, Adorno ressalta que o fato da composição na música popular limitá-la a certos padrões obriga o compositor a empenhar-se se quiser criar algo distinto em meio à pseudo-indivuação, à utilização de efeitos normatizados e de saídas óbvias.

O compositor popular enfrenta, assim, obstáculos maiores à sua criação que o compositor erudito, diante da impossibilidade de largos desvios em relação ao estabelecido. Por paradoxal que possa parecer, defende Adorno, a análise da música popular deve ser mais sutil e diferenciada que a análise da música séria, para que se alcance um resultado concreto.

Em comparação à música erudita, Adorno afirma que os detalhes da música popular, ainda que importem dentro de uma certa ordem, mostram-se substituíveis, contudo, como os dentes numa engrenagem.

Além da standardização, verificamos a cristalização de esquemas, que forneceriam padrões fixos e estereotipados até mesmo ao momento da improvisação – daí sua desconfiança em relação aos improvisos no *jazz*, que, segundo ele, não seriam espontâneos como usualmente se faz crer.

Os temas se infantilizam, e os sucessos induzem ao emprego de fórmulas semelhantes.

O ouvinte, cada vez mais adaptado aos "pacotes" musicais pré-fabricados, passa a ouvir a música como "pano de fundo", de modo distraído e concorrente a outras atividades, relaxadamente e sem empreender qualquer esforço intelectual. A música popular 'enlatada' passa a ter seu consumo assemelhado àquele da comida congelada ou pré-digerida.

A função social da música popular, nesse contexto, não é de promover uma experiência artística, mas é a de entreter. O entretenimento musical molda-se a um tipo de lazer expectante e passivo, como o feriado do homem ocupado. O lazer do trabalhador, contudo, mecanizado e limitador das características humanas de seu fazer, termina por figurar como a repetição de sua maquinal sujeição ao trabalho alienado.

A música séria não escapará à atomização da escuta. Basta lembrar das *Quatro Estações*, de Vivaldi, ilustrando uma propaganda de sabonete, ou da *Pour Elise*, de Beethoven, reduzida às oito notas de um refrão pela distribuidora de gás.

Para Adorno, se o diferencial da música séria envolve a possibilidade de apreensão estrutural da música em sua inteireza, de modo que as partes da música fazem sentido apenas no contexto da obra, a atomização da escuta induz a uma

escuta parcial e presa aos detalhes também na música séria, ora apercebida de modo picotado, em refrões dissociados da *ideia* principal.

Por meio destas análises musicais, podemos compreender melhor a linha de investigações que conduziu Adorno à crítica da “indústria cultural”, ao mesmo tempo em que adentramos na análise do fenômeno do rádio e à crítica da standardização da música – especialmente da música popular, mas não só dela. Esta compreensão nos permite vislumbrar caminhos e empreender esforços na tentativa de encontrar escape possível frente aos avassaladores efeitos da indústria cultural na esfera musical.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesegund. *Current of Music: Elements of a Radio Theory*. Cambridge: Polity Press, 2008.

_____. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: *Theodor W. Adorno: textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ADORNO, Theodor Wiesegund; GOLDMANN, Lucien. Une discussion à Royaumont. *Actes du Deuxième Colloque International sur la Sociologie de la Littérature*, Royaumont: Institut de Sociologie, 1973, pp.525-542.

BÉTHUNE, Christian. *Adorno et le jazz: Analyse d'um déni esthétique*. Paris: Klincksieck, 2003.

CAMARGO, Sílvio César. A recepção da Teoria Crítica no Brasil: 1968-1978. *Em Debate: revista digital*, 7, 2012, 126-149. <http://dx.doi.org/10.5007/1980-3532.2012n7p126>

CARONE, Iray. *Adorno em Nova York: os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941)*. São Paulo: Alameda, 2018.

Entre nacionalismos: comparação dos ditames estéticos do nacionalismo brasileiro e estadunidense



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-16>

Eder Wilker Borges Pena

Ao abordarmos as origens dos movimentos nacionalistas radicados nos Estados Unidos e no Brasil, podemos perceber diferenças claras de postura, propostas, modelos e ditames estéticos gerais para se chegar a uma música identitária do país em questão. Outra característica que podemos perceber ao longo da construção da narrativa histórica ao longo do século XX, através de livros clássicos de história geral da música ou de história da música moderna, como Jean e Brigitte Massin, Grout e Palisca ou Paul Griffiths, é a grande relevância dada aos desenvolvimentos da música estadunidense frente ao cenário da música de concerto ocidental, se impondo frente à tradição centenária detida pela Europa, em contraposição a uma menção pontual e carente de informações e relevância dada aos desenvolvimentos musicais resultantes do nacionalismo brasileiro, quase sempre voltada exclusivamente à figura de Villa Lobos. Se, por um lado, podemos traçar esta posição alcançada pelos Estados Unidos como um resultado de sua imposição através da força, da propaganda e do imperialismo capital e cultural consolidado após a segunda guerra mundial, a qual caracteriza um determinado sucesso obtido pelo seu projeto nacional em oposição a um suposto fracasso do projeto nacional brasileiro que não conseguiu transpor as barreiras geográficas de sua própria nação, por outro, podemos identificar dentre os ditames estéticos destes respectivos projetos, ainda em um momento anterior à alçada estadunidense ao posto de maior poder econômico mundial, aspectos que justifiquem a forma com que ambos os projetos foram avaliados como produto artístico dentro daquilo que era valorizado pela tradição da música de concerto ocidental, da qual, a Europa detinha e, até certo ponto, ainda detém o poder crítico de validação histórica da prática

através dos mecanismos do cânone¹. Portanto, cabe à nossa proposta, realizar um comparativo entre esses dois sistemas de construção de identidade nacional musical a fim de compreender quais são os impasses e diferenças de prerrogativas que podem ter justificado o sucesso do nacionalismo estadunidense, sob a figura do experimentalismo do pós-guerra, e relegado o nacionalismo brasileiro a uma posição datada e insuficiente como produto artístico frente aos desenvolvimentos estético-musicais do ocidente.

Nacionalismo nos Estados Unidos

Um dos aspectos identitários do nacionalismo estadunidense e que garantirá toda a radicalidade de sua abordagem se deu muito antes de sua manifestação na música através da gênese do experimentalismo. Este aspecto vem, inicialmente, como uma das prerrogativas dos filósofos transcendentes de Concordia, especialmente, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, para a literatura e, em seguida, às demais artes. Isto se configura em um desejo do país de se desprender das amarras, abandonar às saias da mãe Europa, em busca de uma identidade nacional que acabaria culminando na construção do experimentalismo na música durante a primeira metade do século XX e seu estabelecimento no pós-guerra. Em uma palestra, como orador em Cambridge, em 1837, podemos ver de forma clara este sentimento originário nas palavras de Emerson aos formandos em letras:

¹ O cânone pode ser compreendido através de diversas definições, em geral, ele é o conceito que representa as grandes obras musicais e quais compositores são reconhecidos como mestres da arte musical. Portanto, sua função é a de um organismo normativo de regulamentação e legitimação das práticas artísticas, assim, produzindo regras e caminhos a serem seguidos, ao estabelecer valores, e se encarregando de realizar a divisão e segmentação das obras de arte qualificando-as segundo seus preceitos. O cânone avalia; elege e ascende determinadas obras a um estado atemporal e, em seguida, replica e dissemina essa noção através do direcionamento dos programas das salas de concerto e do conteúdo presente nos ambientes educacionais (Hanlon, 2013, p. 25-27). Sob este ponto de vista, o cânone é também um mecanismo de disciplina. Ele disciplinava a produção artística através de mecanismos simples como: "recusar a publicação de determinadas obras, financiar concertos e fornecer patrocínio para indivíduos em particular, a expulsão de alunos que não defendessem os padrões em instituições. Talvez a forma mais pesada de disciplinar um compositor seria ignorá-lo por completo" (Hanlon, 2013, p. 29).

“Nós escutamos por muito tempo às cordiais musas da Europa. O espírito do homem livre americano já é suspeito de ser tímido, imitativo e domesticado [...] Não é a desgraça maior no mundo não ser uma unidade, não ser tomado como um personagem, não produzir aquela fruta peculiar; a qual cada homem foi criado para suportar; mas ser tomado por bruto, às centenas, aos milhares, da parte, da seção à qual pertencemos; e nossa opinião prevista geograficamente como o norte ou o sul? Não assim, irmãos e amigos, – queira Deus, a nossa não será dessa forma. Nós andaremos sobre nossos próprios pés; nós trabalharemos com nossas próprias mãos; nós falaremos com nossas próprias mentes. O estudo das letras não deverá mais ser um nome de piedade, de dúvida e de indulgência sensual. O pavor do homem e o amor do homem deverão ser uma parede de defesa e uma guirlanda de felicidade ao redor de todos. Uma nação de homens irá, pela primeira vez, existir porque cada um acredita ser, em si mesmo, inspirado pela Alma Divina, a qual também inspira todos os homens” (Emmerson, 1837).²

Assim como no Brasil, com Mário de Andrade, o projeto nacionalista musical estadunidense foi encabeçado e catalisado por uma figura central, neste caso, Henry Cowell. Ele assumiu a postura de criação dos ditames que determinavam aquilo que poderia ser julgado como americano genuíno na prática musical. Cowell buscou na associação a um nacionalismo radical a possibilidade de uma arte independente e oposta aos mecanismos de progresso da tradição europeia, a vanguarda, através do rechaço completo a toda forma de imitação e a qualquer técnica, forma, formação e esgares pertencentes a um estilo europeu, fortalecendo a arte experimental como um desejo nacional, mais facilmente aceito do que um processo de ruptura a tudo que fora tido como sagrado na história da música de concerto, de forma a colocar compositores de uma região secundária em uma posição de igualdade frente ao edifício intransponível pela América. Não apenas pela construção de uma identidade musical nacional, Cowell buscava, desde o início, a possibilidade de alçar a música estadunidense a um posto de relevância internacional, além das fronteiras. Uma de suas citações que resume bem esse desejo e se coaduna em continuidade ao

² Todas as traduções para a língua portuguesa são de responsabilidade do autor, excetuando-se aquelas cujos tradutores estão discriminados na bibliografia.

sentimento dos transcendentalistas se encontra no livro *American Composers on American Music* (1933):

“Entretanto, a independência é mais forte que a imitação [...] Até agora, a composição americana esteve debaixo das saias da tradição europeia. Para conseguir uma independência musical, mais consciência nacional é uma necessidade presente aos compositores americanos. O resultado de tal despertar deve ser a criação de obras capazes de serem outorgadas uma estatura internacional. Quando isto tiver sido realizado, o nacionalismo autoconsciente não será mais necessário” (Cowell, 1962, p.12-13).

A relação entre nacionalismo e experimentalismo se dá, para Cowell, na interpretação radical do termo, o identitário e genuíno nativo americano só poderia ser expresso a partir de uma independência total dos meios técnicos e identitários da cultura europeia. Cowell rechaçou compositores que utilizavam de mecanismos, formações e elementos musicais característicos da Europa, em oposição à sua exaltação dos compositores exclusivamente americanos em meios composicionais. Para ele, a noção tradicional de nacionalismo era inadequada. Não importava que Aaron Copland e Gershwin escrevessem música de concerto sobre melodias folclóricas estadunidenses ou sobre o jazz, tal qual vimos no Brasil sob a influência de Mário de Andrade, se toda a base composicional, técnica e formal eram francesas. Não bastava apenas utilizar elementos estadunidenses como base, era preciso subverter todo o tratamento formal e estrutural da música, era necessário criar um estilo composicional distinto à Europa, era preciso abandonar toda a imitação e influência da música europeia.

Esta proposta foi regulada por Cowell através da sua atuação múltipla em todos os âmbitos relativos à produção musical na construção de uma espécie de anticânone, responsável por agraciar seus adeptos e disciplinar aqueles que mantinham ou utilizavam de qualquer resquício de caráter europeu em suas obras através de estratégias políticas, editoriais, como teórico, compositor, escritor, palestrante, professor, concertista, propagandista, incentivador e financiador. Desde 1925, Cowell já alertava, sobre o cânone regulatório europeu, de que a música

americana gerava a desconfiança europeia de que a América não possuía bons compositores, pois as obras escolhidas para a vitrine musical eram tentativas minguadas e atrasadas de imitação da arte em vigor na Europa. A Europa não tinha interesse em analisar as obras americanas originais com a seriedade necessária para a sua compreensão, uma vez que elas lhes escapavam à agnição frente ao desvio de seus padrões. Do mesmo modo, os estadunidenses sofriam com as instituições que lhes recusavam a publicação das obras desinteressantes, em termos de retorno financeiro, privilegiando o material que seguia a velha rotina europeia melhor conhecida e aceita pelos músicos e pelo público leigo. Era comum encontrar em artigos de Cowell a distinção entre compositores estadunidenses que seguiam o formato europeu, Copland, Weiss, MacDowell e Gershwin de compositores tidos como identitários do país, como Ornstein, Varèse, Ives e Ruggles (HCP/B142-F8:9)³. Cowell reportava o foco desequilibrado da arte europeia sobre a harmonia, o qual relegou todos os outros parâmetros da música, em especial a melodia e o ritmo, a um segundo plano de importância e a incompreensão clássica do experimentalismo por críticos que acusavam obras fora das regras tradicionais como produto da ignorância, preguiça e incapacidade técnica dos compositores. Cowell, também encontrou na figura de Ives, ainda desconhecido antes de sua propaganda, a possibilidade de usá-lo como exemplo do verdadeiro *Yankee*, elegendo o genuíno estadunidense nos habitantes de *New England*, onde se localizaria o estoque original identitário da “América”, representado por suas liberdades de interpretação indeterministas, seu desenvolvimento harmônico e rítmico e ignorância proposital das formas tradicionais (HCP/B142-F19).

Ao longo da década de 1930, Cowell continuou sua estratégia de rechaço à imitação e esforço em fazer com que os compositores estadunidenses fossem reconhecidos internacionalmente. É também neste período que vemos o início da disputa territorial do experimentalismo para com o jazz, quem ameaçava tomar o

³ Este formato de referência se dá em relação ao material presente nos arquivos de Cowell: Henry Cowell Papers (HCP), seguido da caixa (Box) e da pasta (Folder), nos quais o artigo está presente. Isto se dá, pois a maioria desses artigos se encontram apenas no arquivo presente na *New York Public Library*, seja por cópia única ou por não terem sido publicados. Em todos estes casos, os dados do artigo podem ser verificados através do catálogo oficial presente em <<https://archives.nypl.org/mus/20359>>.

posto de música representativa dos Estados Unidos, em um plano internacional, das mãos dos compositores experimentais⁴. A música estadunidense ainda tinha sua produção negada frente aos imitativos europeus e ao julgamento crítico baseado em princípios da tradição. A propaganda às inovações de Ives criou uma constante na narrativa nacionalista de Cowell e podemos ver um dos primeiros sinais da oposição entre indeterminação experimental e estruturalismo de vanguarda: "Ele [Ives] adora o espírito da Liberdade, em oposição ao grande rigor da forma aplicado por homens como Schoenberg" (HCP/B142-F31:185). Cowell seguiu relatando, em seus artigos, o descaso para com a música americana pela Europa em razão do aspecto imitativo de ponta a ponta dos estilos europeus e retratando a origem do jazz que, em sua visão, apesar de abraçado pelos Estados Unidos, era um produto exterior tanto para a América quanto para a Europa, além de refletir a visão musical comercial dos judeus de *Tin Pan Alley* para a *Broadway*. Cowell protestou o fato de que as obras jazzísticas de Copland e Gershwin teriam sido tocadas em toda a Europa ao passo que as "obras sérias" de compositores estadunidenses genuínos e dignos de atenção internacional, como Ives e Ruggles, seguiam ignotas (HCP/B142-F34). Também vemos, o início de suas críticas à atuação de músicos europeus nos Estados Unidos na contratação de Toscanini pela filarmônica de Nova Iorque: uma orquestra de músicos europeus com um regente europeu para tocar música europeia na qual a única participação do país seria a persuasão financeira (HCP/B143-F2). Em se tratando de músicos europeus, Cowell sempre os destacou como estadunidenses ou não, de acordo com a existência de uma postura antieuropeia, ou seja, quando eles se dispunham a trabalhar no rejuvenescimento da música nacional. Isto se aplicaria na obra inicial ultramoderna de Ornstein, na originalidade vitriólica de Varèse, na pesquisa do universo dos ruídos considerados não-musicais, razão pela qual Cowell

⁴ O sinônimo de jazz como música estadunidense havia sido reforçado por Copland e Gershwin que, por sua vez, haviam descoberto o gênero na voga de Paris e não dos negros. Para Cowell, o jazz como representativo dos Estados Unidos seria uma construção europeia. Ele reforçava que a verdadeira música do país poderia ser encontrada em Ruggles, com suas regras independentes, e em Ives, quem havia inovado de forma ultramoderna a harmonia, o ritmo, com suas polirritmias, e adentrado o universo microtonal e a indeterminação interpretativa através do folclore estadunidense. John Carpenter, Gershwin, Gruenberg e Copland representariam apenas uma utilização do jazz em termos harmônicos franceses. Weiss, apesar de talentoso, seria bastante similar ao seu mestre Schoenberg. Antheil foi tido como um falso modernista, uma espécie de sensacionalismo musical. Thompson aspirava a Satie. Ernst Bloch, Howard Hanson, George Harris, Henry Eichheim, Roger Sessions e Marc Blitzstein seriam essencialmente europeus (HCP/B142-F28; HCP/B143-F1).

o nomeia como futurista, Rudhyar e o desenvolvimento de seu próprio sistema harmônico independente e a politonalidade de Slonimsky. Enquanto Weisshaus (Paul Arma) teria um estilo baushausiano não americano e Ernst Bloch seria um pós-wagneriano não americano (HCP/B143-F7).

Cowell sempre reclamou da infreqüência com que obras estadunidenses eram realizadas pelas instituições orquestrais de seu país recorrendo a dados estatísticos de pesquisas que demonstravam que apenas dois por cento de todo o repertório realizado, em 1933, pertencia a compositores americanos e, mesmo assim, estes representavam americanos com tendências estéticas europeias, procedendo em um conceito nebuloso de música nativa americana – os únicos compositores a quebrar esta narrativa, continuamente mencionados, seriam Ives e Ruggles, homens que estudaram na América e, embora crus em técnica, buscavam a construção de um estilo fundado nas tradições de seu país. O mesmo contra-argumento a compositores de estilo europeu é atribuído a Copland, Gershwin e Carpenter, homens que estudaram e seguiam a filosofia francesa de composição, acrescentando Taylor e Cadman à lista (HCP/B143F-8). Cowell entendia que a maioria dos grandes líderes composicionais estadunidenses, Copland, Bloch, Taylor, Harris, seriam apenas parcialmente nativos, devido às suas influências poéticas europeias.

“Contudo, nós temos um compositor – e, provavelmente, apenas um compositor – quem é baseado nas práticas tradicionais americanas em sua música tanto quanto qualquer compositor europeu teve sua obra baseada nas tradições de seu país. Este compositor é Charles E. Ives, nascido em Danbury, Connecticut, e agora com cinquenta e sete anos” (HCP/B143-F17:374.).

Ele criticava também a escolha de compositores neorromânticos, como Respighi, para concertos exclusivos pela filarmônica de Nova Iorque (HCP/B143-F19). No anuário da música americana de 1934, Cowell relatou o crescimento do nacionalismo na Europa e o impacto disso no impulsionamento do nacionalismo estadunidense, que, por sua vez, ao invés de realizar um retorno clássico, como na Alemanha, quanto mais convencional a música da América, mais imitativa da Europa ela seria. A música original, não-imitativa, estaria no século XX, o que triplicou de 2%

para 6% o número de realização de obras nativas. Ele também destacou as primeiras produções para obras de percussão de Varèse e Russell, o quarteto de Ruth Crawford e a criação da *New Music Recordings*, cujo objetivo era possibilitar a escuta da música moderna americana de forma frequente e não condicionada às raras realizações pelas instituições tradicionais⁵ (HCP/B143-F22).

Cowell divulgou festivais que apoiavam a música de compositores estadunidenses, como o de Spartanburg, sempre destacando peças experimentais, como a ópera de satirização do gênero operístico de John Gay, que debochava das obras clássicas como o século mais banal da música (HCP/B144-F8). Ele apoiava festivais em cidades pequenas justificando a necessidade de espalhar a música contemporânea para fora dos grandes centros urbanos. Em 1945, Cowell passou a reconhecer na formação da Banda Sinfônica um potencial elemento representativo de uma tradição estadunidense genuína e realiza chamadas aos compositores para que se voltassem ao gênero. Para ele, o interesse no formato estaria precisamente em seus aspectos experimentais, uma alternativa à forma engessada da orquestra tradicional e o formato indeterminado dos grupos, possibilitando que a peça soasse diferente a cada apresentação. Em uma banda sinfônica, o compositor estaria livre para escolher a instrumentação e com a possibilidade de explorar grupos maiores de metais e madeiras. Além disto, havia mais bandas que orquestras nos Estados Unidos e pouco repertório específico destinado ao formato. Como um homem de negócios, Cowell enxergou um nicho valioso não explorado e o propagandeou em favor de sua causa de imposição musical nacionalista (HCP/B144-F21). Em 1945, Cowell, após sua experiência no *Office of War Information*, e com a vitória do país na Segunda Guerra Mundial, resolve adotar as estratégias da propaganda de guerra estadunidense e o crescente nacionalismo globalizante ao favor da propagação de

⁵ Em um ambiente musical regido pelas organizações tradicionais de concerto, edição, publicação e gravação, aliado à percepção de Cowell de que a música estadunidense era desconhecida e ofuscada no panorama internacional, não apenas por uma ignorância premeditada, mas pela simples inexistência de visibilidade da mesma dentro do próprio solo nacional, em virtude da ausência de mecanismos que pudessem proporcionar conhecimento mínimo acerca das partituras, gravações e concertos, frustrado com a constante negativa das editoras em publicar partituras que não garantissem retorno financeiro e a ausência de instituições dispostas a realizar concertos de música contemporânea, Cowell decidiu resolver a questão pelas próprias mãos, dando início, em 1925 à *New Music*, inicialmente apenas com concertos, prosseguindo para a publicação de uma revista de partituras, *New Music Quarterly*, e, por fim, com a introdução de gravações através da *New Music Recordings* (Pena, 2022, p.153).

uma música nacional independente que, finalmente, teria mais forças para se firmar como tal. A queda alemã invalidou a ridicularização da música estadunidense como nação incapaz de produzir música nativa e impactou a reprodução de obras italianas e alemãs. Com a prática no OWI, Cowell identificou que o discurso político era tedioso e eram necessárias músicas que atraíssem a atenção do ouvinte radiofônico. A música popular seria inadequada, pois tinha um interesse vago e não fazia jus à qualidade musical estadunidense, os clássicos eram imitativos das práticas europeias e o jazz não retinha o interesse público. Cowell incluía obras estadunidenses em meio a obras europeias em programas transmitidos à Europa com o objetivo de fazer com que eles se acostumassem a ela e criassem um respeito aficionado (HCP/B144-F28).

Na primeira apresentação da música concreta de Schaeffer, em Nova Iorque, por Boulez, Cowell fez ressalvas críticas à música, que pareciam simplificadas demais em forma e pouco convincentes musicalmente, apesar das técnicas radiofônicas complexas, e declara sua preferência aos experimentos independentes estadunidenses realizados por John Cage, Vladimir Ussachevsky e Otto Luening, cuja exploração seria mais musical e organizada (HCP/146-F8). Em 1955, Cowell fez uma crítica a uma adaptação de cinco peças de Ives para balé. O aspecto enfatizado por Cowell é a indeterminação das obras, com indicações opcionais ou condicionais que serviriam à maleabilidade da dança. Ele destaca Ives como uma influência musical, mais em filosofia do que poeticamente, sobre os compositores estadunidenses que desejassem seguir um caminho alheio às escolas tradicionais (HCP/B146-F26). Cowell também publicou uma versão resumida do livro *Charles Ives and his Music*, particularmente, o primeiro capítulo, no qual Ives é definido como pai da música americana sem ter criado pupilos ou uma escola, uma figura representativa aos compositores que queriam falar por si mesmos e de seu próprio mundo – em grande semelhança ao movimento Dada, neste sentido. A influência da banda de Danbury e dos experimentos de George Ives, pai de Charles Ives, é destacada e a atitude experimental é associada ao espírito genuíno do estadunidense e ao transcendentalismo dos filósofos de *Concord*, nos quais isto tomava forma:

“Experimentar e explorar nunca foram revolucionários para um americano: ele não é afetado, se sente em casa, no desregulado e no não tentado. Isto não é porque os americanos são determinados a serem iconoclastas ou excêntricos. Eles apenas são ansiosos por si mesmos a estabelecer sua relação com a vida e com a arte, direto de seu interior. Esta atitude não é a expressão de um romantismo pessoal, mas mais um conceito espiritual, derivado do “evangelho” pregado pela Concórdia [Concord] dos Transcendentalistas, Emerson e Thoreau. Transcendentalismo é uma filosofia do Ideal, a qual é baseada na crença de que o homem, a natureza e Deus são um; sua ênfase está no que pode ser, na possibilidade sentida intuitivamente que é ilimitada, em vez de estar no que já foi ou no que as outras pessoas são” (HCP/B146-31;32:41).

A filosofia transcendental não idealizava o passado, ela focava na infinidade de resultados possíveis e no desinteresse de seu exterior. Isto poderia ser representado pelas características bases do experimentalismo, sua oposição à tradição e ao passado, seu interesse pela experiência infinita através da indeterminação e sua distinção e distanciamento dos progressos musicais da Europa. Cowell também destacou a prática de Ives de incorporar os sons do cotidiano à sua música e deixar os sons serem eles mesmos. Ele associou a música de Ives ao nacional estadunidense como identidade e referência para todo compositor que buscasse tal. O transcendentalismo e o experimentalismo passam a ser requisitos básicos do que constituirá por definição uma identidade nacional nos EUA (HCP/B146-F31;32).

Em 1962, Cowell continuaria advogando contra a imitação e ao processo de pupilagem europeu que condicionava os jovens a imitarem seus professores. Cowell manteve seu argumento de vida de que a única possibilidade ao compositor estadunidense era a independência total dos meios da tradição europeia, i.e., um experimentalismo que não se privava a técnicas específicas, mas em uma oposição estética.

“Mas, porque nenhum americano vive completamente dentro de uma tradição cultural europeia, nós não podemos compartilhar das convicções estéticas dos grandes mestres europeus. Nós podemos ser influenciados pelas suas técnicas

de várias maneiras, mas nós não podemos escrever música alemã, vienense ou franco-russa. Agora, os americanos olham para trás à sua própria história cultural, com suas várias raízes e crescimento natural neste continente. Estas não são uma, mas várias extremamente variadas"(HCP/B147-F1-3:30).

Na fala de outros compositores do período, podemos identificar que, de fato, ele era visto como o catalisador da música nacional, através do experimentalismo. Aspectos de indeterminação, humor e de heterodoxia técnica são atribuídos às suas peças. Virgil Thomson aponta os experimentos rítmicos e harmônicos radicais de Cowell. Henry Brant, em 1957, elucida de forma sucinta o papel de Cowell que vimos tentando arrazoar:

"O débito da música americana a Henry Cowell é grande e substancial. Ele teve um papel majoritário em libertar a nossa música das imitações servis dos modelos europeus, por um lado, e uma exploração dos materiais folclóricos nativos superficial, bruta e pretenciosa, por outro; ele é amplamente responsável pela aceitação das tendências experimentais de hoje, as quais, em sua própria música, atingem a audácia convincente, a qual só pode proceder uma necessidade expressiva autêntica... e sua mão tem sido poderosa em moldar a nossa cultura musical na entidade autossuficiente que ela é hoje". (HCP/B147-F9:8).

Ao longo desses exemplos, o argumento de Cowell orbitou a necessidade de equalizar a noção de uma música nacional a uma música desvinculada radicalmente da tradição europeia e associada à filosofia de independência cultural do transcendentalismo, a qual, em sua manifestação musical, se traduzia sobre a figura paterna e referencial da música estadunidense de Charles Ives. Cowell rechaçou qualquer imitação, similaridade, influência ou aderência estética europeia ao passo que os compositores nativos que utilizavam materiais folclóricos, nativos e inovadores, em parâmetros não explorados pelos músicos europeus foram enaltecidos e ganharam destaque em seu discurso. A música ultramoderna, que viria a se consolidar no experimentalismo, foi tida e propagada por Cowell como o único meio capaz de antagonizar e colocar o novo mundo no mapa histórico da música de

concerto ocidental e representou a capacidade e os ditames estéticos necessários capazes de impulsionar toda uma geração de jovens compositores com o mesmo objetivo através da negação da tradição que caracteriza o experimentalismo.

Isto também se deu através de outros dois argumentos paralelos ao objetivo nacionalista. A noção de América como nação multicultural e multiétnica trazia a noção particular de que a música de todos os outros povos pertencia à América e a própria América se constituía por todo o continente, diferentemente da noção hodierna que relega o posto aos EUA. Assim, pela busca de parâmetros de construção musical através do estudo da música de culturas extraeuropeias, Cowell associou o ideal de multiculturalidade de uma nação de origem imigratória à noção de que todo o mundo da música poderia lhes pertencer, gerando não apenas interesse, mas apontando o caminho para que novas formas de pensar a música pudessem ser alcançadas sem se render ao refúgio dos desenvolvimentos europeus. Também, Cowell sistematizou, teorizou e propagou meios técnicos que seriam desenvolvidos durante o experimentalismo pleno que questionavam as falhas dos métodos europeus, sua afirmação de natureza e superioridade evolutiva e sua falta de atenção aos parâmetros exteriores à altura, dando um aparato referencial ao que possibilitaria um experimentalismo forte e autossuficiente em música. Cowell lutou contra as instituições tradicionais da música dominadas por personagens europeus de grande relevância e cujo trabalho buscava tornar a América um ambiente de ensaio para a Europa; seu rechaço aos críticos que buscavam manter o *status quo* estadunidense subserviente ao passado e à tradição romantizada do século XIX; sua luta para o público leigo através da informação e formação consciente do material apresentado pelos compositores experimentais, assim como contra o público que buscava na idealização do passado a manutenção de um status burguês elitista associado à imitação do senhor de outrora; sua subversão dos métodos canônicos de manutenção da prática tradicional traduzidos no ensino tradicional de música aos moldes europeus em teor de aprovação ou desaprovação e a implementação de uma metodologia de ensino livre e materialística sem imposições estéticas; sua busca poética pelo desenvolvimento de práticas musicais capazes de traduzir um "americanismo" original e capaz de se impor ao mundo europeu enquanto música de concerto através da indeterminação, da exaltação sincrética das artes, da exploração

heterodoxa dos instrumentos, dos outros parâmetros diversos à altura e valoração de formas e grupos composicionais não europeus. Sobretudo, Cowell agiu como o grande influenciador estético dos Estados Unidos guiando, mentoreando e sendo referência para os maiores nomes que viriam a cumprir seu objetivo de colocar a música estadunidense de concerto no mapa internacional e a manutenção da mesma sob a ótica experimental e antagonizante do que se tinha como certo na dominação cultural do mundo antigo (Pena, 2022).

Em sua obra musical, Cowell representou mais do que uma atitude experimental isolada em disputa crítica e irruptiva da grande tradição de concerto europeia, ela serviu como toda uma referência de que existia um novo caminho, de que existiam novas possibilidades de se fazer música e que os sistemas, instrumentos, técnicas não possuíam nada de sagrado ou intocável. Seus desenvolvimentos forneceram toda a base do experimentalismo pleno através dos *clusters* e do *String Piano*, que levaram ao piano preparado e à possibilidade da notação gráfica; o desenvolvimento das formas elásticas, que levaram à indeterminação, característica mais substancial do experimentalismo pleno; sua eufometria que trouxe atenção à possibilidade de uma música que não se guiasse pela altura, mas sim pelo ritmo, pela dinâmica, pelo timbre e quaisquer outros parâmetros, levando a inúmeros desenvolvimentos que se estendem desde Nancarrow até hoje na música complexa; sua defesa da exploração da polirritmia e sua nova notação em *Fabric*; a exploração da cultura musical extraeuropeia, seguida por Lou Harrison e que abre o caminho para um mundo musical pós-moderno; a possibilidade de música para percussão e banda sinfônica como estruturas formativas tipicamente americanas e disruptivas por natureza; o desenvolvimento de ideias de fase e minimalismo, que serão carregados adiante por Reich, Nyman, Riley etc; e a contracritica humorística frequente do experimentalismo. Mais do que o experimentalismo de sua obra em si, Cowell representou também o catalisador técnico e teórico da música experimental, o estabelecimento de uma base sólida para as construções futuras de uma música identitária estadunidense.

Nacionalismo no Brasil

No Brasil, o papel desta formação foi assumido pelo escritor Mário de Andrade, defendendo um nacionalismo mais brando. Para entendermos as diferenças de postura estética em relação ao nacionalismo brasileiro, tomemos o trabalho base de Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928. Já em seu início, podemos notar uma diferença clara de postura em relação à música produzida até o século XIX, Andrade argumenta que, ainda que a música brasileira fosse divorciada de sua entidade racial, formada por elementos portugueses e africanos, seria incontestável que essa música tinha valor nacional⁶, indo propositalmente na direção contrária de um pensamento modernista de que uma temática brasileira em uma orquestra europeia não seria brasileira – postura que foi adotada por Cowell não apenas em relação aos seus contemporâneos, mas que foi sua justificativa para não reconhecer valor nacional à música anterior de compositores estadunidenses descartados como meras imitações europeias, como MacDowell. Outra questão levantada por Mário de Andrade é sua oposição a um individualismo e interesses estéticos individuais e não coadunados a um projeto unificado nacional⁷. Para ele, essa postura diletante e sem importância nacional se coincidia com a necessidade de um aplauso europeu, ao qual, ele defendia que o “sucesso na Europa não tem importância nenhuma para Música Brasileira” (Andrade, 1972:14) – novamente, indo na direção contrária do projeto nacionalista estadunidense que buscava a internacionalização e seu reconhecimento além das fronteiras. Mário de Andrade se firmou na dicotomia entre arte internacional x arte nacional, não reconhecendo a possibilidade de uma arte nacional que pudesse se colocar internacionalmente sem seguir os moldes europeus. Seguindo o modelo europeu do século XIX, em relação às influências europeias, Andrade advogou contra o exotismo, a utilização caricata dos elementos nacionais, o individualismo, a arrepsia do compositor em abraçar uma música nacional, a unilateralidade, uma vez que a música brasileira não era música

⁶ “Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação que tenha ou não tenha carácter étnico” (Andrade, 1972, p. 16).

⁷ “Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos” (Andrade, 1972, p.18).

ameríndia, portuguesa, africana ou europeia. Assim, Andrade propôs que a música brasileira seria aquela feita por um brasileiro e que refletisse as características musicais da raça, as quais se encontrariam na música popular⁸, entendida como música folclórica⁹.

Entretanto, ao abordar a música popular, apesar de reconhecer uma riqueza rítmica que não se coadunava ao sistema de notação europeu¹⁰, a resposta de Mário de Andrade se deu na notação dessas variações de forma forçada ao sistema europeu com a adição de diretrizes genéricas como "*senza rigore*", ao passo que Cowell, nos Estados Unidos, sobre o problema da notação de músicas exteriores à tradição europeia, denunciando-a como graficamente inexata, com o ritmo simbólico e estruturas divisíveis limitadas, a altura se comportando em degraus precisos e não compreendendo o âmbito completo de variações, ignorando *glissandi* e entoações de alcance de notas, sendo insuficiente mesmo para a própria música ocidental. "Para aplicar este sistema desajeitado a outra música que não seja a nossa própria parece tão afetado ao ponto de ser um absurdo" (HCP/B149-F19:3). Assim, ele defendeu a criação de sistemas baseados em coordenadas, desenvolveu uma nova notação musical em *Fabric* e vimos no experimentalismo o desenvolvimento da indeterminação, seja através de uma notação indeterminada, grafismos ou instruções. Esta liberdade interpretativa que gerava variações na música folclórica, ao invés de tentar ser notada, seria incorporada por uma diretriz geral de indeterminação que se torna característica do experimentalismo desde Charles Ives, quem colocava a notação de suas peças como apenas uma das várias possibilidades dentro da liberdade do intérprete em sempre acrescentar algo¹¹.

⁸ "A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (Andrade, 1972, p.24).

⁹ "O compositor brasileiro tem de se basear quer como documento quer como inspiração no folclore" (Andrade, 1972, p.:29).

¹⁰ "Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas prá invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito" (Andrade, 1972, p. 21).

¹¹ "Usualmente, há uma liberdade de espírito improvisatória sobre a música que é muito refrescante após o tipo de desenvolvimento mecanicista exageradamente exato pelo qual a maioria da música moderna tem passado. Ives sempre considera o intérprete como parte integral da sua obra [...] Assim, ele comumente dá direções aos intérpretes, em suas partituras, que sugerem que eles joguem a si mesmos na interpretação de suas composições com uma liberdade incomum, observando a forma escrita apenas como um ponto do qual partir" (HCP/B143-F17:376).

Mário de Andrade reconhecia as influências ameríndias, portuguesas, africanas, espanholas, europeias, do jazz e do tango argentino na música popular brasileira. Entretanto, a postura estética tomada em relação a isto é completamente oposta àquela adotada por Cowell no nacionalismo estadunidense. Se, por um lado, ambos reconhecem a formação multiétnica de uma nação americana, Andrade reconhece na influência europeia um aspecto tão válido quanto os outros¹², enquanto Cowell monta o experimentalismo através da repulsa completa de qualquer elemento da tradição europeia de concerto, fosse ele qual for. Andrade, por entender como nacionalismo apenas as características folclóricas específicas da música e adotar a gêneros (ópera, sonata), instrumentos e à harmonia uma espécie de neutralidade nacional (Andrade, 1972:16), compreende que o que basta para que uma obra fosse nacional seria apenas a nacionalidade do compositor e a não utilização de elementos de caráter étnicos de outras culturas¹³, ainda que eles fossem marcadores de distinção da tradição da música de concerto europeia.

Andrade localizou os elementos da música brasileira em sistematizações simples como a presença da síncopa ou ritmo livre¹⁴ – ainda que ele tenha reconhecido a origem prosódica, fraseológica e sistematizada por processos de adição de tempo na música ameríndia e africana –, a qual, entretanto, como aponta Baía, é um “conceito surgido na música ocidental dentro da lógica de sua estruturação rítmica que, assim como o sistema tonal, são eventos recentes na história da humanidade [...] A ideia de síncope é indissociável da ideia de compasso como organização de pulsações com acentuações recorrentes” (Baía, 2015, p.85). Diferentemente da fuga estadunidense à notação tradicional europeia pelo grafismo e pela indeterminação, Andrade adota como um dos elementos basilares da música brasileira uma noção rítmica que só pode existir dentro da notação tradicional europeia. Na melodia, Andrade advoga novamente pela utilização da melódica

¹² “Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (Andrade, 1972, p.26).

¹³ “Portanto é também brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por brasileiro dentro de peça de carácter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é *necessariamente brasileiro*” (Andrade, 1972, p. 26).

¹⁴ “O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza” (Andrade, 1972, p.37).

popular para nacionalizar a invenção. Ela é definida, de forma demasiadamente simples, como uma tendência a saltos¹⁵, evitar as sensíveis¹⁶, linhas melódicas descendentes¹⁷ e finalizações de mediante¹⁸.

A polifonia tradicional é rechaçada como produto característico europeu que descaracteriza o nacional, com a exceção de utilizações específicas, como a baixaria do violão e contracantos de flauta. Porém, ao invés de rejeitar a tonalidade europeia, já datada em 1928, Andrade faz exceção, justificando que a música popular, por sua pobreza harmônica, deveria seguir o desenvolvimento erudito, o qual coincidia com a harmonia europeia, sob a justificativa de que ela seria "desraçada"¹⁹ – uma concessão jamais cogitada pelo nacionalismo radical antieuropeu dos Estados Unidos. Esta é uma atitude completamente contrária ao que foi posto pelo experimentalismo que se ancora na liberdade atonal da música de Ives à qual, além de uma oposição aos meios técnicos europeus, representava uma reação contrária, uma alternativa de fuga e negação a todo o contexto musical estadunidense do final do século XIX, repleto de um tonalismo romântico exacerbado e importado da Europa, carente de elementos puramente estadunidenses. Entretanto, Andrade rejeitava as propostas harmônicas do século XX, uma vez que, por não serem baseadas no populário, "seriam necessariamente falsas e quando muito individualistas. Jamais nacional" (Andrade, 1972, p.50).

Andrade defendeu o uso de instrumentos populares representados pela rabeca, flauta, pandeiro, clarinete, cavaquinho, oficleide etc., e a voz, caracterizados por um timbre anasalado e rachado que seriam fisiologicamente brasileiros²⁰. Ele

¹⁵ "Na cantiga praceana o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava [...] e até de nona [...]" (Andrade, 1972, p.45).

¹⁶ "De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensível" (Andrade, 1972, p.45).

¹⁷ "Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes" (Andrade, 1972, p.47).

¹⁸ "A própria descaida escalar [...] inda se especialisa nisso que a maioria das feitas vai parar na mediante" (Andrade, 1972, p.47).

¹⁹ "Simplesmente porquê os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades [...] a música artística não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais. Tem que ter um desenvolvimento erudito deles. Ora êsse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europea" (Andrade, 1972, p.49).

"A harmonização europea é vaga e desraçada" (Andrade, 1972, p.50).

²⁰ "Eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo character é fisiologicamente brasileiro" (Andrade, 1972, p.55).

também pontuou as características específicas de entoação, um portamento arrastado da voz – ao menos nessa questão, Andrade não se difere tanto da proposta estadunidense que reconheceu na banda sinfônica um caráter nacional e exaltou tais mecanismos de entoação e timbre característicos da música folclórica. Não obstante, se por um lado, vimos um esforço do experimentalismo em evitar formações tipicamente europeias, como o quarteto, violino ou piano como solista etc., vemos Andrade defendendo, tal qual fez com a harmonia e gêneros, que o “sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também” (Andrade, 1972, p.58).

Em relação à forma, Andrade, mais uma vez, abre exceções às influências europeias, não vendo prejuízo, mas não recomendando²¹, ainda que sugira a ampla utilização dos corais²², orfeão, pelo valor social²³, pois o coro daria unanimidade aos indivíduos, e sistematize uma suíte brasileira – aqui cabe, outra vez, pontuar a concessão ao conjunto de danças denominado suíte como produto de demasiado caráter europeu que é evitado pelos estadunidenses, ainda que a proposta de Andrade se justificasse pela riqueza de formas de dança dentro da música folclórica brasileira²⁴. A defesa de Andrade vai contra o regionalismo e contra a individualidade²⁵, em defesa de uma unidade nacional, o que entretanto acaba por funcionar como uma espécie de autoritarismo cultural, como demonstra Contier: “O projeto nacionalista no campo musical, em sua essência, objetiva homogeneizar o social, o cultural, como exercício de poder de um grupo que se julgava o único agente capaz de interpretar a História da Cultura no Brasil” (Contier, 1988, p.201). Pelo outro

²¹ “Quanto ao emprêgo de certas formas tradicionais não vejo prejuizo nisso embora não recomende” (Andrade, 1972, p.62).

²² “Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós” (Andrade, 1972, p.64).

²³ “Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que êle pode ter” (Andrade, 1972, p.64).

²⁴ De fato, Andrade não se mostra contente com o nome suíte, apesar de se resignar a ele, ao propor que tais conjuntos se chamassem Maracatu, Fandango ou Congado: “A mim me repugnava apenas que suites nossas fossem chamadas de ‘Suite Brasileira’” (Andrade, 1972, p.68).

²⁵ “Porêm duas coisas se opem á fixação e generalisação de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridiculo do brasileiro [...] E a preguiça e o egoismo impede que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito êle se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela [...] Nós possuimos um individualismo que não é libertação: é a mais pifia a mais protuberante e inculta vaidade [...] A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó” (Andrade, 1972, p.70).

lado, o nacionalismo estadunidense abraçou o individualismo, contanto que ele fosse antieuropeu em sua manifestação, e elegeu uma região, a Nova Inglaterra, como terreno identitário e genuíno do estadunidense, descartando a noção de uma cultura nacional homogeneizada, e, se temos Andrade argumentando que o mal não estava nas escolas e sim nos discípulos, vemos Cowell em uma constante guerra às instituições escolares e tradicionais mantenedoras do *status quo*. Andrade finaliza defendendo uma crença na esplêndida musicalidade do povo brasileiro, argumento que ecoa até os tempos hodiernos (Andrade, 1972, p.72).

Conclusão

Não se trata aqui de um julgamento à qualidade das obras nacionais de cada um dos dois países ou de uma medição de sua adequação aos projetos propostos pelos líderes centrais de cada nação, mas de uma análise das diferenças basilares das duas propostas estéticas a fim de apontar as consequências de tais abordagens na recepção pelo cânone da tradição em que ambas se inseriam, a música de concerto ocidental. A partir da oposição completa à estética composicional europeia, representada pela vanguarda, o nacionalismo estadunidense, na forma de experimentalismo, foi capaz de criar obras diferentes e inovadoras em relação aos parâmetros europeus, gerando, ainda que com certa repulsa inicial, um interesse dos historiadores que viram naquela manifestação um valor artístico daquilo que a arte moderna mais prezava, o novo – representado pela indeterminação, novos grupos instrumentais, utilizações heterodoxas de instrumentos etc. Por outro lado, o nacionalismo brasileiro se pautou num modelo de nacionalismo europeu do século XIX, o qual, de certa forma, era adequado para os países europeus já inseridos dentro da tradição, mas não se justificava a um país que buscasse sua inserção dentro de um terreno já estabelecido. A proposta já datada dentro do modernismo realizava inúmeras concessões a mecanismos tipicamente europeus através de um raciocínio falho de Mário de Andrade de não enxergar a tradição de concerto ocidental dentro de uma unidade europeia e não separada em nações. Ao adotar propostas como o uso do tonalismo, já descartado pela vanguarda europeia, o uso de formas tradicionais, o uso de notação tradicional etc., a proposta nacional brasileira caía na

mesma imitação dos processos europeus, e pior, de processos já ultrapassados, e não alcançava interesse por parte do cânone, o qual já havia visto aquela proposta através de tantos outros compositores europeus e se tratava de um modo composicional superado.

Assim, podemos compreender porque o nacionalismo brasileiro falhou, não na qualidade de sua produção artística, mas em ter um projeto capaz de se impor internacionalmente dentro da história da música de concerto ocidental, uma vez que, seguindo sua proposta estética, ele não poderia oferecer nada de novo além de um exotismo fugaz e desprezioso ao velho mundo, se fechando geograficamente em uma produção ensimesmada e desconhecida fora de suas fronteiras. De fato, esta negação à internacionalização foi propositada por Andrade, relegando à música de concerto brasileira a um posto datado e desinteressante ao progresso idealizado pelos modernistas e estagnando a produção em um molde do século XIX até o fim do modernismo e início das propostas pós-modernas que representariam um retorno do Brasil ao cenário com movimentos como o Música Nova, mas sem nenhum histórico que pudesse sustentar uma justificativa à inserção dentro da tradição num momento onde noções de prospecção, retrospectiva ou extrapecção, vanguarda, neoclassicismo e experimentalismo²⁶, já começavam a se dissolver e não terem mais relevância dentro do movimento browniano pós-moderno²⁷. Por outro lado, o experimentalismo estadunidense assumiu este projeto de inserção internacional desde o seu início e localizou os únicos meios que poderiam trazer esse resultado através do rechaço completo a qualquer mecanismo europeu de produção musical. Assim, vimos a grande relevância dada a Charles Ives, Henry Cowell, John Cage,

²⁶ "Ela pode expandir as fronteiras de aceitação não apenas para frente (em território 'avançado')", prospectiva, "mas também para trás (em um aparente conservadorismo)", retrospectiva, "e para fora (na exploração de outras músicas que não sejam aquelas da tradição eurocêntrica de música erudita", extrapectiva (Nicholls, 1998, p.517).

²⁷ Se, por um lado, podemos ver a história da música tonal como uma linha evolutiva, a qual se rompe, no fim do século XIX, e se transforma em uma árvore filogenética darwiniana de estéticas na modernidade, as criações artísticas contemporâneas são melhor representadas pelo movimento browniano dentro de uma estética da totalidade, sem a existência do para frente ou para trás evolutivo, e qualquer restrição estética é uma escolha emulatória ou liquidificadora desse passado. Esta última metáfora é brilhantemente elaborada por Bauman, amparado por Leonard B. Meyer, sugerindo que "as artes contemporâneas tinham atingido um estado de constância e mutabilidade, uma espécie de móvel estagnação (ele chamava essa condição de "estase"): toda unidade isolada está em movimento, mas há pouca lógica nesse mover-se para frente e para trás: mudanças fragmentárias não indicam corrente unificada; e a totalidade não sairá de onde está" (Bauman, 1998, p.122).

Morton Feldman etc., dentro do panorama internacional muito acima de nomes como Copland ou Gershwin, que representavam, dentro dos Estados Unidos, um projeto nacionalista mais próximo da perspectiva andradiana ou mesmo de um jazz que acaba sendo redirecionado ao mundo da música popular ou uma tradição per se, apartada tanto da música de concerto como da música popular comercial ou folclórica.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. Brasília: INL, 1972.
- BAÍÁ, Silvano. *A Historiografia da Música Popular no Brasil*. Uberlândia: EDUFU, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. Tese (Livre docência) - FFLCH, USP, São Paulo, 1988.
- (HCP) COWELL, HENRY. *Henry Cowell Papers: Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts*. Disponível em: <<http://archives.nypl.org/mus/20359>>.
- _____. *American Composers on American Music: a symposium*. New York: Ungar Pub Co, 1962.
- EMMERSON, Ralph Waldo. *The American Scholar: an oration delivered before the Phi Beta Kappa Society, at Cambridge, August 31, 1837*. Disponível em: <<https://www.bartleby.com/5/101.html>>.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GROUT, Donald. Palisca, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Editora Gradiva, 2007.
- HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study (2 vols.)*. Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.
- MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

NICHOLLS, David. Avant-Garde and Experimental Music. In: *The Cambridge History of American Music*. David Nicholls (Editor). Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PENA, Eder W. B. *Henry Cowell: o catalisador experimental* (Tese - Doutorado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2022, 529f.

Pontes de gelo: por uma defesa da estética na educação contemporânea



<https://doi.org/10.36592/9786554601351-17>

Gérson Werlang

Gostaria de iniciar esse texto – e assim o faço – falando a respeito da fragilidade da estética como disciplina no mundo de hoje. Fragilidade da estética como disciplina em currículos escolares, em particular dentro dos currículos universitários. O paulatino enfraquecimento e substituição da filosofia nos currículos, no ensino básico e no ensino médio, tantas vezes com propostas como uma recente, – que, espera-se, tenha ficado no passado – de substituí-la pelo ensino religioso; ou, ainda, simplesmente pedindo a supressão da disciplina, atestam o estado em que nos encontramos em termos civilizatórios.

Apesar do absurdo dessa situação, consigo entendê-la, já que é reflexo de uma sociedade violenta, embrutecida, desorientada e desigual. O que é mais difícil, e também o que mais causa estranheza, é a necessidade de defender a disciplina – a filosofia, e dentro dos cursos de artes, a estética – nesses mesmos cursos de artes. Ou seja, a necessidade de defender o estudo da estética em cursos de música, de artes plásticas, de letras e congêneres. Mais de uma vez me vi na situação de ter que defender a presença da estética no currículo desses cursos, e atestei a sua fragilidade nesse local, onde ela deveria encontrar alento, onde ela deveria ser fomentada e servir de inspiração, justamente onde ela deveria ser acolhida, – aí também ela é refutada – em prol de diversos outros fatores, entre eles uma determinada prática tecnicista que tenta prescindir da reflexão estética.

Vivemos tempos estranhos.

§

Posta a situação acima, passo a considerações sobre a importância das relações interartes para a construção estética, para a fruição do tempo, para a educação estética do ser humano, para a interligação de conhecimentos em seus

aspectos multi e transdisciplinares, onde a arte possa servir de guia, iluminando passagens, sugerindo possibilidades, cruzando fronteiras como a preparar, sob os focos da intuição e da ciência, novos caminhos.

Não há criação sem imaginação, assim como não há fronteiras para a criatividade. Nesse sentido – e me parece que não sou o único a pensar e trabalhar dentro dessa perspectiva na atualidade – sinto-me como um construtor de pontes imaginárias, pontes interartes, pontes entre as diferenças, pontes que são frágeis, como se fossem construídas de gelo, que se derretem ao sol depois que as cruzamos, pontes fluídas que podem nos levar a outros lugares, transformadoras, porém sujeitas a todos os ataques que sofrem as áreas do conhecimento consideradas pouco práticas, embora só elas possam nos tirar da situação em que nos encontramos.

Muitas vezes, essas pontes não existem mais quando esperamos retornar ao ponto onde estávamos antes. O caráter fluído da sociedade contemporânea, tantas vezes evidenciado por Zygmunt Bauman, também mexe em fronteiras de forma muito rápida. As mudanças sociais, comportamentais, ecológicas, impactam nas ideias e conceitos de tudo que vivemos. Também o aquecimento global derrete as pontes de gelo. Cruzamos por elas, transdisciplinarmente, para construir um novo conceito, que rapidamente é derrubado pela impossibilidade de retornarmos ao que era antes. Também a estética é impactada por essas mudanças: a música, a pintura, a arquitetura pedem diferentes pontos de atenção e os conceitos de beleza seguem o caminho, muitas vezes inevitável, das tendências.

Como construir um projeto estético que resista às intempéries? Que contenha certo equilíbrio entre passado e presente? Que proponha, dentro das possibilidades, das ruas às vezes estreitas, às vezes largas demais da contemporaneidade, algo plausível que una extremos em prol de um tripé, uma trindade estética, novos rumos?

Três pontos de apoio, uma tese:

- 1 - A arte, com a estética como mediadora de caminhos – a fruição como guia;
- 2 - A sustentabilidade como princípio ético, mediada pela ciência, pela arte e pela imaginação;
- 3 - A sobrevivência do humano/humanismo como força incontornável dos caminhos do porvir.

§

Nesses tempos de dureza e frieza intelectual, o gelo parece ser o único elemento que nos define. Em tempos de aquecimento global, em que corremos contra o tempo e a insensatez, as pontes de gelo podem nos levar ao futuro. Precisamos cruzá-las antes que elas se liquefaçam.

Assim, a estética, disciplina premida num espaço que a acomoda num local entre mundos, na sua aparente falta de força e ocupando uma posição de absoluta humildade, é o que pode, ao fim, salvar-nos.

Para utilizar a expressão de Todorov, em seus ensaios sobre Wilde, Rilke e Tsvetaeva, "a beleza salvará o mundo". E acrescento, se soubermos ouvi-la, vê-la, se soubermos encontrá-la. E uma voz, talvez vinda do futuro, complementa: se conseguirmos nos equilibrar sobre essas pontes entre fronteiras, até conseguirmos cruzá-las sem medo.

§

Volto ao ponto sobre uma dessas pontes, entre a música e a literatura, suas múltiplas ligações, possibilidades de diálogo e complementariedade. A par das formas inerentes a ambas – a canção, a ópera, o ritmo de um poema – gostaria de estabelecer um diálogo a partir de dois exemplos. No primeiro, gostaria de destacar as possibilidades formais de construção ficcional a partir de estruturas musicais. Cito aqui um exemplo retirado de um romance de Erico Verissimo, *Saga*, de 1940. Esse romance, praticamente esquecido na produção do grande escritor gaúcho, apresenta uma curiosa conformação estrutural. Ele é construído em quatro partes, como fosse uma sinfonia, cada parte do romance indicando um dos andamentos da mesma. A confirmar essa intenção sinfônica, o escritor colocou, no início de cada parte (ou movimento) um fragmento de partitura. Na primeira parte, intitulada *O círculo de giz*, há um fragmento do primeiro andamento da *Eroica*, *Terceira Sinfonia* de Beethoven. Na segunda parte, intitulada *Sórdido interlúdio*, há um fragmento do segundo andamento da mesma obra, a *Marcha fúnebre*. Na terceira parte, intitulada *O destino bate à porta*, há um fragmento do início do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. Finalmente, na quarta parte, intitulada *Pastoral*, há um fragmento do início da *Sexta Sinfonia* de Beethoven, também intitulada *Pastoral*. A construção do romance com essas partes interligadas por citações musicais, que

sugerem sua estrutura sinfônica, dão ao romance uma dimensão intertextual, tanto música como literatura, num trânsito que nos leva de uma a outra constantemente. A forma, no entanto, não é um mero arcabouço, ela está relacionada em seu conteúdo com a trama romanesca, que vai do espírito guerreiro do início, à constatação da inutilidade da guerra, na segunda parte, à dimensão reflexiva e de redenção do personagem na terceira parte, até o seu final pastoral. Esse caráter intertextual – ou intermediático, se preferirem – dá ao romance uma dupla leitura, uma ampliação de sua dimensão humanística, de sua possibilidade expressiva em termos artísticos, e também um alargamento basilar para a fruição estética do mesmo.

Pontes foram cruzadas

O segundo exemplo que trago é forjado a partir de um conceito derivado da acústica, o *soundscape* ou *paisagem sonora*, criado pelo compositor e educador musical canadense Raymond Murray Schafer. A paisagem sonora pode ser definida como o conjunto de sons presentes em um determinado ambiente. Exemplificando: a paisagem sonora do centro da cidade de São Paulo, ao meio-dia de uma sexta-feira de trabalho: o som de carros, ruídos acumulados das mais diversas fontes, passos, conversas, etc. Outra possibilidade: a paisagem sonora de uma grande floresta, pela manhã: ruídos de animais, de pássaros, das folhas das árvores ao vento – outras sonoridades, outros sons, outra vivência sônica.

Em 2009, transpus esse conceito para a literatura, e passei a utilizá-lo como possibilidade analítica dentro da ficção romanesca: a paisagem sonora de uma obra literária, o conjunto de sons que aparecem e são citados na narrativa, incluindo aí a música. Outra ponte foi cruzada: sons manifestam-se através da narrativa.

Cito aqui duas questões envolvendo o trânsito entre música e literatura, num aspecto interartes, mas não é meu objetivo aprofundá-las neste momento e nem neste espaço. O que importa, e que eu gostaria de salientar, é a faceta estética dessas abordagens. As portas que se abrem para outras passagens, outros olhares, que podem e devem ser mediados pelo olhar da estética, da fruição, numa espécie de preparo às visões transdisciplinares.

Edgar Morin já salientou muitas vezes a importância das artes e da literatura na educação transdisciplinar do indivíduo. Já é passada a hora de ocuparmos o espaço que só nós podemos ocupar. As pontes ainda estão aí, é o momento de cruzá-las.

Referências

BAUMAN, Zigmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MORIN, Edgar. *A religião dos saberes*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 1991.

TODOROV, Tsvetan. *A beleza salvará o mundo*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VERISSIMO, Erico. *Saga*. Porto Alegre: Globo, 1940.

WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

YES. The ice bridge. In: *The Quest*. Dortmund: InsideOut, 2021.

Quando escrevi este texto, pensei muito mais na forma de um manifesto ou tese, no sentido conciso de Walter Benjamin, do que na forma algo rígida de um artigo acadêmico. Dentro dessa perspectiva, seria dispensável apresentar uma bibliografia, já que os autores citados no texto são bastante acessíveis a quem quiser sabê-los. Porém, contrariando minha própria expectativa, listei os autores citados e a bibliografia referida. Gostaria, no entanto, de incluir, para além das referências acima, três autores que não cito no texto, mas que considero fundamentais dentro deste diálogo e da conformação destas ideias:

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 2006.

FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 6^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

POINCARÉ, Henri. *A ciência e a hipótese*. Brasília: UNB, 1984.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. 2^a ed. São Paulo: Unesp, 2011.

Organizadores/Autores

Lia Tomás

É Profa. Titular em Estética Musical (UNESP). Possui Bacharelado em Música (Instrumento Piano) pela UNESP - Instituto de Artes (1985), Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUCSP (1993 e 1998) e dois Pós-Doutorados em Estética Musical (Université de Paris I - Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art) (2001 e 2003). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP - Instituto de Artes de 2007 a 2013 (duas gestões) e foi 1ª Secretária da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) de 2008 a 2011. Foi também membro titular da Comissão Permanente de Avaliação (CPA) e do GRAI/Avaliação Institucional, ambos na Reitoria da UNESP (2012 a 2016) e do Conselho Universitário (2016-2018). Atualmente, é membro titular da Congregação do Instituto de Artes. Coordena DeMusica: Laboratório de Estudos em Estética Musical e Filosofia da Música (Projeto CNPq) e é Bolsista PQ – nível 2.

Raimundo Rajobac

É professor no Departamento de Música, professor colaborador no PPG em Artes Visuais, e diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Filosofia e Música. Mestrado em Educação pela Universidade de Passo Fundo (UPF), com pesquisa sobre o conceito gadameriano de diálogo. Doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com pesquisa sobre o conceito de Bildung e formação estética na Filosofia do jovem Nietzsche. Desenvolve trabalhos nas áreas de Prática Musical Coletiva, Estética e Filosofia da Música, Hermenêutica, Música e Formação (Bildung). Principais publicações: Bildung enquanto formação estética no jovem Nietzsche (2015); Compreensão e diálogo: contribuições da hermenêutica gadameriana à educação (2010); Racionalidade musical e experiência natural formativa em Rousseau (2014); Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio (2016); Música como problema de formação (Bildung): Espinosa, corpo e afecções (2020); Em perspectiva hermenêutica: arte, existência e tragédia da cultura (2021). Organizou (com L. C. Bombassaro e P. Goergen) Experiência formativa e reflexão (2016); (com L. C. Bombassaro) Música, Filosofia e Formação Cultural (2017); (com N. Hermann) A questão do estético: ensaios (2019); (com L. Tomás) Música, filosofia e crítica: problemas transversais (2020); (com A. Fávero e J. Paviani) Vínculos filosóficos (2020).

Gerson Luís Trombetta

Possui mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1998), doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) e realizou estágio de pós-doutorado em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Atualmente é professor titular no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Também é professor titular dos Cursos de Graduação em Filosofia e Música da mesma universidade. É autor do livro "Harmonia e ruptura: a Crítica da Faculdade do Juízo e os rumos da arte contemporânea" e outros trabalhos sobre estética em diálogo com música, história e literatura.

Autores/Autoras

Alan Alves-Brito

Professor no Instituto de Física da UFRGS. Graduado em física (UEFS), mestre e doutor em ciências (USP), com estágios de pós-doutorado no Chile (PUC) e na Austrália (Swinburne University e Australian National University). Especialista em literatura brasileira (UFRGS) e doutorando em educação (UFRGS). Membro dos Programas de Pós-graduação em Física e em Ensino de Física da UFRGS e do Programa de Pós-graduação em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Fiocruz. Coordena o Núcleo de Estudos Africanos, Afro-Brasileiros e Indígenas da UFRGS. Membro de variadas sociedades científicas (IAU, ACB, SBPC, SBF, SAB, ABPN e ABRAPEC), integra atualmente a diretoria da ABRAPEC e é membro correspondente da Academia de Ciências da Bahia. Entre as várias premiações, é finalista do Prêmio Jabuti de Literatura 2020 (Ensaio de Ciências) e ganhador do Prêmio José Reis de Divulgação Científica do CNPq (2022) na categoria Pesquisador e Escritor. Autor de livros, artigos, ensaios e contos, é idealizador e coordenador de projetos nacionais e internacionais voltados à astrofísica básica, à educação e à divulgação das ciências em perspectiva das relações étnico-raciais e suas intersecções e na promoção da cultura científica e da equidade racial na educação.

Ana Luisa Fridman

Compositora, pianista e pesquisadora, graduada em Música e Dança pela Universidade Estadual de Campinas, com Mestrado em Composição e Performance pelo California Institute of the Arts, cursos de extensão pela Guildhall School of Music and Drama sob a vigência da Bolsa Virtuouse e Doutorado em Música pela Universidade de São Paulo. Com grande parte de sua pesquisa abordando transversalidades entre Música e Dança, desenvolve trabalhos como trilhas sonoras para Dança, direção cênica de espetáculos, propostas didáticas envolvendo ritmo e movimento, composições para percussão corporal e orquestra e outros. Como compositora e arranjadora tem premiações em projetos como Rumos/Itaú Cultural, Caixa Cultural e Secretaria da Cultura de São Paulo. Como arranjadora e pianista participou de discos lançados pelo Selo SESC e tem três discos autorais de música instrumental gravados, sendo o mais recente "Sete Encantos e o Mar", lançado em 2023 pelo selo LAMI-ECA/USP e disponível em todas as plataformas digitais. Atualmente é professora Livre Docente no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes- ECA/USP.

Debora Pazetto

Debora Pazetto atua na área de Teorias das Artes (Estéticas, Críticas, Filosofias e Histórias das Artes) na graduação em Artes Visuais e na linha de Processos Artísticos Contemporâneos no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. É graduada em Filosofia (UFSC) e em Artes Visuais (UDESC), com mestrado e doutorado (UFMG/ Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne) em Filosofia da Arte. Atualmente, é coordenadora do NUDHA – Núcleo de Diversidades, Direitos Humanos

e Ações Afirmativas do Ceart/Udesc, e do GRUDHA – grupo de pesquisa/ coletivo artístico.

Sua atuação híbrida (teorias e processos) resulta de suas pesquisas em pensamentos contra-coloniais, teorias queer/cuier, feminismos lésbicos e arte brasileira contemporânea, que se encontram na dissidência em relação aos binarismos coloniais, incluindo teoria X prática. Seus trabalhos mais recentes se materializam nos campos da escrita instalada, da palestra-performance e do documento-ficção. Além de conspirar com as potências políticas dos corpos, eles investigam dispositivos universitários – como o próprio texto acadêmico, o simpósio/colóquio, a banca, o plano de ensino, etc. – enquanto espaços performáticos.

Dirk Stederoth

Formado em Filosofia e Sociologia pela Universidade de Kassel (Alemanha), onde também concluiu seu mestrado e seu doutorado. Atualmente é professor de Filosofia na mesma universidade. Suas áreas de interesse investigativo são: Filosofia clássica alemã, Filosofia Intercultural, Filosofia da Música, Filosofia da Educação e Teoria crítica. É membro da redação da revista *Zeitschrift für Kritische Theorie*. Atualmente desenvolve projetos de pesquisa em estética e filosofia da música popular e filosofia da educação crítica diante das atuais reformas educacionais. Dentre suas principais publicações, destacam-se: *Freiheitsgrade. Zur systematischen Differenzierung praktischer Freiheit* (2015), (ed. com Timo Hoyer e Carsten Kries, *Was ist Popmusik*; com Timo Hoyer, *Der Mensch in der Medizin. Kulturen und Konzepte* (2011); (ed. com Kristian Köchy, *Willensfreiheit als interdisziplinäres Problem* (2005); (ed. com Heinz Eidam e Frank Hermenau, *Die Zukunft der Geschichte. Reflexionen zur Logik des Werdens* (2002); *Hegels Philosophie des subjektiven Geistes. Ein komparatorischer Kommentar* (2001).

Eder Wilker Borges Pena

Pós-Doutorando no Departamento de Música (CMU-ECA) da Universidade de São Paulo (USP) com bolsa FAPESP. Doutor em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) com bolsa FAPESP nacional e período sanduíche (Visiting Scholar - BEPE/FAPESP) pela Columbia University in the City of New York, sob orientação de Walter M. Frisch, com pesquisa acerca da gênese do experimentalismo musical nos Estados Unidos. Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), com pesquisa sobre a natureza da música humorística em Erik Satie. Bacharel em Música - Habilitação em Instrumento (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) onde realizou uma Iniciação Científica sobre os problemas estéticos da Música Eletroacústica em sua fase inicial e defendeu seu TCC sobre a utilização do texto no processo composicional de *Erwartung* (Op.17) de Arnold Schoenberg.

Gérson Werlang

Gérson Werlang é músico, escritor e professor. Possui graduação em Música, Especialização em Educação Musical, Mestrado em Música e Doutorado em Letras, com tese cujo objeto é a música na obra de Erico Verissimo. É professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria, onde atua nas áreas de Educação Musical, História da Música e Estética Musical. Também atua no Programa de Pós-Graduação em Letras, orientando trabalhos que transitam entre as áreas de Letras e Música.

Herom Vargas

Bolsista de produtividade em pesquisa, nível 2, do CNPq. Docente pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PósCom) da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) desde 2016. Foi docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de S. Caetano do Sul (USCS), de 2008 a 2015, tendo coordenado o Programa entre 2013 e 2015. Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1987), mestrado (1994) e doutorado (2003) em Comunicação e Semiótica também pela PUC-SP e pós-doutorado em Comunicação pela ECA-USP (2015). Atualmente, é vice-presidente da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), gestão 2022-2024. É autor do livro *Hibridismos Musicais de Chico Science Nação Zumbi* (Ateliê Editorial, 2007) e organizador de *Representação na Cultura Midiática: música popular, audiovisual e memória* (UMESP, 2023), *De Norte a Sur: música popular y ciudades en América Latina - apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones* (Mérida/ México, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, 2015) e *Comunicação, Mídias e Temporalidades* (EdUFBA/Compôs, 2017). É líder do grupo de pesquisa *Mídia, Arte e Cultura - MAC* (CNPq), no PósCom da UMESp. Sua pesquisa atual é sobre memória visual e representação da contracultura nas capas de disco do rock brasileiro (1968-1978).

Isabel Nogueira

É pesquisadora, professora, artista sonora, produtora musical e musicóloga. Bacharel em Piano pela UFPel e Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, é professora da UFRGS e coordenadora do Grupo de Pesquisa *Sônicas: Gênero, Corpo e Música* (UFRGS). Lançou diversos álbuns de música experimental por selos do Brasil, Itália, Peru e Estados Unidos e quatro álbuns de canções (*Vestígios Violeta*, 2014; *PeleOsso*, 2019, *Luna*, 2020 e *Semente*, 2021). Tem artigos e livros publicados sobre música e gênero, criação sonora e pesquisa artística. É especialista em escuta profunda pelo Deep Listening Institut e desenvolve workshops sobre este tema no Brasil e no exterior. Tem desenvolvido workshops e mentorias sobre processos criativos e produção musical, como nos projetos *Concha* (2019), *RS Music Lab* (2020) e *Ressoa* (2021). Sua produção envolve música experimental e eletrônica, e foi indicada ao Prêmio Açorianos pelo Disco *PeleOsso*, em 2020. Atualmente, está organizando, juntamente com a pesquisadora Linda O Keeffe, um livro a ser publicado pela Editora Routledge em 2022 com o título *The*

Body and Sound, Music and Performance, envolvendo vinte pesquisadoras de todo o mundo.

Luciana Dadico

Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso e nos programas de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO) e Psicologia (PPGPsí) da mesma universidade. É coordenadora do Laboratório de Pesquisas em Interseccionalidades das Relações Sociais (LaPIR/GPIR). Possui graduação e licenciatura plena em Psicologia e Filosofia, e mestrado e doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento (todos os títulos obtidos na Universidade de São Paulo). Realizou estágios de doutorado na Scuola Normale Superiore di Pisa e dois pós-doutorados, um no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento (USP), outro no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (USP), além de um período como *Visiting Scholar* na University of California, Berkeley. Desenvolve pesquisas em temas como gênero, interseccionalidades, crítica da cultura, história cultural, história da ciência, psicologia social, mídias digitais, teoria crítica da sociedade e educação. Principais publicações: *Violência escolar de gênero: uma abordagem teórico-crítica* (2023); *O teatro negro contemporâneo como possibilidade para a práxis crítica interseccional: uma análise sobre o espetáculo IDA* (2023, com Bianca Silva); *Amores possíveis: reflexões teórico-críticas* (2023); *Resenha: A Invenção da Psicologia Moderna* (2021, com Rogério Siqueira); *Henri Piéron, Roberto Mange e a história da Psicotécnica no Brasil: representações em disputa* (com Rogério Siqueira); e *Reflections on Psychotechnics: Measuring Lives in the Beginnings of Psychology in Brazil* (2021).

Marco Aurélio Werle

Marco Aurélio Werle é formado em filosofia pela UFSC, tendo feito mestrado e doutorado em filosofia pela USP, onde é professor desde 2002. Atualmente é professor titular no Departamento de Filosofia da USP. Autor de *A poesia na estética de Hegel* (Humanitas, 2005), *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger* (Edunesp, 2005), *A questão do fim da arte em Hegel* (Hedra, 2011), *A aparência sensível da ideia* (Loyola, 2013) e *Arte e existência em Heidegger* (Discurso Editorial, 2023). Tradutor dos *Cursos de estética, I-IV* de Hegel (junto com Oliver Tolle, Edusp, 1999-2004), de *Escritos sobre arte* de Goethe (Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005), de *A questão da técnica e O conceito de tempo* de Heidegger (Cadernos de tradução, 1997, Revista Scientia Studia, 2007 e Revista Aoristo, 2020), de *Doutrina da arte* de August Schlegel (Edusp, 2014) e de *Plástica e Escritos sobre estética e literatura* de Herder (junto com Pedro Franceschini, Edusp, 2018 e 2019).

Martin Liut

Martín Liut (1968) é músico, professor e pesquisador. É professor associado da Escuela Universitaria de Artes (EUDA) da Universidad de Quilmes (UNQ) e professor adjunto da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires. É diretor do projeto de P&D "Territorios de la música argentina contemporánea, etapa 2" EUDA,

que está ativo desde 2011. É membro de projetos de pesquisa desde 1997 e possui a Categoria II no programa nacional de incentivo à pesquisa. É professor de Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical na UNLP. É doutor (em co-dissertação) em "Ciências Sociais e Humanas" pela UNQ e em "Música, História e Sociedade" pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris). É compilador e coautor de "2001, una crisis cantada" e co-editor - com Abel Gilbert - de "Las mil y una vidas de las canciones", ambos os livros publicados pela Gourmet Musical Ediciones. É autor da intervenção sonora *Mayo*, los sonidos de la plaza, e dos ciclos Inventarios argentinos e *Las dos orillas*, entre outras obras para diferentes formatos instrumentais e vocais.

Nadja Hermann

Nadja Hermann é graduada em Filosofia/UFSM, possui Mestrado em Educação/PUCRS e Doutorado em Educação/UFRGS, com estudos complementares (Doutorado sanduíche) na Universidade de Heidelberg. Foi professora titular de Filosofia da Educação/ UFRGS de 1997 a 2005 e professora adjunta da PUCRS de 2005 a 2015. Realizou estágios de pesquisa na Universidade de Heidelberg/ Institut für Bildungswissenschaft nos anos de 1998, 1999 e 2005. Coordenou o Comitê de Educação e Psicologia da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul no período de 2002 a 2006. Foi editora da revista Educação (Porto Alegre) de 2010 a 2015. Foi pesquisadora do CNPQ de 1996 a 2020. Integra o Grupo de Pesquisa "Racionalidade e Formação" (CNPq), dedicando-se à pesquisa sobre formação, ética, ética e estética, alteridade. Entre suas publicações destacam-se: Pluralidade e ética em educação (DP&A, 2001); Hermenêutica e educação (DP&A, 2002); Ética e estética: a relação quase esquecida (Edipucrs, 2005); Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética (Editora da Unijuí, 2010) e Ética e educação: outra sensibilidade (Autêntica, 2014); Diálogo/Educação, em coautoria com Márcia Tiburi (Editora SENAC/SP, 2014); A questão do Estético, em co-autoria com Raimundo Rajobac (Editora Edipucrs, 2019); O insondável corpo na ética (Editora da Unijuí, 2024)

Raquel Stolf

Artista e pesquisadora, atua como professora nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Desenvolveu pesquisas de Mestrado (2002) e Doutorado (2011) em Poéticas Visuais - Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e de graduação - Licenciatura em Artes Plásticas (1999) pela UDESC. Suas proposições e projetos investigam articulações entre som e texto, modulações entre situações de escuta, experiências de silêncios e processos de escrita, envolvendo os procedimentos e gestos da coleção/compilação/coletânea. Vem participando de exposições e eventos desde os anos 90, e coordena o selo *céu da boca*, pelo qual vem editando publicações sonoras/impressas, como *SOU TODA OUVIDOS* (2007-2023), *mar paradoxo* (2016), *assonâncias de silêncios [coleção]* (2010), *FORA [DO AR]*

(2004), e propondo publicações coletivas, como projeto *anecoica* (2014-2023) e projeto *sofá* (2003-2011). Co-editou a revista *Recibo 33 com ruído*, com Traplev (2012), publicou *Notações [sinais de pista]* (Projeto A2, ed. Par(e)ntesis, 2013), *SOU TODA OUVIDOS – versão 8 (32 instruções para escutar (n)a pandemia*, selo Berro, NuSom-USP, 2021), entre outras publicações, textos, projetos e parcerias. Coordena o Programa de Extensão *Sala de leitura | Sala de escuta* (DAV/PPGAV/UDESC) e o grupo de pesquisa *Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais* (CNPq/UDESC), junto com Aline Dias (UFES). Integra os grupos de pesquisa Veículos da Arte (CNPq/UFRGS) e Pensamento Impresso (CNPq/UFMG).

Reginaldo Rodrigues Raposo

Doutorando no departamento de filosofia da Universidade de São Paulo (USP), com estágio “sanduíche” na Augustana Hochschule (Neuendettelsau, Alemanha, mas levado a cabo em Berlim), com pesquisa sobre o musicólogo alemão do século XX, Carl Dahlhaus. Possui graduação em filosofia no mesmo departamento e em música (composição) na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM). Fez mestrado em filosofia na USP, com pesquisa sobre a música na estética de Hegel. Possui especialização lato sensu em canção popular pela Faculdade Santa Marcelina (FASM). Desenvolveu trabalhos sobre o idealismo e romantismo alemães, envolvendo traduções do alemão para o português, além de trabalhos nas áreas de harmonia e contraponto, música brasileira e metodologia científica.

Tiago de Lima Castro

Graduou-se em filosofia pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Fez mestrado em música no Instituto de Artes da Unesp, com bolsa CAPES e doutorado no Instituto de Artes da Unesp, com bolsa FAPESP. No mestrado, produziu a dissertação “Compendium musicæ de Descartes: possíveis fontes musicais”, com financiamento da CAPES. No doutorado, produziu a tese “Descartes: diálogos musicais”, com financiamento da FAPESP. A pesquisa de mestrado é citada na tradução alemã comentada “Compendium musicae: Abriss der Musik”, do “Compêndio musical” de René Descartes, de Rolf Keteller, editada pela Olms em 2022. Pesquisa as intersecções entre filosofia, música e história da ciência, e publicado artigos e capítulos de livros sobre estas intersecções.

