

Música, Filosofia e Crítica

Lia Tomás
Raimundo Rajobac
(orgs.)

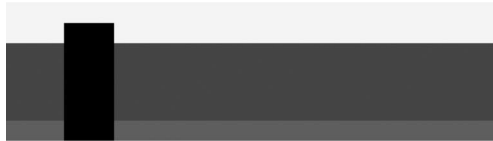
problemas transversais

ANPPOM
PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL
Volume 9

LIA TOMÁS
RAIMUNDO RAJOBAC
(orgs.)

SÉRIE PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL - VOLUME 9

**MÚSICA, FILOSOFIA E CRÍTICA:
PROBLEMAS TRANSVERSAIS**

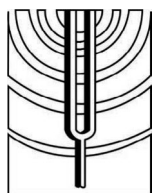


1ª edição

Pelotas

ANPPOM

2020



ANPPOM

**Associação Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Música**

Diretoria 2020-2021

Presidente: Rosemara Staub, UFAM

1º Secretário: Paulo Castagna, UNESP

2º Secretário: Humberto Amorim Neto, UFRJ

Tesoureira: Lucyanne Afonso, UFAM

Editor: Guilherme Goldberg, UFPel

Conselho Fiscal:

David de Figueiredo Correa de Castelo, UFG

João Gustavo Kienen, UFAM

Tainá Maria Magalhães Façanha, UEPA

Suzana Cecília Almeida Igayara de Souza, USP

Joana Cunha de Holanda, UFRN

Editor de Publicações da ANPPOM

Guilherme Goldberg, UFPel

MÚSICA, FILOSOFIA E CRÍTICA:
PROBLEMAS TRANSVERSAIS
SÉRIE PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL - VOLUME 9

ANPPOM

@2020

**MÚSICA, FILOSOFIA E CRÍTICA:
PROBLEMAS TRANSVERSAIS**

Capa: sem título

Formatação e Montagem: Lia Tomás e Raimundo Rajobac

Catálogo da Publicação

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M987 Música, filosofia e crítica : problemas transversais / Lia Tomás, Raimundo Rajobac (orgs.). Pelotas: ANPPOM, 2020.

320 p. : il. color. – (Série Pesquisa em Música no Brasil; v. 9)

ISBN: 978-65-88778-01-2

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música e filosofia. 3. Crítica musical. 4. Música brasileira. I. Título. II. Tomás, Lia. III. Rajobac, Raimundo. V. Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música.

CDU 780.1

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música
www.anppom.org.br

Printed in Brazil
2020

Sumário

Prefácio	7
-----------------------	---

Crítica em diálogo no pensamento musical francês

La fin de l'exotisme dans les conditions de la mondialisation: K. Saariaho – <i>Only the Sound Remains</i> <i>Ivanka Stoianova</i>	11
--	----

En blanco y negro. La controversia alrededor de la música de Oscar Strasnoy en el Festival “Présences” de 2012 <i>Martin Liut</i>	44
---	----

Disciplina e Cânone: a construção do silêncio nas salas de concerto parisienses e a música humorística de Erik Satie <i>Eder Wilker Borges Pena</i>	61
---	----

Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, un diálogo en la frontera <i>Mauro Rosal</i>	73
--	----

Ouvindo as cores: uma estética multissensorial no diálogo entre W. Kandinsky e O. Messiaen <i>Marcus Mota</i>	85
---	----

Compendium Musicæ de Descartes: sujeito e afetos enquanto finalidade da música <i>Tiago de Lima Castro</i>	102
--	-----

Crítica como Exercício Estético

A crítica da arte e os limites da história: em busca de um marco zero <i>Gerson Luiz Trombetta</i>	126
--	-----

Interpretação musical como <i>Nachschaffen</i>: um ensaio a partir de Gadamer <i>Raimundo Rajobac</i>	144
---	-----

Crítica, estética e filosofia nos *Escritos Musicais* de Theodor W. Adorno: diferentes dimensões da primazia do objeto

Igor Baggio 165

Por uma sociologia da música gravada em Theodor W. Adorno

Cauê Martins 178

A dialética entre expressão e construção nos escritos musicais de Theodor Adorno sobre Anton Webern

Sofia Andrade Machado..... 192

Música no Brasil e crítica para além das fronteiras

A internacionalização da música contemporânea brasileira através dos festivais

6 *Danilo Ávila* 204

Em perspectiva, a crítica de Roberto Schwarz a uma entrevista dos signatários do Manifesto Música Nova

Maurício de Bonis..... 223

Uma orquestra futebolística: pós-colonialismo em Santos Football Music de Gilberto Mendes

João Batista de Brito Cruz..... 244

“Primavera nos Dentes”: uma relação transnacional entre Brasil e Portugal (1955-1973)

Thales Reis Alecrim 257

A Autenticidade dos Conteúdos Antigos e Não-Occidentais na Composição Musical dos Séculos XX e XXI

Luigi irlandini 272

Sobre os autores 314

Prefácio

LIA TOMÁS
RAIMUNDO RAJOBAC

A importante relação entre Música, Filosofia e Crítica indica uma dinâmica que torna estes campos de pesquisa inseparáveis, seja no decorrer de suas próprias histórias, seja na intersecção delas. Essa relação tornou-se o eixo central do *V Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música* realizado em 2018 no Instituto de Artes da UNESP, que recepcionou também neste evento o Congresso Internacional “Intercâmbios Norte-Sul”: Colaborações, Tensões, Híbridos, estendendo seu limite para além das fronteiras. O livro que aqui apresentamos, numa perspectiva transversal, reúne as contribuições de intelectuais interessados no estudo, interpretações, atualizações e desdobramentos que resultam dessa relação. Dessa forma, os textos aqui reunidos dão corpo a um horizonte interpretativo, e a pluralidade semântica dos mesmos nos permite lê-los ou separadamente ou em conjunto.

O livro está dividido em três partes, agrupados por afinidades temáticas. A primeira parte, que se reporta aos variados matizes do pensamento musical francês, é aberta por *Ivanka Stoianova* ao discorrer sobre a ópera *Only the Sound Remains*, de Kaija Saariaho, compositora finlandesa radicada em Paris. Esta ópera multimídia combina dois dramas inspirados no Teatro Nô, baseados nas traduções de Ezra Pound e Ernest Fenollosa.

Ao refletir sobre sobre heterodoxia estética a partir da obra do compositor Oscar Strasnoy, *Martín Liut* apresenta a diferente posição que suas obras e sua figura ocupam nos campos da música contemporânea francesa e argentina. Retoma, por esse caminho, as problemáticas das relações entre centro e periferia no contexto da música contemporânea em torno da cena internacionalista e cosmopolita.

Em torno da discussão a respeito do silêncio nas salas de concerto parisienses, *Eder W. Borges Pena* apresenta, na di-

nâmica entre disciplina e cânone, a construção estética, musical, política e social de uma tipologia da escuta; num desenvolvimento histórico que marca historicamente práticas, fazeres e comportamentos musicais do público francês.

De outra parte, num diálogo entre Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy temos, com *Mauro Rosal*, a relação com o problema musical e a perspectiva composicional tematizados a partir dos conceitos de identidade e pertença; pondo em destaque a noção de fronteira e desconstrução no âmbito dos problemas da linguagem e campo estético musical.

Segue daí a articulação entre as produções de Kandinsky e Messiaen. Com o objetivo de apresentar as convergências entre os dois artistas e teóricos, *Marcus Mota*, desdobra uma investigação que põe em foco a produção artística, investigações empíricas, atos criativos que orientam à multissensorialidade do pensamento dos respectivos artistas, na correspondência entre som e visualidade.

8

Finalizando a primeira parte, *Tiago de Lima Castro* apresenta uma análise do *Compendium Musicæ* de Descartes. Ao tematizar a música no contexto da filosofia cartesiana, interpreta a posição da música no todo do projeto moderno, ao articular música, metafísica, matemática na dinâmica entre afetos e finalidade da música.

A segunda parte inicia com a caracterização da crítica como exercício estético. *Gerson Luís Trombetta* põe em destaque, numa perspectiva kantiana, a experimentação do objeto artístico. Como tarefa do gosto, o âmbito da crítica da arte é apresentado nos limites da história ao investigar as possibilidades da construção de exercícios críticos que possam ser assumidos pela arte e música contemporânea.

Na perspectiva hermenêutica, *Raimundo Rajobac* apresenta o conceito de interpretação musical como *Nachschaffen*. Ao tomar como ponto de partida o conceito gadameriano de jogo, articula os problemas da compreensão e interpretação tomando como ponto de partida estético e epistemológico o modo de ser da obra de arte musical.

Os três autores a seguir imergem no denso pensamento musical de Theodor Adorno, deslindando aspectos diferentes, mas afins, do espectro temático escrito pelo filósofo frankfurtiano.

Igor Baggio reporta-se ao sentido da relação dialética entre as práxis e os objetos musicais e o discurso teórico-crítico e filosófico em Adorno e a incidência propriamente estética da noção de “primazia do objeto” desenvolvida por este. A música gravada, ou as reproduções mecânicas da música é o tema trazido por *Cauê Martins*. Reportando-se aos poucos ensaios e críticas realizadas por Adorno sobre esta “audição mediada”, procura destacar as variadas articulações do conceito de técnica entre os textos, bem como os variados matizes que, do ponto de vista sociológico, torna-se relevante. *Sofia Andrade Machado* procura discutir a complexidade do conceito de expressão na estética adorniana, bem como a importância da forma e a dialética entre expressão e construção na configuração concreta das obras de arte. Partindo deste ponto, a autora estabelece um paralelo entre esta reflexão e a incidência deste no desenrolar do pensamento das reflexões de Adorno sobre o compositor Anton Webern.

9

A terceira parte concentra-se no pensamento musical produzido no Brasil, discutindo aspectos do século XX: a internacionalização da produção contemporânea, manifestos históricos e sua crítica e o experimentalismo dos anos 60. Incluem-se ainda uma reflexão sobre a poesia e sua interação com a música e o teatro e também um ensaio sobre a composição musical e o uso de conteúdos exógenos e não ocidentais nesta produção.

Danilo Ávila analisa a divulgação da música contemporânea brasileira em meio a festivais internacionais da área e projetos de registro financiados pelos órgãos governamentais em parceria com gravadoras estrangeiras, colocando em xeque os critérios usados para a confecção de um conjunto tão eclético e, por vezes, representativo apenas em uma corrente ideológico-musical.

A entrevista *Música não-música antimúsica* (jornal O Estado de São Paulo em 1967) assinada pelos signatários do Mani-

festos Música Nova e a polêmica em torno da mesma, questionada por Roberto Schawrz no texto *Nota sobre vanguarda e conformismo*, é retomada aqui por *Maurício de Bonis*. A entrevista pode hoje ser avaliada tanto em relação ao Manifesto Música Nova quanto às trajetórias ulteriores de seus protagonistas como também por sua pertinência em relação aos posicionamentos políticos posteriores e à evolução do pensamento musical de cada um desses compositores.

João Batista de Brito Cruz procura evidenciar como o ambiente da composição musical brasileira do século XX e XXI pode carregar, em sua produção e interpretação, elementos característicos da situação pós-colonial brasileira, ao passo da inadequação de certos conflitos e convenções europeias em um contexto latino-americano. Para tanto, toma como referência a obra *Santos Football Music* (1969, para orquestra e fita magnética), de Gilberto Mendes.

10

Thales Reis Alecrim analisa o poema e canção “Primavera nos Dentes”, escrito pelo intelectual português João Apolinário e visa compreender os sentidos de leitura em Portugal e de escuta no Brasil, assim como tal obra se relacionava com a produção estética do período. O poema escrito no contexto da ditadura Salazarista, retrata o estilo de vida daqueles indivíduos dispostos a encarar o sistema através de empreendimentos culturais.

Luigi Antonio Irlandini discute a presença de conteúdos não-modernos na composição musical dos séculos XX e XXI, os quais não devem ser considerados como um “exotismo” mas sim como parte de um processo mais amplo de transculturação. O valor artístico da obra que apresenta tais conteúdos não está na busca da imitação ou identificação com materiais musicais de outras culturas, mas sim na criação de uma nova música como fenômeno neocultural.

Desejamos a todos, uma boa leitura!

La fin de l'exotisme dans les conditions de la mondialisation: K. Saariaho – *Only the Sound Remains*

IVANKA STOIANOVA

Dans son ouvrage devenu célèbre *Essais sur l'exotisme*, le grand écrivain et voyageur français Victor Segalen (1878-1919) donnait la définition juste et concise de l'exotisme: "La sensation d'exotisme n'est autre que la notion du différent: la perception du Divers; la connaissance de quelque chose qui n'est pas soi-même." (SEGALEN, 1978, p. 41). C'est un fait, l'attrait pour un "ailleurs" différent, lointain et méconnu, inévitablement propice au fantasme, est fortement présent dans la tradition européenne – avec ses "orientalismes" et ses "exotismes", au moins depuis la deuxième moitié du 19^e siècle, et l'expansion maximale des empires coloniaux. Mais rappelons que déjà à la fin du 17^e et au début du 18^e siècle, l'Europe savante est prise d'un engouement pour l'Orient. Entre 1704 et 1717, Antoine Galland publie sa traduction des *Mille et une nuits*, un recueil de contes persans, augmentés et modifiés, on en est sûr aujourd'hui, de ses inventions personnelles. A l'orée du 19^e siècle, la fascination exercée par les manières de vivre des Orientaux, l'attrait des décors pittoresques dans lesquels ils évoluent, l'atmosphère du merveilleux séduisant qui les entoure, déclenchent une véritable vague d'intérêt pour l'Orient, soutenue par le puissant mouvement du romantisme. L'Orient, avec ses mœurs fantasmés de joies terrestres, de plaisir et de volupté, avec son haschisch et son opium, ses superbes odalisques attrayantes, devient la thérapie rêvée pour les habitants tristes des villes sombres et sales de l'ère de l'industrialisation. Après l'intérêt pour une Turquie imaginée qui amusait le siècle précédent (rappelons les turqueries fantasmées de Mozart, par exemple, son *Enlèvement du sérail*), les romantiques Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Nerval et tant d'autres, inaugurent le genre des "voyages en Orient", à la recherche des paysages fascinants préservés d'une Antiquité éternelle. "Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste", écrivait Victor Hugo dans sa préface aux *Orientales*, publié en 1829.

12 Rappelons Gérard de Nerval (1808-1855) qui, peu de temps après l'achat de son esclave javanaise au Caire, écrit dans son *Voyage en Orient* (il part en 1842 pour visiter Alexandrie, Le Caire, Beyrouth, Constantinople, Malte, Naples): " Il y a quelque chose de très séduisant dans une femme d'un pays lointain et singulier, qui parle une langue inconnue, dont le costume et les habitudes frappent déjà par l'étrangeté seule et qui enfin n'a rien de ces vulgarités de détail que l'habitude nous révèle chez les femmes de notre patrie. Je subis quelque temps cette fascination de couleur locale, je l'écoutais babiller, je la voyais étaler la bigarrure de ses vêtements: c'était comme un oiseau splendide que je possédais en cage; mais cette impression pouvait-elle toujours durer?" (NERVAL, 1980, p. 244). G. de Nerval posait déjà la vraie question: Est-ce que ce mélange complexe de fascination et de mépris basé sur une méconnaissance flagrante et sur une hiérarchie des cultures, avec le primat de l'européenne, bien-sûr; est-ce que l'idéalisation du lointain, de l'étrange, du méconnu, est-ce que sa soumission, son exploitation, sa "mise en cage" pouvaient durer indéfiniment. L'histoire a répondu catégoriquement "non" par la dé-colonisation. Parallèlement, les communications, le contact direct avec les traditions différentes, les études approfondies des cultures étrangères, la suppression du lointain – car tout est à la portée de chacun grâce aux technologies actuelles – ont contribué à la mondialisation des cultures et, par conséquent, à la disparition de l'exotisme en tant qu'orientation esthétique importante depuis l'époque du romantisme. L'écrivain voyageur V. Segalen avait saisi parfaitement le déclin inévitable de cette fascination pour le lointain et l'inconnu, essentielle pour l'esthétique de l'exotisme, en écrivant: "Le premier voyage autour du monde (en 1522, IS) dut être le plus désenchanté. Fort heureusement, Magellan mourut avant le retour. Son pilote accomplit simplement son métier sans se douter de l'effroyable chose: il n'y avait plus l'Extrême Lointain" (SEGALEN, 1978, p. 95-96).

Le mot "orientalisme" qui est, en fait étroitement lié à l'esthétique de l'exotisme dans la culture occidentale, apparu en 1799 en France et introduit en 1835 dans le *Dictionnaire* de l'Académie française, désigne aussi bien un mouvement esthétique, principalement littéraire, pictural et musical ; un courant de

la pensée, selon lequel l'Orient est le lieu de toutes les origines ; et une discipline intellectuelle qui contribue à fonder la philologie: avec la colonisation de l'Inde par les Anglais, on découvre à la fin du 18^e siècle que les langues européennes ne remontent pas à l'hébreu, comme on le croyait jusqu'alors, mais au sanscrit. L'École de Langues orientales vivantes est ainsi créée en 1795 à Paris, complétée par les chaires, au Collège de France, de persan en 1806, de chinois et de sanscrit en 1814. La Société asiatique voit le jour en 1821 à Paris, et le premier congrès international des orientalistes s'y tient en 1873. On commence à étudier sérieusement les langues et les cultures "orientales". Elles ne sont plus objet de fascination béate et superficielle ou d'extase irrationnel face à l'étrange, l'incompréhensible et l'idéalisable, mais deviennent objet d'études sérieuses approfondies.

Rappelons que cette période de fort développement de l'orientalisme, dans ses recherches et ses institutions, va de pair avec la plus grande expansion européenne: C'est un fait, en à peine un siècle, de 1815 à 1914, l'empire colonial de l'Europe passe de 35% de la surface de la terre à 85%. L'expédition de Napoléon Bonaparte en Egypte est l'épisode le plus flagrant de cet impérialisme moderne. En 1798, Napoléon vogue à bord de son vaisseau appelé *L'Orient*, en direction de l'Egypte qu'il veut conquérir pour priver la Grande Bretagne des ressources de sa principale colonie, les Indes. Avec lui, 180 navires, 35.000 militaires et une équipe de 122 savants chargés d'étudier la culture du peuple égyptien soumis et de collecter le maximum de connaissances sur ce pays qu'on considère désormais comme "le berceau des civilisations". La création de l'Institut d'Egypte au Caire qui marque la naissance de l'égyptologie est doublée des pillages culturels qui font la richesse exceptionnelle des musées européens qu'on connaît.

Tandis que les *Mille et une nuits*, connues de chacun, étaient encore peuplées de rêves et de fantômes, avec l'expédition napoléonienne d'Egypte, l'Orient devient source de richesses matérielles à exploiter sans retenue, avec tous les moyens et sans aucun remords par les européens. C'est cette histoire complexe et surtout ambiguë, qui mélange exploration et conquête, intérêt authentique culturel et désir impérialiste de coloniser, de

soumettre et d'exploiter sans vergogne qui a suscité au 20^e siècle les *subaltern et postcolonial studies* aux USA avec leur résonance mondiale au cours des dernières décennies. L'ouvrage de l'intellectuel palestino-américain Edward W. Saïd, professeur de littérature comparée à l'Université de Columbia intitulé *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, paru aux USA en 1978, a un impact énorme – dans les conditions socio-politiques spécifiques des années 70-80 – et bouleverse considérablement les sciences humaines. Depuis Saïd, les mots “orientalisme” ou “orientaliste”, et parallèlement “exotisme” dans les arts différents, sont devenus des invectives¹. Mais ce sens fortement péjoratif n'était pas du tout le sens des “turqueries” au XVIII^e siècle, ni le sens des “orientalismes” ou des “exotismes” dans la tradition russe – chez Glinka et Rimsky Korsakov, ni à l'époque du romantisme, littéraire, pictural ou musical, ni au cours du XX^e siècle avec V. d'Indy, A. Roussel, Cl. Debussy, Fl. Schmidt, M. Ravel, A. Jolivet, O. Messiaen et tant d'autres, y compris les contemporains: Boulez, Stockhausen ou J. – Cl. Eloy. Rappelons Boulez qui écrivait en 1962: “On doit ouvrir grandes les fenêtres sur le monde pour échapper à l'asphyxie”. (BOULEZ, 1995, p. 398). La notion d' “orientalisme” et/ou d' “exotisme” n'est absolument pas péjorative: ni pour Fenollosa, ni pour E. Pound – deux personnages essentiels pour

¹ Heureusement, la réception française de l'ouvrage de Saïd dans les années 80 est restée plutôt confidentielle, comparée aux passions qu'il a déclenchées outre-Atlantique. Rappelons que, lors de la guerre d'Irak, Saïd ira jusqu'à l'affirmation: “Cette guerre impérialiste est certainement une des catastrophes intellectuelles de l'histoire, notamment parce qu'elle a été justifiée et précipitée par des orientalistes qui on trahi leur vocation de chercheurs ./.../Sans cette impression soigneusement entretenue que ces peuplades lointaines ne sont pas comme « nous » et n'acceptent pas « nos » valeurs, clichés qui constituent l'essence du dogme orientaliste, la guerre n'aurait pas pu être déclenchée...”. – Cf. E. SAÏD – “L'humanisme, dernier rempart contre la barbarie”, in *Le Monde diplomatique*, 1 septembre 2003. Tout en partageant les convictions de Saïd concernant l'absurdité de cette guerre, on ne peut que s'étonner de sa vision réductrice et par conséquent incomplète et falsifiée de l'orientalisme. Car des générations d'orientalistes – d'intellectuels, de savants, d'hommes des lettres, de peintres et de musiciens, fascinés par les attraits d'un Orient – réel ou rêvé – et étrangers à toute idée de soumission et oppression de l'autre, étrangers à tout esprit colonial, ont œuvré en véritables humanistes pour la préservation et la création d'un patrimoine mondiale pensé au profit de toute l'humanité.

l'œuvre de K. Saariaho *Only the Sound Remains* – qui, chacun à sa façon, ont contribué par leur travail à l'effacement progressif des notions 19^èmistes d'orientalisme et d'exotisme au profit d'une interaction culturelle sans frontières, d'un mixage interculturel qui définit les recherches artistiques de notre temps.

Kaija Saariaho

Kaija Saariaho (née à Helsinki, en Finlande en 1952, établie à Paris depuis 1982) appartient à la génération dite post-spectrale et s'affirme comme compositeur après l'époque de l'avant-garde musical des années 50-60. Le genre de l'opéra devient pour elle extrêmement important pour l'évolution de son langage musical et pour sa carrière internationale. Pour elle la dénomination "opéra" n'est aucunement un problème, comme c'était le cas pour l'avant-garde. (Rappelons qu'au cours des années 50-60 Boulez affirmait qu'il fallait détruire les théâtres d'opéra; que Berio insistait sur le fait que la dénomination *Opera* de son œuvre (de 1960-70/1977) ne renvoyait absolument pas au genre de l'opéra, mais au pluriel de "opus"; que les compositeurs des années 70-90 cherchaient toujours des dénominations autres que "opéra", correspondant mieux à leurs recherches: théâtre instrumental, action musicale, parabole musicale, théâtre de l'écoute, tragédie de l'écoute, musique-théâtre, théâtre multimedia, environnement musical, etc. K. Saariaho définit ses œuvres destinées à la scène comme des opéras, en cherchant toujours une dramaturgie musicale spécifique, correspondant au sujet choisi.

Elle est l'auteur de cinq opéras: *L'Amour de loin* (2000) et *Adriana Mater* (2005/6) où la même équipe a collaboré: le librettiste Amin Maalouf, écrivain connu d'origine libanaise, vivant à Paris, Prix Goncourt de 1993 r. pour son roman mondialement connu *Le Rocher de Tanios*, le metteur en scène Peter Sellars et le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen.

L'Amour de loin (2000) à partir de la biographie – *La Vida* – du troubadour français Jauffrey Rudel est le premier opéra de K. Saariaho, décrit par *The New York Times* comme "Best New Work of the Year 2000" (meilleure nouvelle œuvre de l'an 2000)

qui reçoit en 2003 le Prix de composition Grawemeyer. Les autres opéras ont aussi été couronnés de succès internationaux. *Adriana Mater* (2006) est sur un sujet lié à la guerre en Serbie, créée à l'Opéra National de Paris en 2006.

Emilie (2008/10) est un opéra-monodrame, consacré à Emilie de Châtelet, scientifique et philosophe, amie proche de Voltaire, sur un livret d'Amin Maalouf créé avec la mise en scène de François Girard, à l'Opéra national de Lyon sous la direction de Kazushi Ōno. *La Passion de Simone*/Chemin musical en 15 stations (2006), est plutôt un oratorio sur texte d'Amin Maalouf, qui a été créé avec la mise en scène de P. Sellars dans le cadre du New Crowned Hope Festival à Vienne, œuvre liée au destin tragique de la philosophe Simone Weil.

Le dernier en date opéra *Only the Sound Remains* (2016), avec livret d'Ezra Pound et Ernest Fenollosa d'après deux pièces du théâtre nô japonais, *Tsunemasa* et *Hagoromo*, adaptées par la compositrice a été créé en 2016 à l'Opéra d'Amsterdam, puis repris à l'Opéra de Paris.

16

La pré-histoire

Le théâtre nô

Forme théâtrale traditionnelle du Japon dont l'origine remonte au XI^e siècle, le nô se compose d'une suite de dialogues, de monologues, de chants ou de récitatifs répartis entre les acteurs et le chœur, de gestes stylisés et de danses, avec accompagnement instrumental. La voix y prend une importance considérable en tant que constituant musical, aux côtés des éléments chorégraphiques (danse, gestes), littéraires (texte) et théâtraux (costumes, masques, accessoires et mise en scène). Constitué à la fin du XIII^e siècle au Japon, le nô est une forme théâtrale unissant deux traditions: les pantomimes dansées et les chroniques versifiées récitées par des bonzes (moines bouddhistes) errants. Ces drames dont les protagonistes jouaient couverts d'un masque, étaient présentés les jours de fête dans les sanctuaires. Lorsqu'ils dissimulaient leur visage derrière le masque, les acteurs quittaient symboliquement leur personnalité propre pour

interpréter les personnages qu'ils allaient incarner. D'après des analyses de sonagrammes, le masque filtre une partie importante d'énergie située entre 1000 et 3000 Hz et rajoute une résonance marquée vers 800 HZ. À l'oreille le son paraît plus grave et plus intérieur (TAMBA, 1991). Les acteurs du nô (toujours des hommes, les rôles féminins sont joués aussi par des hommes) protégés par les daimyos (les plus puissants gouverneurs féodaux au Japon entre le 12^e et le 19^e s.) et les shoguns (chefs militaires), se transmettaient depuis lors de père en fils les secrets de leur art.

Le mot "no" vient d'un verbe signifiant "pouvoir, être puissant, capable de"; d'où, employé comme substantif, le sens de "pouvoir, faculté, talent".

Le terme nô a été employé très tôt pour désigner le "talent" des artistes – danseurs, acteurs-chanteurs ou instrumentistes – ce dont ils étaient capables. Par glissement de sens (talent - ce qu'on exécute avec talent – la pièce exécutée), on en est très vite arrivé à désigner la pièce elle-même. C'est ce dernier sens de "pièce" que l'acteur et théoricien du nô Zeami Motokiyo (1363-1443) donne au mot "nô" dans son traité *Nôsakusho*, consacré à la façon de composer les nôs.

Le nô a évolué de diverses manières dans l'art populaire et aristocratique. Il formera aussi la base d'autres formes dramatiques comme le *kabuki* (forme épique du théâtre japonais traditionnel). Après que Zeami a fixé les règles du nô, le répertoire s'est figé vers la fin du xvi^e siècle et demeure encore intact jusqu'à nos jours. Le nô est unique dans son *charme subtil* (*yûgen*) et son utilisation de masques distinctifs. Au lieu de narrer une intrigue compliquée psychologique et/ou sociale, comme c'est le cas dans la tradition théâtrale occidentale, le théâtre nô, hautement stylisé et simplifié, développe une simple émotion ou une atmosphère.

Zeami (1363-1443)

Zeami Motokiyo est un acteur et dramaturge japonais, ainsi que théoricien du nô et l'un des plus grands dramaturges

de l'histoire du théâtre japonais. Pendant toute sa vie d'artiste, il s'efforce d'éclaircir et codifier le *Sarugaku no nô*, alors empreint de danses populaires, en un art d'esthétisme et de raffinement.

Il formule et théorise tous les grands principes esthétiques du nô dans ses traités comme le *Fūshi kaden*, et reste l'auteur de près de la moitié du répertoire actuel. Sous sa direction apparaissent l'ensemble des composantes de cet art: costumes, masques, musique, gestuelle codifiée. Il compose lui-même près de 90 pièces de théâtre. Parmi les plus célèbres, citons *Hagoromo* (c'est-à-dire la pièce reprise par K. Saariaho), *Takasago*, *Matsukaze*. Les traités de Zeami demeurent une référence jusqu'à nos jours. Après avoir été transmis de génération à génération par les dynasties d'acteurs traditionnels, les pièces de théâtre nô ne sont redécouvertes par le public japonais qu'en 1909. *Fūshi kaden* (*La transmission de la fleur artistique* ou *La tradition secrète du nô*) également appelée *Kaden sho* est sans doute l'ouvrage le plus respecté de Zeami. Il y expose la manière de faire "fleurir" l'interprétation d'un personnage. Dans ce livre, il fait référence au concept de *yūgen* (le charme subtil) comme base de l'art du théâtre nô et de son enseignement.

18

En 1422, à 59 ans, Zeami se détache du "monde flottant" pour entrer en religion. Sa succession est transmise à ses fils qui disparaissent prématurément, puis à son gendre, Komparu Zenchiku, qui reprend ses enseignements et les fait survivre. Aujourd'hui encore, les pièces de Zeami sont les plus jouées du répertoire du théâtre nô.

Ernest Fenollosa (1853-1908)

Ernest Fenollosa (1853 à Salem dans le Massachusetts – 1908 à Londres), fils du pianiste espagnol Maniel Francisco Ciriaco Fenollosa est un universitaire, orientaliste, philosophe et japonologue américain qui fut conseiller étranger au Japon pendant l'ère Meiji (1867-1912). Professeur de philosophie et d'économie politique à l'Université Impériale de Tokyo, Fenollosa a œuvré toute sa vie pour préserver et transmettre l'art japonais traditionnel.

Durant son long séjour au Japon, Fenollosa participe aussi à la création d'un style de la peinture japonaise appelée *nihonga* avec les peintres Kanō Hōgai (1828-1888) et Hashimoto Gaho (1835-1908). Pour ses actes méritoires, l'empereur Meiji le décora de l'ordre du Soleil levant et de l'ordre du Trésor sacré.

Fenollosa se convertit au bouddhisme et reçoit le nom de Teishin. Il prend aussi le nom de Kano Eitan Masanobu, le plaçant ainsi dans la lignée de l'école picturale Kano, institution d'où étaient issus les peintres des shoguns Tokugawa.

C'est auprès de l'acteur Umewaka Minoru (1828-1909)² qui crée à l'époque Meiji (1868-1912) un théâtre et une école pour assurer la préservation du théâtre nô que Fenollosa s'est initié aux textes et aux techniques de cette tradition japonaise. Fenollosa a pratiquement prolongé l'œuvre de Minoru, en contribuant considérablement à la vie culturelle du Japon et à la diffusion de son héritage à l'étranger par des collections et des publications. Dans son travail d'orientaliste, il a été assisté pour les textes par un universitaire japonais qui comblait ses propres lacunes linguistiques – Kiichi Hirata – qu'il serait juste de signaler comme pratiquement le troisième auteur de ces traductions.

19

En 1890, Fenollosa retourne à Boston pour y devenir conservateur du Département des arts orientaux. Il réussit à faire en sorte que l'art japonais soit présenté à l'exposition universelle de 1893 de Chicago. Il organise aussi la première exposition de peinture chinoise à Boston en 1894. En 1896, il publie *Masters of Ukiyo*, un compte-rendu historique sur les peintures et estampes japonaises exposées au Musée des Beaux Arts de New York. Néanmoins, son divorce et son remariage immédiat en 1895 avec l'écrivaine Mary McNeill Scott (1865-1954) scandalisent la

² Umewaka Minoru, I (1828-1909) est un acteur du théâtre nô de la fin de l'époque d'Edo et du début de l'ère Meiji du Japon. Professeur très actif du nô au cours de l'ère Meiji, il enseigne à différentes personnalités dont le peintre Kōgyo, l'universitaire orientaliste et collectionneur d'art Ernest Fenollosa et l'écrivain Ezra Pound. Son journal, publié sous le titre *Umewaka Minoru Nikki*, s'étend sur une grande partie de sa vie et décrit ses activités dans le monde du nô durant l'ère Meiji.

société de Boston menant à sa démission du Musée en 1896 et à son retour au Japon en 1897 où il accepte un poste de professeur de littérature anglaise à l' Ecole Normale de Tokyo.

Après sa mort à Londres en 1908, ses notes non publiées sur la poésie chinoise et le théâtre japonais n'ont été confiées par sa veuve Mary McNeill Scott au poète Ezra Pound qui, avec William Butler Yeats, les a utilisées pour renforcer l'intérêt grandissant des écrivains modernistes pour l'Extrême-Orient. Pound a terminé ensuite les travaux de Fenollosa avec l'aide d'Arthur Waley, un fameux sinologue britannique.

C'est en 1916 qu'Ezra Pound publie l'anthologie du théâtre n'ô établie Ernest Fenollosa, d'où sont tirés les deux pièces à l'origine de *Only the sound remain*.

Ezra Pound (1885-1972)

20

Ezra Weston Loomis Pound (né à Hailey Territoire de l'Idaho 1885 – mort en 1972 à Venise) est un poète et critique américain qui a fait partie des mouvements modernistes du début des années 1920 et qui est souvent rattaché à ladite Génération perdue entre les deux guerres. Pound était le chef de file de plusieurs mouvements littéraires et artistiques comme l'imagisme et le vorticisme. Caractérisée par la brièveté et la précision, la poésie imagiste tentait de recréer physiquement la perception surtout visuelle qu'elle évoquait, pour s'affranchir de la tradition poétique romantique et victorienne, en choisissant un langage imagé, une expression concise et directe. Pound faisait partie aussi du mouvement du *vorticisme*, un mouvement artistique britannique du début du XX^e siècle, proche du futurisme italien, s'épanouissant entre 1913 et 1915 et regroupant des plasticiens, des poètes et des théoriciens. Le terme "vortex" fait allusion aux théories du peintre Umberto Boccioni, affirmant que l'art trouve sa source dans le tourbillon (du latin *vortex*) des émotions.

Pendant la Première Guerre mondiale, Pound fut le secrétaire privé du poète – son modèle William Butler Yeats - en Irlande. Il s'intéresse à la poésie lyrique d'Extrême-Orient et au

théâtre japonais nô et apprend le chinois. En 1915, il commence à rédiger son œuvre maîtresse, les *Cantos*, œuvre à laquelle il travaillera plus d'un demi siècle, jusqu'à sa mort. C'est en 1916 qu'Ezra Pound publie l'anthologie du théâtre nô établie par l'orientaliste et japonologue américain Ernest Fenollosa, d'où sont tirés les deux pièces à l'origine de *Only the Sound Remains* de K. Saariaho. Son "travail a été celui d'un traducteur pour qui tout le travail de fond aurait été préparé, et à qui ne reste que le plaisir d'instiller de la beauté dans les mots" (BARRIÈRE, 2017, p. 10).

La période entre 1924 et 1943, c'est la période, malheureusement sombre de la vie de Pound à cause de son engagement fasciste. En ce sens, il rappelle une autre figure importante de la littérature mondiale, le français Ferdinand Céline, très controversé aussi pour son attachement au fascisme. Les allocations profascistes de Pound lui vaudront de devenir, le 26 juillet 1943, l'une des huit personnes de nationalité américaine et résidentes en Europe inculpées pour trahison. À la suite de son arrestation en 1945, les autorités américaines, embarrassées par son cas, préférèrent prétendre qu'il était fou plutôt que le juger. Il passe ainsi treize ans dans un hôpital psychiatrique, le Saint Elizabeths Hospital, avant d'être renvoyé en Italie. En 1961, il retourne à Venise où il meurt en 1972 sans avoir prononcé un seul discours ou s'être exprimé dans les médias durant toutes ces années, comme il en avait fait le vœu, à l'exception d'un entretien accordé en 1967 à Pier Paolo Pasolini.

En 1909, à vingt-quatre ans Pound quitte les États-Unis pour s'installer à Londres et s'imprégner d'une tradition artistique qui, selon lui, fait cruellement défaut à son pays. Il est le secrétaire du poète irlandais W. B. Yeats, de vingt ans son aîné. En Europe, l'heure est au "japonisme", et les deux poètes qui partagent le même intérêt pour les estampes japonaises stylisant avec élégance des scènes de théâtre ou des scènes de vie théâtralisées, viennent souvent visiter le département d'arts orientaux au British Museum. Cet art lointain inspire, à la même époque, de façons très différentes, le compositeur Claude Debussy, le peintre Claude Monet, ou Edward Gordon Craig (acteur, metteur en scène, théoricien et décorateur de théâtre britannique influent).

Le rapport un peu dilettante du jeune Pound à l'Asie prend un tournant inattendu en 1913, dans un salon londonien: Pound rencontre Mary McNeil Fenollosa, la seconde épouse de l'universitaire et orientaliste Ernest Fenollosa, décédé cinq ans auparavant, qui avait préparé plusieurs manuscrits en vue d'une publication future. Elle cherche quelqu'un qui voudrait bien y mettre de l'ordre et, éventuellement, préparer à la publication des écrits. Pound qui ne connaît pas de langues asiatiques à l'époque, accepte, et s'en trouve totalement transformé, car grâce à Fenollosa, un nouveau champ s'ouvre à lui: il se penche sur la traduction des textes anciens japonais qui est, pour lui une transcription créative, une invention de poète et non pas une traduction tout à fait précise du texte. C'est déjà une démarche qui transforme l'esthétique de l'exotisme – avec sa mise à distance, sa mise en évidence de l'étrange, lointain et méconnu – en élaboration créatrice interculturelle. En fait, Fenollosa propose pratiquement au jeune poète aussi une nouvelle méthode: un de ses manuscrits, intitulé *L'idéogramme chinois comme médium poétique*, est un véritable manifeste dont Pound s'approprie en le développant. Les idéogrammes chinois et japonais offrent, selon lui, l'exemple d'une langue idéalement souple dans sa syntaxe expressive et toujours immédiatement métaphorique et poétique, contrairement aux langues indo-européennes "anémiques" où l'image se perd dans les méandres de l'étymologie. Pound trouve chez Fenollosa une confirmation de ses propres intuitions et un fondement à son propre projet "imagiste": il adopte le paradigme du poème-idéogramme, à atteindre par traduction et transposition (un mot employé souvent aussi par Mallarmé pour sa poésie) – autrement dit par transcription, par réinvention créative – du modèle oriental. A la même époque, Guillaume Apollinaire, non sans l'influence de Mallarmé, imagine lui aussi des poèmes graphiques qu'il appelle *idéogrammes lyriques*, avant d'inventer le mot de *calligrammes*.

Outre son texte – éloge de l'idéogramme, Fenollosa a laissé plusieurs ébauches de traductions et Pound, en les "arrangeant" – selon son propre terme – les transforme en démonstrations imagistes. Il y a d'abord en 1915 *Cathay*, un recueil de poètes classiques chinois qui fera dire de façon un peu ambiguë à T. S. Eliot que "Pound est l'inventeur de la poésie chinoise à notre

époque". De fait, ce recueil assoit la réputation de Pound comme poète, et affirme aussi la pratique moderniste de la traduction poétique comme exercice de création littéraire.

En même temps paraissent progressivement les versions réécrites par Pound du grand chantier de Fenollosa: les traductions de quinze textes et canevas de théâtre nô parmi lesquelles les pièces qui ont été reprises par K. Saariaho.

A juste titre, Pound considère à l'époque que Fenollosa était le meilleur connaisseur non-japonais du nô à l'époque. Il est parfaitement subjugué et transformé en tant que poète par les travaux de Fenollosa pour plusieurs raisons:

- D'abord, car dans ces pièces de théâtre nô, écrites au tournant des 14^e et 15^e siècles, il commence à voir la possibilité de réaliser ce qu'il croyait jusque là impossible, à savoir de " grands poèmes imagistes", d'immenses idéogrammes vivants.
- Simultanément, il acquiert la conscience de contribuer à faire découvrir à l'Occident les textes du nô et sa forme théâtrale hautement sophistiquée et codifiée, que l'on ne pouvait plus considérer en Occident de " drame lyrique primitif" ou " folklorique", mais de pratique théâtrale à valeur esthétique évidente.
- Et encore, c'est grâce à Fenollosa que Pound découvre dans le nô aussi des idées permettant d'insuffler une nouvelle vie aux formes théâtrales occidentales: les possibilités d'inventer un nouveau théâtre total qui dépasse le naturalisme bourgeois avec ses dimensions psychologique et sociale.

Les textes de Fenollosa irriguent en fait toute la recherche poétique d'E. Pound. L'œuvre de sa vie – son très grand cycle poétique et épique *Cantos*, commencé en 1915, à l'époque où il étudie les travaux de Fenollosa et sur lequel il travaillera jusqu'à la fin de sa vie sans l'achever, est directement influencé par l'univers oriental fascinant, découvert grâce aux travaux de Fenollosa.

Peter Sellars

24 Peter Sellars (1957), parmi les metteurs en scènes les plus connus dans le monde dont les mises en scène des œuvres font systématiquement un lien avec le contexte social et politique de notre époque, avec une orientation de gauche et imagination débordante, particulièrement imprégné par les cultures et les philosophies orientales, adepte des religions zen et bouddhiste. Pendant ses études de littérature et de musique à l'Université Harvard, Peter Sellars s'initie aux théâtres orientaux des marionnettes et fait preuve de son esprit original en mettant en scène *Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare dans la piscine de son université. Il a consacré un mémoire de licence au travail de Vsevolod Meyerhold, l'avant-gardiste russe qui trouvait son inspiration syncrétique dans le théâtre chinois traditionnel. Connaisseur de multiples traditions, notamment japonaises et balinaises, il étudie aussi avec un acteur le théâtre kabuki. Actuellement, P. Sellars enseigne l'art et les cultures du monde à l'Université de Californie à Los Angeles. Dans son travail, il voit dans les traditions asiatiques non seulement une manière d'enrichir son langage artistique grâce à la spiritualité, la musicalité et la chorégraphie, mais plus encore une occasion de participer à la construction d'une culture mondiale éclairée, fondée sur le dialogue, la connaissance et le respect de l'autre, célébrant l'héritage commun de l'humanité dans le mixage de ses singularités différentes.

Parmi ses mises en scènes citons les classiques Eschyle, Shakespeare, les opéras du répertoire Mozart, Haendel, Wagner, Tchaïkovski, Stravinsky, Messiaën, tous les opéras de J. Adams et 4 sur les 5 des opéras de K. Saariaho: *L'amour de loin* en 2000, *Adriana Mater* – œuvre dédiée à P. Sellars – en 2006, *La Passion de Simone* en 2006 et *Only the sound remains*, créée en 2016 à l'opéra d'Amsterdam.

L'intérêt de P. Sellars pour les cultures orientales et plus particulièrement japonaise n'est pas étrangère, bien sûr, au choix de K. Saariaho pour son dernier en date opéra *Only the sound remains*: En 1986, c'est-à-dire 30 ans avant la composition de l'opéra de K. Saariaho, P. Sellars met en scène le nô *Tsunemasa* – un des deux nôs que la compositrice retient pour son diptyque

opératique *Only the sound remains*. Lorsque Saariaho et Sellars commencent à discuter de la possibilité de collaborer pour un quatrième opéra, la compositrice travaille sur *Sombre* (2012), une pièce pour baryton et petit ensemble, fondée sur certaines des dernières pages de Pound pour ses *Cantos*, poèmes troublants sur les échecs de sa quête permanente de beauté absolue³. C'est cette œuvre qui fait naître entre Saariaho et Peter Sellars le projet d'*Only The Sound Remains*.

En 2010, K. Saariaho est aux USA, en résidence au Carnegie Hall et travaille sur ce projet dans lequel elle utilise de courts extraits des *Cantos* d'Ezra Pound qu'elle apprécie beaucoup, car "ces textes laissent beaucoup de place à la musique" qui permet de "prolonger l'intime" (SAARIAHO, 2018a, p. 31). "J'en ai parlé à Peter – dit-elle, – et nous nous sommes fixés sur *Tsunemasa* et *Hagoromo*, deux pièces de nô – théâtre qui m'intéresse et que Peter connaît bien – adaptées par Ezra Pound. Cette référence est juste un point de départ. Dans les grandes lignes, l'histoire de *Tsunemasa* et de *Hagoromo* reste la même. D'une certaine façon, toutes les pièces du théâtre nô racontent la même chose: la rencontre de l'humain et du surnaturel. Cependant, ces deux pièces sont très contrastées. La première est sombre et angoissante alors que la seconde tend vers la lumière, la danse, avec la disparition de l'ange dans les nuages" (IBID, p. 31-33). Donc ce qui a suscité la dernière collaboration de K. Saariaho et P. Sellars, ce n'est pas l'intérêt commun pour la culture japonaise, mais l'œuvre poétique d'Ezra Pound en tant que transcription et synthèse personnelle de l'ancienne tradition du nô.

25

L'opéra

Le livret

Only the sound remains associe deux courts opéras inspirés par le théâtre nô classique: *Toujours fort* (titre original *Tsunemasa*) et *Le manteau de plumes* (*Hagoromo*), sur la base

³ Fervent soutien de Mussolini, Pound écrit, comme pour se dédouaner à la fin de sa vie: "Le Paradis, voilà ce que j'ai tenté d'écrire [...] Puis-ent ceux que j'ai aimés tenter de pardonner/ce que j'ai fait." – cité par Barrière 2017, p. 11.

des traductions d'Ernest Fenollosa, transcrites par Ezra Pound et adaptées par la compositrice qui établit la version définitive du livret. Les deux pièces forment une œuvre de théâtre musical intégral. K. Saariaho ne cherche aucunement à s'approcher de l'univers musical traditionnel du nô, de reprendre sa tradition spécifique parlée-chantée, d'imiter ou de styliser des éléments authentiques de l'univers musico-théâtral du nô. Elle s'est véritablement intéressée à la musique japonaise dans le passé, en étudiant, par exemple, le jeu de flûte japonaise *shakuashi* qui a considérablement influencé son travail sur la technique de la respiration appliquée aux instruments à vent occidentaux et utilisée aussi dans les parties des flûtes dans son opéra *Only the sound remains*. Mais dans cet opéra, elle évite toute sorte d'orientalisme, d'appropriation culturelle ou de stylisation d'éléments typiques. Il s'agit d'une création occidentale personnelle, parfaitement inscrite dans son évolution de compositrice, menée en l'occurrence par le raffinement d'une sensibilité poétique japonaise présente dans la traduction-transcription de Fenollosa et Pound. K. Saariaho ne cherche donc aucune fidélité ethnographique à la tradition du théâtre nô, elle est attirée avant tout par la beauté poétique du texte, par la concision de son style imagé, par "le charme subtil" du nô dans le texte poétique, en réalité très proche de sa propre sensibilité. L'action sur scène et la quantité du texte mis en musique sont réduites au minimum. L'action est plutôt situation réduite aux monologues et aux dialogues entre les deux personnages, mis en perspective par le chœur invisible. Le déroulement scénique est minimal, statique, en idéogrammes. Le livret tient sur 7 pages et demie. Les protagonistes dépouillés de tout psychologisme, sont, précisément, des personnages hiéroglyphes, idéogrammes évoluant dans l'espace scénique: d'une part, des personnages "réels" – le moine, le pêcheur – mais loin de la tradition psychologique de l'opéra occidental – et, d'autre part, des personnages rêvés, imaginés, des personnages – visions, fantômes, hallucinations, comme le spectre, le revenant dans *Tsunemasa*, puis l'esprit et/ou la sylphe-danseuse dans *Hagoromo*. L'opposition des deux protagonistes dans les deux opéras fait penser à la représentation scénique de rêves éveillées des personnages "réels", en proie de leurs visions évanescentes ou poursuivant leur cheminement intérieur visualisé en tableaux vivants pour nous-spectateurs. Les deux pièces créent

l'atmosphère troublante oscillant entre le rêve ou l'irréel et la réalité.

Dans *Toujours fort/Tsunemasa*, un jeune joueur de luth appelé Tsunemasa, mort dans des circonstances violentes, à la bataille des mers de l'Ouest, revient sous la forme d'un spectre, d'un fantôme. Jadis il était un favoris de l'Empereur qui lui avait offert un luth nommé Seizan (Montagne bleue). Le moine Gyôkei, prêtre de la cour royale, vient porter ce même luth sur l'autel du défunt et célèbre un office pour apaiser son âme tourmentée. Tandis que résonnent les prières et la musique du rite, l'ombre trouble d'un homme apparaît: le spectre de Tsunemasa, attiré par le son des prières. "Est-ce le spectre de Tsunemasa?/Je ne perçois pas de forme, rien qu'une voix." – dit le moine. "Un son... – répond le spectre. C'est un son trouble qui seule demeure." – répond le spectre, d'où le titre de l'œuvre de K. Saariaho.

Dans le second opéra *Manteau de plumes/Hagoromo*, alors qu'il s'en va jeter ses filets, le pêcheur Hagoromo découvre un magnifique manteau de plumes suspendu à la branche d'un pin. Il s'apprête à l'emporter, quand une Tennin (un esprit lunaire, une sylphe) apparaît et lui demande de le lui rendre. Le pêcheur refuse. Mais ému par la plainte et l'insistance de l'esprit qui ne peut retourner dans les cieux sans son manteau, il consent de le lui rendre en échange du spectacle d'une danse céleste qui "peut faire pivoter le palais de la lune". Quand le pêcheur se montre une fois encore méfiant, l'esprit répond: "Le doute est une chose des mortels: chez nous il n'y a pas de mensonge." La sylphe, enveloppée dans son manteau de plumes, offre au pêcheur la danse promise: une de ces danses représente les phases de la lune. Elle disparaît ensuite dans la brume qui enveloppe le mont Fuji. Hagoromo contemple fasciné la vision qui s'évanouit et dont "seul reste le son".

27

Le grand connaisseur de la tradition japonaise Fenollosa écrivait que "les Japonais ont aimé la nature avec tant de passion qu'ils ont mêlé sa vie et la leur en un grand drame ininterrompu de l'art de la vie à l'état pur"⁴. Dans les textes des deux nôt qui

⁴ Cité par Barrière, 2017, p. 11.

constituent *Only the sound remains*, la nature poétisée est constamment présente: Dans *Toujours fort/Tsunemasa*, déjà le luth de Tsunemasa est appelé “Montagne bleue”, puis il y a “le ciel limpide qui s’est brouillé de nuages”, “la pluie” qui “marche les pieds alourdis”, “la lune suspendue, lumineuse, à la branche du pin”, “le vent” qui “bruit comme s’il grouillait de pluie”, “es phénix” qui “ont surgi du nuage”. Il y a aussi la description poétique de la musique merveilleuse du luth: “Cette heure appartient à la magie. Les cordes de basse sont quelque chose comme la pluie./Les petites cordes conversent comme un soupir./La corde grave est une voix de vent automnale./Les troisième et quatrième cordes sont comme/la cigogne qui crie dans sa cage quand elle pense/à ses oisillons à la tombée de la nuit...” (SAARIAHO, 2018b, p. 71-73). Dans *Manteau de plumes/Hagoromo*, il y a “la venteuse route des vagues”, “la lune balayée par la pluie”, “la couleur-souffle du printemps”, “les vagues qui montent en ligne sous la brume du matin”, “le vent qui presse les nuages et la mer”, “le vent – voix des pins ancestraux”, puis “un ciel vide, plein de musique”, “une pluie de fleurs”, “une merveille des nuages qui se meurent le long du ciel”, “le vent printanier qui tape contre le ciel”, le manteau de la sylphe qui est “un vêtement aux plumes d’arc-en-ciel”, “les étoiles et la lune affranchies de nuages”, “le soleil rouge” qui “efface du ciel la ligne des montagnes trempées de couleurs”. Enfin l’offrande de la danse est décrite aussi en fusion avec la nature: “merveilleuse est la manche du nuage blanc/qui fait tourner une telle neige sur nous”, puis “Maintenant de la couleur même du ciel/et maintenant un vêtement vert./et maintenant la robe de la brume présageant le printemps, une couleur-odeur comme la jupe de cette jeune fille” (IBID., p. 74-77). La beauté du langage poétique dans cette omniprésence imagée et sensuelle de la nature représente, sans doute, un des attraits forts du texte pour la compositrice.

La nature a toujours fait partie de l’univers musical de K. Saariaho à tous les niveaux, depuis l’enregistrement des bruits de la forêt et du vent, à travers la multitude de titres poétiques liés à la nature de ses œuvres⁵, jusqu’à l’influence du spectralis-

⁵ Rappelons *Lichtbogen* pour ensemble (1986), *Jardin secret I* pour bande (1985) et *Jardin secret II* pour clavecin et bande (1986), *Io* pour

me français fondé sur l'analyse du son et l'extension des ressources naturelles de l'harmonie-timbre sur la totalité de la pièce: autrement dit, Saariaho cherche à faire de la musique à partir de la nature acoustique du son. Et c'est, sans doute, un des secrets de la compréhensibilité, de l'acceptation de la musique de K. Saariaho, malgré sa complexité, et de son succès aussi auprès du grand public non initié à la musique contemporaine.

Only the sound remains est, en fait, à cause de l'économie des moyens, un spectacle pratiquement minimaliste à sa façon: avec peu de texte, peu ou presque pas d'action, peu de personnages, peu d'instruments dans la fosse d'orchestre, peu ou plutôt presque pas de décors. Mais en même temps, c'est un spectacle incroyablement riche et raffiné: par la concision et "l'imagisme" du texte, par la subtilité et la luxuriance des sonorités vocales, instrumentales et/ou électroniques, par la poésie des comportements gestuels, par la beauté de la danse lunaire. Et ceci à l'instar du théâtre nô, à partir des pièces nô, mais pratiquement très différemment du théâtre japonais ancestral. Minimaliser, c'est-à-dire réduire le dispositif vocal-instrumental – ne signifie pas pour autant esthétique minimaliste, qui est, depuis toujours, étrangère à la recherche de K. Saariaho. Avec relativement peu de moyens – avec les moyens pratiquement d'un opéra de chambre et de l'électronique qu'elle maîtrise parfaitement – elle obtient des résultats sonores extrêmement complexes, recherchés, raffinés, parfaitement aptes à remplir la salle à l'italienne de l'Opéra Garnier à Paris.

29

Les personnages

Au départ, la compositrice envisage deux duos vocaux différents pour les deux pièces: baryton (le moine) et contre-ténor (Tsunemasa) pour la première pièce et baryton (Hagoromo) et soprano (la sylphe, l'esprit) dans la seconde. C'est le contre-ténor Philippe Jaroussky, dont Saariaho admire la voix et à qui

ensemble et électronique (1987) *Nymphéa* pour quatuor à cordes et électronique (1987), *Petals* pour violoncelle et électronique (1988), *Amers* pour violoncelle, ensemble et électronique (1992), *Six Japanese Gardens* pour percussion et électronique (1993), *Sept Papillons* pour violoncelle seul (2000), *Orion* pour orchestre (2002), etc.

elle propose au départ le rôle de Tsunemasa, qui suggère d'assumer aussi le rôle de l'esprit dans *Hagoromo*. Cette idée permet à la compositrice d'unifier les deux pièces, tout en cherchant la différence: un registre plus grave et une écriture dramatique pour Tsunemasa et un registre aigu avec plus d'ornementation et agilité vocale pour le personnage de l'esprit (la sylphe) dans *Hagoromo*. Cette idée qui réduit pratiquement les voix solistes à deux – les mêmes – suscite, probablement, une autre: celle de faire intervenir une danseuse dans *Hagoromo*.

Les protagonistes donc dans les deux opéras sont présentés par les deux mêmes voix: baryton – Davone Tines⁶ – pour le moine dans *Tsunemasa* et le pêcheur dans *Hagoromo*, contre-ténor – Philippe Jaroussky⁷ – pour les personnages surnaturels, le spectre ou le revenant dans *Tsunemasa* et l'esprit/l'ange dans *Hagoromo*. Leur technique vocale ne doit rien au chant de la tradition japonaise du nô, il s'agit d'écriture parfaitement occidentale, mélodique et expressive qui ne fait jamais appel au *Sprechgesang* ou à d'autres types plus ou moins bruiteux d'émission vocale. Les voix des chanteurs sont prolongées, commentées, mises en perspective, en résonance – selon les situations – par les instruments acoustiques et les voix du quatuor vocal dans la fosse d'orchestre et par l'électronique.

Le troisième protagoniste sur scène, c'est la danseuse, l'ange – double de l'esprit dans la seconde pièce *Hagoromo* (Nora Kimball-Mentzos⁸). Personnage onirique muet, double ou éma-

⁶ Davone Tines, baryton-basse afro-américain, diplômé de l'Université de Harvard et la Juilliard School qui se produit dans l'opéra et l'opéra K. Saariaho.

⁷ Philippe Jaroussky, contre-ténor français qui se produit avec les ensembles et les chefs les plus connus de musique baroque. Il a collaboré avec plusieurs compositeurs contemporains (M.-A. Dalbavie, S. Giraud, K. Saariaho).

⁸ Nora Kimball-Mentzos, danseuse américaine d'origine africaine, née à Brooklin et formée à la National Academy of Ballet, à la Harkness House for Ballet Art et à l'American Ballet Theater School. Elle a été soliste au Nederlandse Dans Theater et au Ballet de Francfort. Elle a dansé dans de nombreuses productions de P. Sellars. Elle se produit aussi dans l'événementiel et la mode pour Issey Miyake. Actuellement elle enseigne à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Francfort, tout en continuant à se produire activement sur scène.

nation de l'esprit – ange, elle donne à voir la danse magique lunaire: une danse moderne très épurée, très raffinée et élégante, synonyme de la perfection de l'être céleste, évoquant par moments – surtout dans son duo corporel avec l'esprit – des danses rituelles asiatiques.

Le chœur

Le chœur traditionnellement présent dans l'opéra est remplacé dans *Only the Sound Remains* par quatuor de quatre voix – 2 femmes (soprane, alto), 2 hommes (ténor et baryton-basse) – placé dans la fosse de l'orchestre. L'emploi de leurs voix est toujours différencié, selon les situations: elles peuvent former ponctuellement des duos vocaux avec les solistes, produire des sons-bruits en prolongeant les sonorités des percussions, être présentes comme chœur, conteur ou commentateur des événements ou comme chœur-résonnance, halo sonore qui traduit les mouvements d'âme, prolonge les monologues des protagonistes ou qui densifie la texture vocale, en créant une atmosphère sonore globale travaillée sobrement par l'électronique.

31

L'ensemble instrumental

L'orchestre est aussi réduit: il ne comporte qu'un quatuor à cordes auquel s'ajoutent six kanteles (joués par la même interprète Eija Kankaanranta⁹) – instruments finnois à cordes pincées (dont la sonorité rappelle le koto japonais ou le cymbalum hongrois et pour lequel Saariaho avait envie depuis longtemps d'écrire¹⁰), flûtes et percussions.

⁹ Eija Kankaanranta est une des plus célèbres interprètes de kantele, spécialisée dans la musique contemporaine et l'improvisation. Elle a créé des œuvres de plusieurs compositeurs contemporains et se produit en soliste avec plusieurs ensembles et orchestres. Elle joue régulièrement en duo avec la flûtiste Camilla Hoitenga et au sein de l'ensemble de musique traditionnelle finlandaise Juurakko.

¹⁰ Le kantele est un instrument à corde pincées traditionnel de Finlande et de Carélie. Des instruments proches existent dans de nombreuses régions du monde comme le *gousli* russe, le *kalun uyghur* ou le *koto* japonais. Il est en bois et comporte traditionnellement 5 cordes. Les modèles plus récents (du xx^e siècle principalement) peuvent comporter un nombre variable de cordes, de 5 à 40. Le kantele est en général accordé

Les kanteles sont associés nécessairement à la sonorité rêvée du luth de Tsunemasa, mais ont aussi un rôle considérable assurant la transition entre les cordes pincées et les percussions, en fusionnant avec les cordes et l'électronique tout en ajoutant des touches percussives. Six instruments sont utilisés principalement pour des raisons de différences de registres, mais aussi de timbre (à cause de leurs caisses de résonance différentes). Et aussi parce que certains instruments ont été utilisés avec des contrôles différents, permettant de changer dynamiquement l'intonation, ce qui rend possible un véritable travail expressif: "vibrato", "mélismes", etc.

La partie des flûtes (Camilla Hoitenga¹¹) utilise les techniques les plus récentes (*glissandi*, souffles, multiphoniques, etc.), souvent inspirées par l'étude des techniques du shakuashi japonais par Saariaho et en relation avec sa collaboration depuis de longues années avec Hoitenga. Les percussions (Heikki Parviainen¹²) à hauteur déterminée et non ont le rôle de ponctuer

32

suivant une gamme diatonique. Le joueur pose son instrument à plat sur ses genoux ou sur une table. Pour le kantele à cinq cordes, les accords les plus courants sont en Ré majeur (Ré-Mi-Fa#-Pour les petits kantele de 5 à 15 cordes, on positionne l'instrument de façon que les cordes graves soit les plus éloignées de soi, à l'inverse des kantele de concert à plus de 30 cordes, souvent 38. Les cordes sont pincées avec les doigts pour jouer des arpèges ou des mélodies, ou bien grattées à l'aide d'un plectre pour jouer des accords, les doigts de la main libre bloquant les cordes ne faisant pas partie de l'accord désiré.

¹¹ Camilla Hoitenga, flûtiste américaine ayant fait ses études à l'Université de New York et à l'École Folkwang d'Essen Duisburg. Elle a travaillé aussi avec K. Stockhausen. Hoitenga se produit sur toutes les grandes scènes internationales avec flûte traversière, flûte alto, flûte basse, piccolo avec des œuvres de l'époque de Bach jusqu'à nos jours. Ses enregistrements, en particulier ceux avec K. Saariaho, lui ont valu plusieurs récompenses en France, Grande-Bretagne et Amérique du Nord. Compositeur et improvisatrice, elle a reçu des commandes émanant de peintres et sculpteurs. Très imprégnée par la culture japonaise, elle est fréquemment invitée au Japon et a créé de nombreuses pièces de compositeurs japonais.

¹² Heikki Parviainen, percussionniste finlandais à renommée internationale, formé à l'Académie Sibelius d'Helsinki, à la Musikhögskolan de Malmö (Suède) et à la Civica Scuola de Milan. Joue dans des orchestres symphonique, d'opéra, des ensembles de musique baroque et de musique contemporaine.

le discours, d'ajouter de la tension dramatique, d'accélérer le mouvement au moment de la danse, d'ajouter tout un éventail de couleurs aux textures complexes enrichies par l'électronique.

Saariaho exploite avec une maîtrise rare des timbres toutes les possibilités de son ensemble vocal-instrumental réduit: des timbres purs, à travers les alliages transparents, aux ensembles diversifiées et textures raffinées denses soutenues par l'électronique. "Je me suis lancé le défi d'écrire un ouvrage intime pour une grande salle, avec une instrumentation restreinte qui comprendraient des flûtes pour prolonger le souffle humain et le chant des oiseaux, des *kanteles* qui incarnent le son magique de la première pièce, les percussions, ainsi qu'un quatuor à cordes – ensemble particulièrement riche qui permet de couvrir une large tessiture. Mon but était d'écrire une musique raffinée et bien définie, qui respire dans l'acoustique d'une grande salle" (SAARIAHO, 2018a, p. 31).

Le but est atteint, car avec peu de moyens, la compositrice obtient un résultat maximal: Grâce à sa maîtrise rare de l'orchestration et sa capacité de créer des atmosphères sonores raffinées avec des voix et instruments choisis conformément à son projet précis et grâce à ses connaissances des possibilités actuelles de l'électronique.

33

L'électronique¹³

Pour Saariaho, l'électronique dans l'opéra n'est aucunement un but en soi, elle n'utilise jamais de parties électroniques trop présentes, ni de voyages excessifs du son dans l'espace. Au contraire, l'électronique, utilisée de manière très sobre, est complètement soumise au propos sémantique et expressif de l'œuvre. "J'ai eu recours à l'électronique pour prolonger ce sentiment d'intimité avec le public." – dit Saariaho (IBID., p. 33). L'électronique est pensée en tant que prolongement "naturel" de la voix des personnages et/ou de la texture vocale-instrumentale de la fosse d'orchestre. Dans son opéra précédent, le monodrame *Emilie*,

¹³ Nous remercions J.-B. Barrière de toutes ses indications au sujet de l'électronique dans *Only the Sound Remains*.

Saariaho avait utilisé l'électronique pour transformer complètement la voix de la protagoniste – soprano (Karita Mattila) et pour donner entendre les voix de son père, de ses amants, des voix d'enfants. Il s'agissait d'une dramatisation réaliste du monologue d'Emilie par l'électronique. Dans *Only the Sound Remains*, Saariaho renonce au traitement réaliste et cherche à transformer les voix dans la continuité et sans les dénaturer, pour aller vers quelque chose de plus abstrait, de surnaturel, d'onirique qui prolonge les monologues ou les dialogues vocaux, en créant des textures raffinées mixtes qui traduisent le vécu des personnages réels ou l'apparition – disparition des personnages évanescents. "Dans la première pièce, les traitements en temps réel de la voix de contre-ténor permettent des textures voilées, graves, comme un ombre, et voyageant dans la salle; dans la seconde, ils donnent à entendre des cloches aiguës" (IBID. p. 33) – précise la compositrice.

34

La partie électronique de *Only The Sound Remains* continue d'explorer les mêmes principes d'écriture de l'électronique que Kaija Saariaho développe depuis de nombreuses années, avec toutefois une différence technique considérable: les traitements qui ne pouvaient être auparavant réalisés qu'en temps différé avec la qualité sonore et le contrôle fin qu'elle requiert, sont devenus maintenant pour la plupart réalisables en temps réel du fait de l'évolution en puissance des ordinateurs.

Il s'agit d'une technique *d'analyse/synthèse/traitement* développée par J. – B. Barrière, avec deux autres chercheurs, Yves Potard et Pierre-François Baisnée, dans l'équipe de Recherche Musicale à l'IRCAM que J.- B. Barrière dirige au milieu des années 80. L'idée lui est venue originellement en travaillant sur le mode de jeu aux instruments à vent où le musicien chante en même temps qu'il joue une note. Par exemple avec un tuba, cela produit d'une part la note de tuba jouée en pressant le piston, et d'autre part la note chantée filtrée par le corps du tuba, et de plus un phénomène de modulation d'amplitude entre les deux (qui résulte en l'addition et la soustraction des deux spectres, produisant suivant le rapport des deux fréquences de base un son plus ou moins enharmonique). Donc il en résulte un son composé de trois couches sonores. Barrière a voulu inverser la

situation: il s'est demandé comment sonnerait le tuba filtré par le conduit vocal, ce qui était très facile à réaliser à l'époque avec le programme Chant. L'exemple résultant lui a donné l'idée qu'on pouvait, par conséquent, filtrer n'importe quel son par n'importe quel autre. Pour ce faire, les chercheurs ont développé une technique d'*analyse* modélisant les résonances de n'importe quel son qui peut être décrit par un couple excitation-résonance (*pizzicati* de cordes, *buzz* dans les vents, percussions, etc.). Une fois l'analyse réalisée avec cette technique, on obtient une série de fréquences, amplitudes associées, et largeurs de bande correspondantes (que l'on peut assimiler à un temps de résonance) qui peuvent servir à contrôler un banc de filtres dans lequel on peut filtrer n'importe quelle source sonore. Il s'agit alors techniquement d'un *traitement*, mais les mêmes paramètres peuvent en fait servir à contrôler un *banc d'oscillateurs* et ce travail devient alors de la *synthèse*. C'est ainsi qu'est née la technique d'*analyse/traitement/synthèse* par Modèles de Résonances.

Les modèles ainsi obtenus, peuvent être représentés/assimilés à des accords, qui peuvent ensuite être modifiés en fonction de règles compositionnelles, en éditant par exemple leurs fréquences 'à la main' ou par des fonctions diverses dans un environnement d'aide à la composition (comme à l'époque Esquisse, puis Patchwork, devenu Open Music, etc.). Comme les chercheurs autour de Barrière travaillaient beaucoup à l'époque aussi sur la perception des sons complexes, ils ont notamment analysé les modèles résultants pour comprendre quelles étaient leurs composantes pertinentes pour la perception (algorithmes de Terhardt, avec le programme Iana) et réduire ainsi les données (et par conséquent le temps de calcul de la synthèse). L'époque était aux recherches sur les *interpolations de timbre*, donc on réalisait, par exemple, des interpolations d'un modèle instrumental de base, vers un modèle 'réduit' ne gardant que les composantes perceptives pertinentes, voire vers un modèle 'abstrait' construit uniquement comme une harmonie. D'où la formalisation d'*interpolations allant du timbre à l'harmonie*: Dans son article théorique de l'époque, consacré à l'harmonie timbre, K. Saariaho décrit ses premières utilisations des modèles de résonance, notamment dans sa pièce *Io* (SAARIAHO, 1991, p. 415). Quasiment toutes les pièces de K. Saariaho à partir de cette époque utilisent

cette technique, précisément du fait de cette continuité compositionnelle rendue possible entre timbre et harmonie, mais aussi en traitement et synthèse, et par conséquent aussi entre instrument et électronique.

Dans *Only the Sound Remains*, il s'agit principalement de traitements – différents pour chacune des deux parties – de la voix du contre-ténor, et aussi des *kanteles*.

Pour le contre-ténor, la compositrice cherche à modifier dynamiquement le timbre de la voix, et ce faisant à ajouter une aura surnaturelle au chant: sombre et grave pour le fantôme de Tsunemasa, plus légère et aigue pour l'ange (la Tennin) dans *Hagoromo*. Dans les deux cas il s'agit d'un processus combinant filtrage et retards, qui s'apparente en fait beaucoup à une forme particulière de réverbération dont le timbre est dynamiquement contrôlé très finement.

36

Ceci rappelle notamment à l'usage que K. Saariaho a fait dans un certain nombre de pièces, d'une part des "modèles de résonance" (banc de filtres contrôlables précisément en fréquence comme des accords), et d'autre part de la "réverbération infinie" permettant de prolonger le son pour produire une forme de pédale harmonique. La voix du contre-ténor est donc filtrée, prolongée, et spatialisée tout autour du public, avec des paramètres à chaque fois légèrement différents.

Ce processus s'apparente aussi aux "masques vocaux" que Saariaho a utilisés dans *Emilie*, où la voix de la chanteuse était transformée (en ce qui concerne la hauteur et le timbre) pour prendre en quelque sorte l'aspect des différents personnages invoqués par la narratrice au fur et à mesure qu'elle se remémore différents épisodes de sa vie, à la veille de son accouchement et donc de sa mort plus que probable. Comme dans *Emilie*, les transformations sonores de la voix dans *Only the Sound Remains* ont à la fois un rôle musical et dramaturgique.

Les processus utilisés pour les *kanteles* ne sont en fait pas très différents (d'un point de vue strictement technique), sauf qu'il ne s'agit plus de changer le timbre de ces instruments,

mais plutôt de les amplifier, réverbérer et spatialiser donnant ainsi à entendre toute leur richesse, et leur conférant une présence musicale toute particulière qu'ils ne peuvent avoir purement acoustiquement.

Similairement, l'amplification/réverbération/spatialisation des flûtes à des moments très précis de la partition, permet, comme souvent dans l'œuvre de Saariaho, de mettre en avant des modes de jeu et des timbres autrement peu audibles, ce qui change aussi leurs caractères, dès lors qu'ils deviennent très présents, mettant en avant en particulier souffles et bruits. Il y a aussi un solo de violoncelle dans le grave amplifié de manière comparable.

Il s'agit donc d'un processus d'*orchestration par amplification*, typique de K. Saariaho dans l'usage de l'électronique depuis ses toutes premières œuvres. Autrement dit, de l'invention d'une nouvelle orchestration – vocale-instrumentale-électronique en temps réel en l'occurrence – qui rend beaucoup plus souples et riches les timbres acoustiques des voix et des instruments et les harmonies-timbres de l'orchestration globale qui en résulte.

37

Dans *Only the Sound Remains*, il n'y pas à proprement parler, techniquement, de modèles de résonance, mais la technique de transformation de la voix du contre-ténor procède bien de la même idée: filtrer la voix par des résonances (en l'occurrence celles de cloches, graves dans la première partie, aigues dans la seconde), afin de tisser un halo, d'élaborer une "aura" sonore autour de la voix. Pratiquement, cela est réalisé en filtrant la voix en temps réel avec des sons de cloches préenregistrés (et non avec des filtres dont les paramètres proviennent d'une analyse ou d'une construction compositionnelle comme dans les modèles de résonance).

Cette technique s'appelle "*convolution*". Elle est principalement utilisée pour la *réverbération* (celle-ci étant de fait un filtrage). On parle de "convoluer un son par un autre", en l'occurrence ici on convolue la voix par des cloches. La convolution est plus appréciée que les modèles de résonance pour le filtrage

quand le son qui sert à filtrer la source varie beaucoup dans le temps. Les deux sont en fait complémentaires: les modèles de résonances sont eux plus contrôlables précisément, puisqu'on peut aller jusqu'à préciser chaque fréquence, ce qui n'est pas facilement possible avec la convolution.

Tout ceci suppose donc un mixage très précis des voix – solistes et chœur – et des instruments, évoluant tout au long de la pièce, qui doit être réalisé en suivant scrupuleusement et dans le plus grand détail la partition. L'ingénieur du son a donc une très grande responsabilité lors du spectacle. Car le concept d' "*orchestration par amplification*" est fondamental dans l'écriture de K. Saariaho, voire fonde, définit son utilisation de l'électronique. L'amplification considérée de cette manière fait partie de l'électronique. Les modes de jeu, amplifiés et traités (par exemple par réverbération et harmonisation), sont en complète continuité, d'une part avec l'écriture instrumentale classique, par là-même 'étendue', et, d'autre part, avec le traitement et la synthèse, qui permettent d'aller ainsi vers une abstraction sonore (encore une fois: du timbre vers l'harmonie).

38

Il est donc essentiel que l'ingénieur du son ait une compréhension musicale et esthétique de la pièce, et suive très précisément la partition, 'éclairant' par l'amplification les passages instrumentaux, et maîtrisant de manière infiniment sensible l'équilibre avec les traitements et la synthèse. Ce qui est le cas avec David Poissonnier (autrefois à l'IRCAM, actuellement à la Haute Ecole de Musique de Genève), avec qui Saariaho travaille depuis une vingtaine d'années; Et plus récemment avec le Finlandais Timo Kurkikangas (qui a mixé presque tous les opéras de Saariaho partout dans le monde).

La spatialisation

L'électronique dans *Only the Sound Remains* est spatialisée sur six haut-parleurs principaux autour du public: une stéréo frontale, une autre latérale, et une arrière (autant que possible reproduite à chaque étage ou balcon). Ceci est complété par une amplification ponctuelle proche des musiciens qui permet

notamment d'ancrer le son amplifié proche de sa source instrumentale. Dans les différentes salles, il n'est pas possible d'avoir exactement le même dispositif partout, car les salles sont trop différentes. Mais le principe de spatialisation reste le même, réalisé sur les six points autour du public, visant ainsi autant que possible, mais avec des moyens qui restent relativement réduits, une immersion dans le son.

La mise en scène

La mise en scène de P. Sellars accentue le côté statique, rituel, onirique dans l'opéra de Saariaho. Les gestes de ses personnages – très rarement réalistes (comme ceux du joueur de luth dans *Tsunemasa* et ceux du rameur-pêcheur dans sa barque dans *Haronomo*) – traduisent toujours les mouvements esthétisés, très souvent au ralenti, d'un théâtre rêvé, nettement inspiré par les théâtres d'ombres orientaux. Les éclairages sophistiqués, les arrêts longs sur les ombres des personnages, le jeu de leurs ombres sur les parois-peintures ou sur les rideaux transparents, la fixation de la lumière sur un geste ou une pose (un peu comme dans le cinéma muet), attribuent une force de suggestion surnaturelle à ce théâtre – rite, théâtre – rêve ou théâtre de l'esprit poétique inspiré par le nô. Ce langage corporel syncrétique et esthétisé propre à Sellars est totalement dépourvu de références à la pratique concrète du théâtre nô: il s'agit – ici aussi – de création pure, censée de transmettre non pas un coloris local portant de l'exotisme, mais de faire voir et ressentir l'essentiel: le plus vrai, le plus profond, le plus intime qui réunit l'humanité entière.

L'idée d'un théâtre régénéré sous l'influence de l'Orient n'est pas nouvelle, bien-sûr, elle fait son chemin depuis Wagner (qui envisageait la composition d'un opéra sur Bouddha) ; les poètes Verlaine et Rimbaud pensaient le renouveau de leur poésie et des arts en général sous les impressions fortes du théâtre d'ombres balinaises; Mallarmé imaginait aussi sa poésie "théâtre de l'esprit" comme danse des idéogrammes sur le blanc de la page et ses rites-lectures publiques du *Livre* sous des influences venues de l'Orient. Le très célèbre Théâtre d'ombres chinoises, créé en

1886 par Henri Rivière¹⁴ et Henry Somm¹⁵, réalisé à partir de plaques de zinc et de lumières colorées au Théâtre du Chat noir à Montmartre à Paris, devient au cours des années 90 une production artistique extraordinairement technique et élaborée, possédant en germe les caractéristiques essentielles de ce qui deviendrait le cinéma: le texte, le mouvement, la couleur, le son¹⁶. Plus tard, A. Artaud qui avait découvert le théâtre masqué balinais à l'Exposition coloniale de 1931, imaginait un théâtre de la cruauté où toutes les formes d'art convergeraient à égalité, où l'homme social cède sa place à "l'homme total" face au cosmos et l'acteur agissant sur scène devient "hiéroglyphe", idéogramme. Après le Russe Vsevolod Meyerhold, après le Polonais Jerzy Grotowski et l'Anglais Peter Brook, l'Américain Peter Sellars – le metteur en scène de l'opéra *Only the Sound Remains* – fait partie de la lignée de ces réformateurs qui ont imaginé, chacun à sa façon, par la "connaissance de l'Est", un théâtre total où le geste transforme les acteurs en hiéroglyphes chantants, en idéogrammes, en tableaux vivants évoluant dans l'espace scénique d'un nouveau théâtre toujours à réinventer, conçu pour faire évoluer notre sensibilité dans l'échange avec l'autre, le différent. Et c'est sûrement cet humanisme sans frontières – comme dans le nô rêvé dans l'opéra de K. Saariaho avec la régie de P. Sellars – qui définit l'essence même de la découverte artistique dans cette œuvre.

40

¹⁴ Henri Rivière (1864-1851), artiste peintre, graveur et illustrateur. À partir de 1886, il devient le metteur en scène et scénographe du théâtre d'ombres au cabaret de Chat noir dont il améliore progressivement les spectacles par la création de décors en couleurs très novateurs pour l'époque. Il assure la direction artistique jusqu'à la fermeture du Chant noir en 1897. Il se consacre ensuite à la peinture et la gravure.

¹⁵ Henri Somm (1844-1907), peintre, aquarelliste, dessinateur, graveur et caricaturiste français.

¹⁶ Les productions élaborées d'Henri Rivière nécessitaient parfois la collaboration de douze mécaniciens et de nombreux amis et confrères scénaristes, chanteurs, musiciens et assistants techniques. Le système consistait à placer les ombres découpés dans du bois ou du zinc entre un écran et une source lumineuse. Chaque scène pouvait être animée à l'aide de figurines indépendantes. Le cabaret *Le Chat noir* a été fondé en 1881 par Rodolphe Salis: Dans les premiers temps, un pianiste improvisait en fonction des tableaux, tandis que R. Salis commentait l'action. Par la suite, l'improvisation cède le pas à une écriture plus rigoureuse. Parmi les compositeurs ayant fréquenté *Le Chat noir* on compte P. Delmet, E. Satie, Cl. Debussy, G. Charpentier.

L'opéra de K. Saariaho invente sa dramaturgie musicale inspirée du monde poétique du nô japonais dans la version de Fenollosa/Pound loin de la tradition opératique occidentale, psychologique et narrative. Elle renonce aussi complètement aux immenses palimpsestes cumulant des trames littéraires, des citations et des références stylistiques couvrant des siècles d'histoire culturelle, comme dans les opéras contemporains depuis les années 70 jusqu'à maintenant. Elle réduit drastiquement les moyens, concentre le déroulement scénique en situations, construit les personnages en idéogrammes, en écritures sonores et corporelles. Le temps de l'opéra de Saariaho est un temps étiré, statique, long, continu, fait de longues nappes sonores multicolores et de silences colorés qui créent une atmosphère méditative, contemplative, rituelle: le temps arrêté d'un rêve éveillé où la linéarité événementielle est suspendue au profit d'une plongée dans le vécu intime du personnage avec ses visions, ses hallucinations ou ses voyages intérieurs.

Les interprètes – comme dans la plupart de productions mondialisées de P. Sellars – sont, un peu comme chez P. Brook dans son *Mahabharata* mémorable, de plusieurs nationalités: américains, afro-américains, français, finnois, estonien, espagnol, hollandais, danois, australien... Dans l'opéra de Saariaho avec P. Sellars, l'intérêt pour l'autre – le différent, l'intérêt pour le nô japonais revu par le poète E. Pound – n'est pas dicté par une recherche d'exotisme, d'orientalismes ou d'étrangetés. Ces deux grands artistes contemporains pratiquent sciemment le mixage interculturel et l'invention créatrice à l'air libre. L'esthétique de l'exotisme maintenait sciemment la distance entre nous et les autres et supposait non seulement une démarcation entre les deux mondes, mais encore l'existence durable d'un sentiment d'étrangeté entre les deux. Dans le monde onirique de Saariaho dans *Only the Sound Remains*, l'étranger, l'étrange, "l'étrangement inquiétant" (je reprends le terme freudien!) fait partie du personnage, les idéogrammes scéniques font voir ce qui se joue à l'intérieur du personnage, à l'intérieur de nous-mêmes. Il n'est plus question de chercher le pittoresque d'un ailleurs lointain objet de convoitise, mais de forger un langage artistique personnel en s'imprégnant librement de traditions et de sensibilités d'autres horizons. Il ne s'agit plus de se poser en observateur

devant le différent, mais de créer la différence – c’est-à-dire la découverte artistique – dans une transcription créatrice des différences. L’opéra *Only the sound remains* est la transcription musicale personnelle de l’univers poétique de Pound, lui-même déjà transcription personnelle d’une tradition japonaise. Il témoigne d’une recherche qui renonce à toute idée d’exotisme XIX^{ème}iste au profit de l’universalité interculturelle dans les conditions de la mondialisation actuellement. C’est sans doute en cela que réside le secret du succès mondial de cet opéra.

L’humaniste Ernest Fenollosa plaidait en fait avec tous ses travaux pour la rencontre de l’autre en tant que différent, pour le dialogue interculturel, pour le bouleversement des préjugés européens les plus fondamentaux par rapport aux cultures non-européennes. K. Saariaho et P. Sellars qui ne cherchent aucunement la précision ethnographique et la fidélité aux sources de leur imagination prolongent parfaitement à leur manière personnelle cette implication humaniste des orientalistes. Leur travail fait comprendre que la grande découverte artistique résulte actuellement d’une recherche de l’essentiel, du plus profond, du plus vrai, commun à toute l’humanité faite de tant de différences. Pour nous faire oublier les hiérarchies surannées de nos valeurs étroitement européennes. Et nous faire redécouvrir, ressentir et comprendre des richesses humaines insoupçonnables. Pour nous rendre meilleurs, et le monde avec.

42

Referências bibliográficas

BARRIÈRE, Aleksi. “Um drame de l’art de l’avie à l’état pur”. En-carte do DVD K. Saariaho. *Only the sound remains*. Dutch National Opera/Warner Music Group Company, 2017.

BOULEZ, Pierre. "Dire, jouer, chanter". In: *Points de repère*. Paris: Christian Bourgois/Seuil, 1995.

NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. Tome I. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

SAARIAHO, Kaija. “Prolonger l’intime”. In: *Only the sound remains*. Programme du spectacle. Opéra National de Paris, 2018a.

SAARIAHO, Kaija. *Only the sound remains*. Livret d'Ezra Pound et Ernest Fenollosa. Adaptation K. Saariaho. Programme du spectacle. Opéra National de Paris, 2018b.

SAARIAHO, Kaija. "Timbre et harmonie". In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Dir.). *Le timbre: métaphores pour la composition*. Paris: Ircam/Christian Bourgois, 1991, p. 412-453.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1978.

TAMBA, Akira. "La technique vocale du *nô* et son esthétique". *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne]. 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1562>.

En blanco y negro. La controversia alrededor de la música de Oscar Strasnoy en el Festival “Présences” de 2012¹

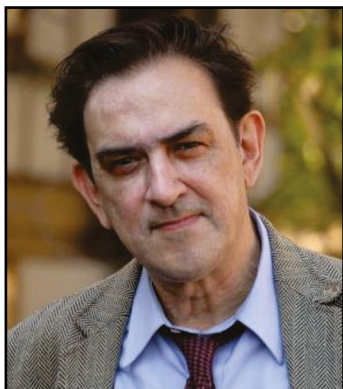
MARTIN LIUT

La desición del Festival “Présences” de 2012 de tener como invitado de honor al compositor Oscar Strasnoy estuvo marcada por la controversia. El Festival, organizado por Radio Nacional de Francia, eligió como protagonista a un compositor argentino de 41 años, graduado en el Conservatorio Nacional de París (CNSM). Strasnoy estaba desarrollando una carrera importante, sostenida a partir del éxito indudable de un grupo de óperas heterodoxas respecto del mainstream francés. El compositor sostenía, además, una actitud beligerante en sus declaraciones pública respecto de la “musique contemporaine”

Al invitarlo como compositor “portrait”, Strasnoy pudo dar a conocer en el festival sus propias obras y elegir buena parte del repertorio de otros autores, a lo largo de dos semanas intensas, distribuidas en 14 conciertos. Dos destacados críticos musicales de Francia y Argentina asistieron al Festival y dieron sus opiniones. Ambos siguen siendo a la fecha los principales críticos musicales de sus respectivos diarios: Federico Monjeau (1957) de *Clarín* y Pierre Gervasoni (1959), de *Le Monde*.

Para el crítico argentino, Federico Monjeau: fue una “experiencia cautivante”; para su colega francés, Pierre Gervasoni, representó un “placer ausente”.

¹ En el marco del proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea” (UNQ) y como continuidad de mi tesis de Doctorado que tuvo como objeto de estudio la música y la vida de un grupo de compositores de origen argentino radicados en París.



Federico Monjeau (1957)
(Diario Clarín)



Pierre Gervasoni (1959)
(Journale Monde)

Aquí, analizaré los escritos de ambos críticos musicales, así como las declaraciones previas y posteriores de Strasnoy, del director del Festival Jean-Pierre Le Pavéc más otros actores de los campos francés y argentino. Estas fuentes serán puestas en diálogo con las obras de Strasnoy que fueron escuchadas durante el Festival de 2012.

45

Según nuestra hipótesis, la diferencia antagónica en la apreciación de la música de Strasnoy se debe a una combinación de factores que involucran la heterodoxia estética del compositor por una parte y la diferente posición que su figura y sus obras ocupan en los campos de la música contemporánea francesa y argentina. Estudiar el “Affaire *Strasnoy*” nos permite contribuir al estudio de los intercambios Norte-Sur, en este caso, retomando las problemáticas entre centro y periferia, en un campo que, como el de la “música contemporánea”, tiende pensarse a sí mismo como una escena internacionalista y cosmopolita.

Marco teórico

La noción de campo de Pierre Bourdieu fue el punto de partida teórico para nuestro trabajo, aunque la doble adscripción de la figura de Strasnoy nos llevó a ampliar la caja de herra-

mientas para el análisis. Nacido en Buenos Aires, luego radicado en París y actualmente en Berlín, su música y sus ideas circulan observan modos de circulación y recepción diferentes en cada campo nacional.

Tomamos también conceptos del sociólogo Pierre Michel Menger quien postula que, en el terreno artístico, las propiedades fundamentales de la actividad están asociadas a la diferenciación. Según Menger la originalidad estética y el valor artístico se distinguen de las performances deportivas “cronometradas” y de la resolución de un problema del tipo científico, en que “no se miden sino en términos relativos” (MENGER, 2009, p. 287). Menger se apoya en el modelo de acumulación tomado del estudio de las carreras profesionales de los científicos, según el cual un investigador destacado por trabajos de calidad muy tempranamente en su carrera hace que su producción se vea beneficiada por un “halo” provocado por la reputación adquirida a partir de sus obras más significativas. Llevado al terreno de la música en Francia durante el siglo XX, esto se puede constatar en la carrera de Stravinsky luego del éxito con escándalo incluido de sus tres ballets rusos. En nuestro caso, los éxitos de público, crítica y taquilla de óperas de Strasnoy como *Geschichte* o *Cachafaz* posibilitaron que fuese elegido por el Festival Présences de 2012 como su compositor “Portrait”.

46

Comparar la circulación de las obras y las ideas de Oscar Strasnoy en dos países nos llevó a considerar algunos elementos de la teoría del Actor-Red (TAR) de Bruno Latour. Lo hacemos sobre la base de trabajos que en lo que va de este siglo fueron aplicados a la música en forma fructífera. Se trata de los estudios sobre la conformación de la red de la música experimental neoyorquina a mediados de la década de 1960 (PIEKUT, 2011) y la discusión sobre el fin de los “géneros musicales” dentro del campo de la música contemporánea (DROTT, 2013). Si bien reunir las teorías de Bourdieu con las de Latour pueden sonar discordantes, ya que en la teoría social francesa se las ve como antitéticas, acordamos con Drott que ambas propuestas tienen el potencial de arrojar luz sobre mutuos “puntos ciegos”:

El énfasis de TAR en la performatividad de los lazos sociales proporciona un correctivo útil a la tendencia de Bourdieu a asumir la existencia de campos sociales relativamente estables que están por encima de los individuos y dan forma a su conducta. Por otro lado, el énfasis de Bourdieu en la socialización y la dimensión simbólica de las relaciones de poder proporciona un correctivo igualmente útil a la descripción bastante débil de ANT de los intereses y motivos que animan a los actores (DROTT, 2013, p. 4).

Estos enfoques combinados nos permiten distinguir los componentes múltiples que intervienen en el *Affaire Strasnouy*. El paradigma de la música autónoma, cuyo correlato es la idea de una música universal, cosmopolita, tiene su origen en el romanticismo centroeuropeo y deviene en hegemónico en la escena internacional de la “música contemporánea”. Sin embargo, consideramos que esta compartida vocación internacionalista y cosmopolita, no alcanza a resolver las inequidades simbólicas y materiales entre diferentes escenas nacionales, sobre todo en aquellas que responden al eje Norte-Sur.

47

Si nos enfocamos en Francia, encontramos que a pesar de que hay una comunidad importante y visible de compositores de origen argentino no hay un agrupamiento público, fuerte o afirmativo. Sin embargo, desde la Argentina, está naturalizada la idea de que estos mismos compositores son parte de una música contemporánea argentina.

Como hemos estudiado anteriormente, la mayoría de los compositores que lograron insertarse en el panorama profesional francés nunca regresó a Argentina porque se encontraron en un ambiente que, a pesar de las diferencias estéticas, y sus jerarquías explícitas o implícitas, les permitió producir y la música de estreno en un contexto más estable que el de su país de origen. Sin embargo, estos compositores siguen siendo considerados parte del medio cultural argentino como miembros activos de la escena musical contemporánea del país. Este fenómeno se aplica a los compositores argentinos que viven no solo en Francia, sino también en otros países, especialmente en los Estados Unidos.

El fenómeno diaspórico fue señalado por varios autores, entre ellos Federico Monjeau, quien sostuvo:

Desde hace algunos años se vuelve doblemente difícil hablar de música argentina, incluso en el sentido histórico más sobrio y limitado, ya que esta música ni siquiera tiene una ubicación real: se ha dispersado. Hoy la diáspora es enorme; seguramente hay tantos compositores en el país como en el extranjero. No intentaré determinar las razones; en cierto modo, el mundo se está volviendo cada vez más uno, como dijo una vez Cage (MONJEAU, 2014).

48

Como señalamos recientemente esta idea de una música argentina dispersa por el mundo implica una aporía esencialista. Si el arte no tiene fronteras, el artista que lo produce no debe portar etiquetas de identidad. En ese caso, ¿Cómo se puede seguir siendo argentino? El poder de tal afirmación debe ser especialmente porque Monjeau es el crítico más importante de la música contemporánea en Argentina. La definición de Monjeau contribuye performativamente a la delimitación del campo de la música contemporánea argentina. Se trata de una red compuesta por compositores, músicos, analistas, investigadores académicos, programadores de conciertos y público. Cuando las obras de compositores argentinos que viven en el exterior, como es el caso de Strasnoy, se realizan, analizan y discuten en Argentina, se está produciendo un agrupamiento de la música contemporánea local (LIUT, 2020, p. 325). Drott utiliza el término para repensar el concepto de género musical: "como conjunto de correlaciones, un género no es tanto un grupo como una agrupación (grouping), el gerundio termina llamando la atención sobre el hecho de que es algo que debe ser producido y reproducido continuamente" (DROTT, 2013, p. 5).²

En el caso de la escena de la música contemporánea argentina, además, la inclusión de este grupo de compositores fluctúa notablemente por una combinación de factores, como la visibilidad pública que sus obras tienen en el exterior, y, también, por la propia determinación de los compositores por participar o no de la vida musical de su país de origen. En el caso de Stras-

² Ambos se basan en la TAR de Latour. Ver PIEKUT, 2014, p. 326-7.

noy, ambos aspectos se cumplen de un modo relevante, como veremos luego.

El texto de Drott nos permite contar con un marco para hacer estudios comparativos, en particular, en lo que hace a la forma en que unas mismas músicas son percibidas, interpretadas y comentadas críticamente en Francia y la Argentina. Primero, acordamos con la tesis de Drott que cuestiona la idea de que en el campo de la música contemporánea se hayan disuelto las clasificaciones genéricas.

Mi argumento principal es el siguiente: las agrupaciones representadas por las clasificaciones de género, lejos de desaparecer o caer en la irrelevancia, continúan moldeando nuestra comprensión de la música modernista, incluyendo sus expresiones más recientes (DROTT, 2013, p. 4)

Las clasificaciones continúan siendo operativas en la medida en que hay actores que se ocupan de moldear nuestro conocimiento sobre la música actual, tanto en Francia como en la Argentina, de un modo que creemos que se verá de particular relieve en el análisis de lo ocurrido con Strasnoy como figura principal del Festival Présences de 2012.

Drott analiza el ciclo *Les espaces acoustiques* del compositor francés Gérard Grisey (1946-1998) para explicar cómo está música puede asociarse al canon de la música espectralista, pero también participa de un número adicional de otros tipos de contextos genéricos, en forma superpuesta, dependiendo de la óptica del espectador. Drott remarca la importancia de estudiar esta “sobredeterminación genérica”, ya que no sólo ilumina una serie de posibles interpretaciones contrastantes o en conflicto sobre la obra si no que, a la vez “sugiere cómo el análisis de la música podría abordar mejor los contextos heterogéneos y las múltiples competencias de los oyentes, que involucran a ésta y otras músicas” (DROTT, 2013, p. 37).

El análisis que realiza Drott respecto de las múltiples lecturas que se dan alrededor del comienzo de la obra *Partiels*, de Gerard Grisey (1946-1998) nos resulta un ejemplo clave para

nuestro estudio. Según señala Drott Grisey y sus colegas de la corriente espectralista escuchan en el acorde inicial lo que denominan una “síntesis instrumental” que es una analogía producida por el análisis del sonido de un mi grave de un trombón ampliado física y temporalmente a toda la orquesta de dieciocho músicos. En cambio, un oyente de música académica puede reconocerlo, simplemente, como una sonoridad del impresionismo francés de finales del siglo XIX: un acorde de 7ma y 9ma (usados por Franck, Fauré, Debussy o Ravel). Otro oyente de la música clásica puede escuchar más simplemente un acorde de dominante. Las consecuencias sobre el devenir de la obra, según estos modos de escuchar son evidentemente diversas. Estamos ante una serie de: “supuestos, comportamientos y competencias, que en conjunto orientan las acciones (individuales) y las interacciones (sociales) de los diferentes participantes del mundo del arte: compositores, intérpretes, editores, audiencias, críticos, personal de la industria musical, administradores de las artes y estudiosos de la música”. (DROTT, 2013, p. 9).

50

Durante el Festival Présences de 2012 la participación de un crítico musical proveniente de la Argentina amplifica la recepción hacia un segundo campo además del francés. Para este trabajo nos interesan los modos de escucha de dos críticos musicales que pertenecen a diferentes campos nacionales. A partir de ellos, las mismas obras de Strasnoy sufren lecturas discordantes. Para comprender este fenómeno revisaremos primero la trayectoria de Oscar Strasnoy para luego enfocarnos en lo ocurrido en el festival de 2012.

Un músico cosmopolita, pero situado

Entrada del sitio web del IRCAM

En la entrada dedica a Oscar Strasnoy en la base de datos del IRCAM se puede leer que Oscar Strasnoy es “compositor, director de orquesta y pianista argentino y francés, nacido el 12 de noviembre de 1970, en Buenos Aires”³. Efectivamente se radicó en muy joven donde completó su formación musical en

³ <http://brahms.ircam.fr/oscar-strasnoy> ultimo acceso 30/10/2020.

el Conservatorio Nacional de Música. Desde fines de los 90 su carrera como compositor lo puso en un primer plano primero a nivel Francés y luego europeo. Strasnoy se ha radicado en Berlín aunque su figura sigue formando parte de la escena cultural francesa. En la Argentina, su música ha tenido difusión gracias a que sus obras fueron presentadas en el Teatro Colón (primero en el Centro de Experimentación y luego en la sala principal, incluyendo una ópera encargada especialmente por dicho teatro), el Festival de Música contemporánea del Teatro San Martín y ciclos organizados por el Mozarteum Argentino.

Strasnoy dejó Francia luego de vivir por dos décadas, obtener la ciudadanía francesa y casarse con una mujer de esa nacionalidad. De todo el grupo de compositores de origen argentino radicados en París que estudié para mi tesis doctoral, ninguno ha exteriorizado de modo más amplio y profundo la temática de la identidad como Oscar Strasnoy. Lo hace integrando vida y obra en una senda similar a la del argentino Mauricio Kagel (1931-2008). Strasnoy, como Kagel, proviene de una familia de emigrados judíos proveniente de Europa. Su radicación en el viejo continente lo enfrenta a la dinámica de la diáspora y de las migraciones que atravesaron el siglo XX y lo que va del XXI. Es sintomático que en diferentes entrevistas de estos últimos diez años, Strasnoy haya mantenido una conducta variable respecto a la cuestión identitaria. Argentina, Francia, Europa, Occidente el judaísmo conforman un mosaico identitario que construye y reconstruye según pasan los años:

Soy un judío argentino que ha regresado a Europa, después de dos generaciones de exilio y una integración bastante exitosa en el contexto sudamericano. Soy eso. No puedo ni quiero ser otra cosa. Incluso si estoy bien integrado en Francia, incluso si mi esposa es francesa y yo hablo francés correctamente, nunca seré un verdadero francés (STRASNOY, 2012).

De su origen argentino reivindica un linaje cultural cosmopolita: “Nací en Buenos Aires. La sangre de Mauricio Kagel y Borges corre por mis venas. El primero rechazó círculos oficiales, el segundo centró una mirada sideral sobre todo en este mundo” (STRASNOY, 2012). El proyecto artístico de Strasnoy tie-

ne como norte la creación de obras que apelan a una complicidad por parte de un público culto e informado. Su preferencia por la ópera se explica precisamente por ser un género que permite múltiples capas de sentidos, lecturas, abordajes, intertextualidad. Es la cultura general del espectador la que debe completar el rompecabezas y los guiños que propone Strasnoy desde una música que, más que como mosaico, él propone pensarla como un urbanismo:

Prefiero la idea de pensar en una obra como pensarías en una ciudad. La ciudad-obra ofrece una obra compuesta por varias obras (una hiper-obra), una constelación que tiene como centro una pieza original alrededor de la cual giran una o más obras o piezas de obras preexistentes, dibujando un tema desde varias perspectivas (STRASNOY, 2009, p. 13).

52 Esta propuesta urbanística requiere no solo de la cultura del espectador sino su complicidad, su afinidad o su interés. Aquí radica, creemos el problema que surgió en torno a su figura durante el Festival Présences de 2012 como analizaremos a continuación.

El *Affaire Strasnoy*

Entre el 13 y el 22 de enero el Festival Présences propuso una maratón de 14 conciertos, en los que las obras de Strasnoy convivieron, en un mapa acordado con él, una serie de creaciones de compositores como Stravinsky, Schoenberg, Bartok, Berio, Purcell, Paganini. y que merecerían un análisis aparte.

Para el crítico de Le Monde el problema fue directamente la elección de Strasnoy como “portrait”, ya que -según su óptica - no daba la talla para semejante distinción:

En su época de esplendor, a finales de los años noventa, el festival Présences de Radio France ofrecía un amplio panorama de la creación contemporánea. Realizando encargos de numerosos compositores de diversos horizontes y difundiendo en forma masiva la música de compositores de renombre (Berio, Ligeti, Kagel). Nada como esto ocurre hoy. Este evento, que es una sombra de sí mismo, reduce su interés a un solo nombre,

el de un invitado de honor de menor notoriedad. La 22ª edición de Présences confiere este estatus a Oscar Strasnoy, argentino nacido en 1970 (GERVASONI, 2012).

Llama la atención la mención que Gervasoni hace de Kagel, porque es justamente una de los argumentos que había puesto sobre la mesa el director del Festival, Jean-Marie Le Pavec para justificar la elección de Strasnoy:

es una personalidad llena de imaginación, muy interesada en el dimensión lírica y teatral de la música, como lo fue anteriormente Mauricio Kagel, argentino de nacimiento y adoptado alemán, uno de los primeros 'héroes' del festival Présences (LE PAVEC, 2012).

La "menor notoriedad" que Gervasoni le atribuye a la figura de Strasnoy hay que entenderla en el contexto del campo de la música contemporánea francesa. Gervasoni, como parte del campo de dicha escena está cuestionando no solo a Strasnoy sino a Le Pavec por otorgarle semejante centralidad. Porque Strasnoy no era un desconocido, por el contrario, llegaba al Festival con el espaldarazo de varias óperas estrenadas, dato no menor con una gran repercusión de público. Strasnoy, además había pasado por el CNSM, institución clave para el ingreso al campo profesional francés, como fue estudiado por Menger y otros autores. Pero, a la par de estos éxitos de una carrera incipiente, Strasnoy se había ocupado de mantener un alto perfil dentro del debate de ideas en el campo musical francés, por ejemplo cuestionando abiertamente al IRCAM. En varias entrevistas remarcó que había abandonado el célebre "Cursus" anual a las dos semanas de ingresar, porque se había encontrado en la institución fundada por Pierre Boulez con una "machine a standardiser" la composición musical.

Esta postura heterodoxa y beligerante seguramente influyó en la predisposición del crítico de Le Monde y en parte del campo dominante de la música contemporánea francesa. Desde esta predisposición, la principal crítica que hace Gervasoni a la música Strasnoy es la posesión, paradójica si se quiere, de un "estilo impersonal".

La elección de Stasnoy por parte del Festival produjo un contrapunto entre críticos musicales que nos interesa poner en foco aquí. A la crítica de Gervasoni se le puede contraponer la de Federico Monjeau, su colega del matutino argentino Clarín, que había viajado especialmente desde Buenos Aires para cubrir el Festival, precisamente porque su protagonista era un compositor nacido en la Argentina. Su percepción respecto de la 22 edición de “Presénces” se diferencia claramente de la de su colega francés: “Una experiencia cautivante” se tituló la primera de sus crónicas. Cuando Monjeau llega a París, de hecho, se lleva una impresión opuesta a la del anonimato y la poca notoriedad que le atribuía *su colega*:

Strasnoy es uno de los personajes más populares en la escena parisina de estos días, o al menos de los más notorios: su rostro se ve por toda la ciudad en el afiche de Présences 2012, el prestigioso Festival de Creación Musical de Radio Francia que en esta nueva edición se consagra a su obra (MONJEAU, 2012).

54

Enfocados en su música, allí donde Gervasoni se encontró con un “estilo impersonal” Monjeau remarcó las constantes de su perfil estético: “En rigor, no hay discontinuidad entre su música para orquesta y su música para las voces y la escena. En ambas hay un hilo narrativo” (MONJEAU, 2012).

Monjeau agrega a su impresión positiva un párrafo respecto de la recepción del público, que no había sido mencionada por el colega de *Le Monde*: “Una forma nueva, nunca vista, que cautivó completamente al público. Strasnoy, Sábát y Jocelyn fueron intensamente ovacionados y debieron salir a saludar al escenario cuatro veces”. En cambio Monjeau no indicó lo que sí hicieron en otro medio respecto a que en varias funciones la sala estuvo a medias.

Si retomamos la idea urbanística propuesta por Strasnoy podríamos decir entonces que Gervasoni se comporta como un turista poco dispuesto a conseguir los mapas o las guías que lo orienten para comprender mejor la música del compositor nacido en Buenos Aires. Monjeau juega aquí el papel del nativo que, lógicamente, se está comunicando con el público argentino

respecto de una música que está ocurriendo en París: “El concierto de la Filarmónica de Radio Francia reveló una perspectiva de Strasnoy desconocida entre el público argentino (más familiarizado con su obra escénica): su música orquestal” (MONJEAU, 2012).

En el siguiente párrafo, que Monjeau dedica a comentar la obra *Sum*, para orquesta, se vale también de las notas de programa, que el crítico se ocupa de informar que fueron escritas por el musicólogo argentino Pablo Fessel. Tanto Monjeau como esse son dos de los teóricos más importantes del campo de la música contemporánea en Argentina. Su participación desde la crítica y en la redacción de los programas de mano de los conciertos dedicados a Strasnoy en el Festival organizado por Radio France muestran de qué modo una serie de conciertos que están ocurriendo en París, pueden intervenir, también, en el campo de la música Argentina.

La cobertura del Festival Présences dedicado a Strasnoy fue particularmente destacada por el diario *Clarín*, con notas de anticipo, reportajes y crónicas. La inclusión del ilustrador Hermenegildo Sabat (1933-2018) como responsable del dispositivo escenográfico en una de las funciones contribuyó en parte a esta destacada cobertura: se trataba del principal responsable de las caricaturas que acompañan las editoriales políticas del diario, desde hacía más de cuatro décadas.

Las convocatorias a Sábát como escenógrafo y a Fessel como autor de las notas de programa, dan cuenta del modo performativo en que Strasnoy, desde París, estaba también manteniendo un nexo con la cultura argentina. Las ilustraciones de Sábát son sumamente populares por su extensa trayectoria en el diario de mayor tiraje de la Argentina. Por esta razón, para un espectador argentino, su estilo es inmediatamente reconocible, mientras que para el público francés, no representó más que una propuesta a ser comprendida por sí misma. También para el público francés, el nombre de Pablo Fessel no representaba lo que puede en el medio argentino. Tampoco para Gervasoni estos nombres significan fuentes de autoridad. El crítico discute a Strasnoy en los términos del campo francés. Desde allí Gervasoni

llega a sostener que en algunas de las obras Strasnoy se comportaba más como un arreglador que como compositor, manteniendo su postura de no reconocimiento de relieves particulares en la propuesta del compositor:

La escritura de Strasnoy procede acumulando gestos fugaces pero nunca lleva ninguno al final. En esto, esta música parece desprovista de firma. El anonimato es también el lote de la ópera de cámara *Un retour* (El Regreso), que se ofrece en versión concierto al final de la velada. El estilo es, esta vez, mantenido pero impersonal y se empantana en una dramaturgia vagamente ilustrativa (GERVASONI, 2012).

56

El análisis crítico de Gervasoni resultó coincidente con otras críticas del medio francés que tampoco se esforzaron por comprender qué ocurría, por ejemplo en la serie *Sum*, las cuatro piezas para orquesta. Si tanto los críticos franceses como el argentino están informados desde los programas de mano sobre cuáles son los materiales citados para la partida de cada movimiento, los franceses solo ven mecanismos anodinos y repetitivos; Monjeau, en cambio, encuentra un “subyugante efecto cómico y dramático a la vez. Es como una reelaboración crítica de la retórica musical” (MONJEAU, 2012).

Consideramos que lo que ocurre aquí es la constitución de miradas críticas condicionadas por los puntos de vista previos al concierto con lo que los críticos llegaron a estos conciertos. Si asumimos por principio que hay honestidad intelectual en los respectivos escritos, es evidente que ante un mismo fenómeno sonoro el modo de escucha que condiciona la comprensión se debe a la posición que ocupan en dos campos diferentes y cómo a su vez, cada uno de ellos agrupa a Strasnoy y su música. Como ocurrió con *Partiels* de Grisey ante un mismo fenómeno musical, por ejemplo el de la reescritura y la intertextualidad, se produce una diferente valoración por el modo en que esta práctica se articula en dos campos diferentes, como lo son el francés y el argentino. Para seguir con este ejemplo puntual: la intertextualidad en la Argentina tiene para Monjeau un punto de referencia claro la obra musical del compositor argentino Gerardo Gandini. El propio Monjeau, de hecho contribuyó a la

difusión y el prestigio de la obra de Gandini a través de su labor periodística, en el campo de la docencia y en sus textos académicos⁴. A esto se le puede sumar su nexos con otro argentino en el exterior ya mencionado anteriormente: Mauricio Kagel. En esa Historia de la música argentina, la obra de Strasnoy provee continuidades y nuevas miradas sobre una poética de peso en dicho campo. Por el contrario, esta práctica en la escena musical francesa resulta heterodoxa y problemática. La reducción de “compositor a arreglador” que hace Gervasoni es dura e injusta. Pero se la puede comprender en su dimensión de crítica dentro de otro campo artístico, el francés.

La polémica en torno del Festival y la elección de Strasnoy tuvo sus consecuencias: el director dejó su cargo. Pero Strasnoy siguió manteniendo un alto perfil en el debate y las polémicas habituales sobre el campo de la música contemporánea francesa y argentina. En su país natal Strasnoy interviene de modos múltiples, siempre con la música como epicentro, pero no únicamente. Sus óperas han sido presentadas en casi su totalidad y aceptó el encargo de componer una especialmente para la temporada lírica 2015 del Teatro Colón, “Réquiem” sobre un texto de William Faulkner. El mapa se completa su participación periódica en clases magistrales, entrevistas y con una serie de artículos propios publicados en la prensa local. Concretamente en el diario *La Nación*: en “Jukebox, vidas paralelas” se permitió comparar las muertes de Pierre Boulez y Fidel Castro, que ocurrieron, ambas, en 2016. Sobre Boulez dijo: “Boulez se llevó a la tumba la ‘música contemporánea’, ese género hecho a la medida de su talento, nacido dogma y muerto ornamento”. (STRASNOY, 2017)

57

En “Demoliendo algunos malentendidos de la infancia” arremetió contra la idea de la música como lenguaje universal:

Otra estafa. Nada es menos universal que la música, nada, ni siquiera las lenguas. Prueben de juntar en una confitería a una señora wagneriana con un muchacho heavy-metal, un ardoroso del gagaku, un cumbio-bolivariano, un gaitero con minifalda, un narcocorrido-tex-mex, un pigmeo, un tanguero”. Sería

⁴ Ver MONJEAU, 2004.

la guerra acústica. No. La música es un carnet de identidad” (STRASNOY, 2016).

A modo de conclusión

El carnet de identidad de Strasnoy revela un compositor nómada y cosmopolita. Viaja y desarrolla una carrera internacional, pero se ocupa de estar presente de modos múltiples en su país de origen. Desde lo específico musical, esta presencia se prolonga desde hace más de una década en los principales escenarios de la ciudad de Buenos Aires. Para señalar los últimos hitos, luego del Festival Présences de 2012 recibió el encargo para componer una ópera para la sala principal del Teatro Colón. En 2015, estrenó entonces *Requiem*, sobre la novela *Requiem for a nun* de Faulkner. En 2018 se produjo un evento cosmopolita muy caro a su poética, fue la Orquesta Filarmónica de Dresden la que hizo el estreno argentino de *The end*, también en el Colón, obra que se basa en el final de la Octava Sinfonía de Beethoven. En 2019, “Le bal” tuvo su estreno argentino, también en la principal sala lírica del país.

58

Respecto de sus columnas, por su modo de intervenir en la discusión pública, se puede decir que Strasnoy hace honor a su ciudadanía francesa. Lo es por el tono beligerante y corrosivo que tienen sus declaraciones públicas, una práctica que tuvo en Boulez, precisamente, a uno de sus máximos exponentes. Si como señaló el musicólogo argentino radicado en París Esteban Buch, en Francia las polémicas “pour ou contre” representan una práctica de larga data, en el caso de Strasnoy la diferencia tal vez pase por el uso del sentido del humor. Ese humor judío, porteño, kageliano que es, también a estas alturas, su propio “carnet de identidad”.

Por otra parte, la emigración formaría parte de una característica de la música contemporánea francesa, ya que varios de sus compositores han pasado largas temporadas fuera de *l'Hexagone*, incluido el propio Boulez, que murió en Baden Baden el 5 de enero de 2016.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. Le marché des biens symbolique. *L'Année Sociologique*, Paris, nº 22, 1971.

_____. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

BUCH, Esteban. "Réévaluer la histoire de l'avant-garde". En AA. VV *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*. Paris: Editions Ehes, 2011.

DROTT, Eric. The End(s) of Genre. *Journal of Music Theory* 1 April 2013; 57 (1): 1-45.

GERVASONI, Pierre Festival Présences de Radio France. Plaisir absent. *Diario Le Monde*, versión online: https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/01/23/festival-presences-de-radio-france-plaisirabsent_1633327_3246.html#O5YG4UTBQ0HbyJ-gl.99.

59

LATOURE, Bruno. *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LIUT, Martín. *Cosmopolitas, nómades, músicos de la distancia: compositores de origen argentino en la París del Siglo XXI*. Tesis doctoral, 2018, Inédita.

_____. Devenir compositeur: Notes on the Insertion of Argentine Composers in the Contemporary French Music Scene (1970-2000). *Twentieth-Century Music*, 17(3), 2020 págs. 311-327.

MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard/EHESS, 2009.

MONJEAU, Federico. *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

_____. Una experiencia cautivante. *Diario Clarín*. 15/01/2012. Versión online: https://www.clarin.com/musica/experiencia-cautivante_0_HyTrEv_2vQl.html.

_____. Maratón Strasnoy. *Diario Clarín*. 19/01/2012. Disponible online: http://si.clarin.com/extrashow/musica/Maraton-Strasnoy_0_Bjsxr_nwXl.html.

_____. Vanguardias criollas e ideología ruidista. *Diario Clarín*, 21 November 2014. Disponible online: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Condit-Auditorio_cheLA-compositores_jovenes-Ciclo_de_musica_contemporanea_del_Complejo_Teatal_0_H1GF8Cv5PXL.html.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.

60

_____. Actor-Networks in Music History: Clarifications and criticisms. *Twentieth Century Music* 11/2 2014, páginas 326-7.

LE PAVEC, Jean Marie. “La 22e édition du festival Présences à voilure réduite” *Diario L’Humanité*. <https://www.humanite.fr/culture/la-22e-edition-du-festival-presences-voilure-reduite-487686>.

STRASNOY, Oscar. *La stratification de la mémoire*. Paris: 2e2M, 2009.

_____. Demoliendo algunos malentendidos de la infancia. *Diario La Nación* 11/09/2016. Edición online: www.lanacion.com.ar/1936606-demoliendo-algunos-malentendidos-de-la-infancia.

_____. Jukebox. Vidas paralelas. *Diario La Nación*, 26/02/2017. Edición on line: <http://www.lanacion.com.ar/1988007-jukebo-xvidas-paralelas-tercera-entrega>.

Disciplina e Cânone: a construção do silêncio nas salas de concerto parisienses e a música humorística de Erik Satie

EDER WILKER BORGES PENA

Eu não quero ser um mestre: é demasiado ridículo.
Erik Satie (*Écrits*)

Até meados do século XVIII, as salas de concerto parisienses possuíam uma atmosfera bastante diferente daquela que temos hoje. As pessoas não se reuniam para realizar uma escuta e apreciação estética em silêncio. Na verdade, a ópera¹ era um grande evento social, no qual, muitas das vezes, a música prestava um papel de segundo, terceiro e, até mesmo, quarto plano. Como uma espécie de *show* moderno, as pessoas se dividiam entre camarotes e plateia, conversavam, bebiam, arranjavam parceiras, julgavam a moda e os costumes e alguns, até mesmo, assistiam à ópera. Esta posição secundária desempenhada pela música, no evento como um todo, pode ser exemplificada por diversos elementos, como o fato do camarote real ser localizado em um dos piores lugares do teatro para se ver o palco, acima do mesmo, porém estando em um local onde o rei pudesse ser visto por todos ali presentes. A nobreza ia aos espetáculos para ser vista e, todos aqueles que desejavam ascender em seus títulos de nobreza, utilizavam desta estratégia necessária. Era comum que algumas pessoas customizassem seus camarotes colocando trancas nas portas e mesmo cortinas simbolizando que não havia interesse em se assistir à ópera, mas em gozar de uma certa privacidade social para poder conversar sem ser ouvido, uma vez que a música impediria a audição de outrem, sobre política, estratégias de guerra, adultérios etc. Sabe-se que, mesmo prostitutas, alugavam lugares em camarotes para ficarem mais próximas de seus clientes. Para a nobreza, também não era de bom

¹ Até o início do século XIX, música era sinônimo de ópera na França. O pensamento estético girava em torno da necessidade do texto à arte musical, julgando a música instrumental como incapaz de denotar qualquer conteúdo.

tom, nem fazia sentido, ser pontual. Uma vez que o objetivo da realeza era ser visto, era preciso que a casa estivesse cheia antes que eles chegassem. Assim, era comum que, ao final do primeiro ato, os músicos interrompessem a ópera no meio para que todos aplaudissem a chegada do rei. De toda forma, também não era de bom tom que os nobres ficassem no teatro até o final da ópera, já que só restava confusões, plebeus, homens bêbados e mulheres promíscuas – permanecer até o fim era considerado indecente, principalmente para as mulheres. Outro aspecto que reforça esse clima de casa noturna é a ausência de energia elétrica e a presença de uma constante fumaça e luz baixa em todo o teatro, em virtude da enorme quantidade de velas acesas. Já a plateia, o *parterre*, contava com a grande massa composta de servos, comerciantes, dândis, jovens de baixa nobreza, filósofos, entre outros, muitos dos quais, se embebedavam, gritavam, arranjavam brigas e eram impedidos ou retirados por cerca de quarenta soldados que faziam a guarda do teatro. A plateia costumava ficar tão cheia que as pessoas passavam mal e precisavam ser retiradas. Inclusive, era uma prática comum que regentes utilizassem uma grande batuta e batessem constantemente com ela em uma estante para que a orquestra pudesse manter o pulso e continuar tocando. Também, as óperas francesas acabavam por possuir mais dança do que música, o famoso gênero das *óperas-ballet*. A interação entre público e músicos era constante, pessoas gritavam em protesto caso não gostassem do cantor e o cantor respondia ao público entre outros manifestos. Muitos relatos contam que, às vezes, o barulho dos murmúrios era tão intenso que não se podia escutar a música nem a voz dos cantores. Por fim, relatava-se que as únicas pessoas que realmente escutavam a música eram estudantes, alguns clérigos, burgueses e soldados na véspera de partir para a guerra. Escutar música era tido como uma prática burguesa, e, nesse caso, o adjetivo burguês é dito com desdém. É neste contexto, que, para a crítica francesa, não interessava muito a obra apresentada, mas a pessoa por trás da ópera. A opinião da nobreza já estava formada bem antes do evento, uma vez que nunca se criticava a obra em si, mas a pessoa quem a produziu. Era visto como natural que o autor conquistasse a aprovação da aristocracia antes mesmo da realização de sua obra (JOHNSON, 1995, p. 9-34). Portanto, o que mudou tanto nas salas de concerto e nos costumes parisienses para que o silêncio passasse a pre-

dominar no ambiente e fosse controlado e mantido por diversos guardiões da arte em meio à plateia?

O público francês, em geral, irá começar a mudar sua prática no reinado de Luís XVI com o estabelecimento dos concertos públicos, principalmente, os Concerts des Amateurs, em 1761 – isto irá se consolidar com maior força e definição com a proclamação da Primeira República Francesa em 1792. Como relatado por Johnson em seu livro *Listening in Paris*, algumas salas de concerto passaram a permanecer em repleto silêncio e escrupulosa atenção a cada peça e frase musical e a prática de se chegar atrasado para “ser visto”, comum da aristocracia, foi abandonada pelo público pagante, o qual frequentemente aparecia com horas de antecedência para garantir seus lugares. Ainda, o público mostrava preferência por teatros em que as portas pudessem ser fechadas e não houvesse nem o mínimo ruído de pessoas se levantando e deixando ou entrando no teatro durante as peças. Em particular, Haydn passou a ser o compositor mais aclamado do final do século XVIII pelas suas sinfonias (JOHNSON, 1995, p. 200). Esta nova audição estética e atenta, aliada ao novo repertório instrumental, retirou a música do posto de mero entretenimento e colocou o público em um “exercício de decifração para encontrar os significados propostos pelo compositor” (JOHNSON, 1995, p. 206).

O desenvolvimento disto, ao longo do século XIX, foi que o silêncio do público burguês passou a se fundar em uma preocupação social, um medo de se sentir envergonhado em público ou ser ridicularizado. Enquanto Paris se dividia em *quartiers* e títulos de nobreza brotavam por todas as partes, os burgueses se preocupavam cada vez mais com sua distinção social e, consequentemente, se arriscavam menos, perdendo aos poucos a “fé em sua capacidade de julgar” e adotando uma maior passividade, a qual, inevitavelmente, abriu as portas para o crescimento do trabalho de crítico. Esta nova nobreza, bastante confiante no regime meritocrático, havia conquistado sua nobreza através de méritos militares ou financeiros e possuía uma instabilidade maior do que a da antiga aristocracia hereditária – “com um gosto pelo trabalho duro, bom senso de negócios e um pouco de sorte, um homem pode ascender da escuridão à riqueza [...] ri-

queza, e não nascimento, significava poder” (JOHNSON, 1995, p. 230). Desta forma, era raro que houvessem espetáculos de ostentação e extravagância partindo de um indivíduo. As únicas virtudes que a burguesia prezava eram a “família, o amor, um senso de decoro, respeito à religião e uma retidão moral” (JOHNSON, 1995, p. 231). A burguesia era uma posição e não uma classe, i.e., um aristocrata falido continuaria sendo um aristocrata, já o burguês falido simplesmente o deixaria de ser; portanto, o indivíduo deveria batalhar continuamente por sua posição social frente ao risco de perdê-la, caso a deixasse à sorte (JOHNSON, 1995, p. 228-231).

64

Dentro deste contexto, tratados de etiqueta, civilidade e comportamento surgiram detalhando certas regras a se seguir durante performances públicas. Era desejada uma posição fastidiosa para não perturbar as outras pessoas durante o espetáculo evitando cantar baixo, murmurar notas, bater junto com ritmo, com as mãos ou pés, e qualquer coisa que pudesse distrair a atenção, não deviam virar de costas para o palco, falar em voz alta ou fazer comentários durante a execução das peças, pois nada era mais importante que assistir ao espetáculo e as pessoas não desejavam ouvir críticas em tempo real. Com a consolidação da prática do silêncio nas salas de concerto, mais do que uma proteção social, a prática começou a se moldar como um mecanismo de distinção e superioridade.

O emergente código de silêncio durante as performances era mais do que uma inocente consequência sem reflexão de qualquer trabalho ético. As audiências raciocinaram de algum jeito que, se boas maneiras eram necessárias para se ter sucesso, sua ausência sinalizaria inferioridade. Desta forma, policiar essas maneiras se tornou um ato de autorreafirmação. O indivíduo confirmava sua identidade social ao notar pessoas que não correspondiam a isto, fosse por (escolha seu rótulo), ignorância, preguiça, má educação, insensibilidade ou aborrecimento geral (JOHNSON, 1995, p. 232).

A repreensão era bastante pesada, aqueles que realizavam atos como falar durante a peça ou aplaudir entre os movimentos eram acusados de serem descontrolados, de não pertencerem ao local que estavam e de faltarem com civilidade, sendo

homens ainda selvagens. Um bom exemplo disto pode ser encontrado neste relato de um homem irritado durante um concerto:

Pelo amor de Deus, espere, sua cruel tagarela, espere até o intervalo para satisfazer sua terrível falação. Não teria um mínimo de educação para lhe dizer que é de um péssimo gosto falar alto em um local público onde a atenção deve ser voltada aos personagens do teatro. Honestamente, qualquer um pensaria que você viveu toda a sua vida na floresta e que você está em boa companhia apenas por um completo acidente (EMERIC *apud* JOHNSON, 1995, p. 232).

O próprio público obedecia às regras e agia como guardião das boas maneiras, o que, no fundo, significava salvaguardar sua própria posição social. Embora a burguesia olhasse a si mesma com determinado grau de igualdade, para se ter presença no grupo, era preciso a confirmação dos outros membros, as boas maneiras e a decência como ferramentas de distinção. Estas boas maneiras mudaram completamente a maneira francesa de se ouvir música e já não carregava mais a “bagunça” das óperas do início do século XVIII, nas quais a música era um dos aspectos menos importantes do evento. Agora, o público era, de certa forma, obrigado a escutar a música e a participar de um evento social mais monótono e sem grandes variações no que diz respeito ao público (JOHNSON, 1995, p. 232-236).

65

Durante o período de atividade composicional propriamente humorística de Satie, o cânone era um mecanismo forte e representativo. A musicologia ainda estava engatinhando e aos poucos se estabelecia e ganhava luz e importância. A abstenção de julgamento gerada pela boa educação e medo social burguês fez com que uma nova área florescesse no mundo da imprensa musical. Portanto, neste período, os julgamentos de valor exercidos sobre a arte em Paris eram delegados, principalmente, à imprensa e ao papel dos críticos, os quais possuíam grande influência e poder deliberativo, crescendo em importância e quantidade ao longo do século XIX e se estabelecendo ao redor de instituições e sociedades musicais. Entretanto, com o amadurecimento desta prática, isso resultou em uma série de atitudes não profissionais por parte dos críticos, ao mesmo tempo em que os compositores

se tornavam cada vez mais ativos na publicação de textos sobre música e arte, ao lado de fortes figuras institucionais, e contra-atacavam a prática crítica. Como a maioria do repertório das salas de concerto era constituído de obras já consagradas pelo cânone, as críticas eram frequentemente superficiais, sem nenhuma discussão real ou análise musical e se focavam em grande parte em comentários acerca das interpretações ou propaganda de compositores e intérpretes de interesse da alta sociedade.

A chegada do modernismo musical apresentou vários problemas para os críticos não profissionais que não possuíam as habilidades necessárias nem o tempo adequado para produzir críticas informadas e avaliadas. Uma inabilidade em apreciar novos trabalhos que se situavam fora dos moldes tradicionais fez com que vários dispensassem preguiçosamente a música que eles não entendiam. Artigos eram frequentemente publicados anonimamente ou sob pseudônimos e isto resultou em uma falta de transparência e responsabilidade. A anonimidade permitiu que vários críticos elogiassem, denegrissem e vilipendiassem um compositor ou composição em específico de forma desenfreada e acrítica com poucas consequências (HANLON, 2013, p. 18).

66

Assim, era comum que críticas fossem escritas com semanas de antecedência do concerto em análise, críticos fossem comprados para emitir determinada opinião e uma espécie de farsa crítica se criava através da manutenção de interesses mútuos, dos financiadores e dos críticos que lucravam e mantinham sua posição. A publicação de um comentário antecipado também servia como um mecanismo de estabelecer antecedência crítica, aquele quem fornece a notícia em primeira-mão, no entanto, esta prática se tornava completamente absurda quando, em certos casos, a crítica de um concerto era publicada antes mesmo de seu acontecimento. Essa condição era preocupante, uma vez que, como nos aponta Hanlon, estes críticos eram responsáveis por julgar a legitimidade das obras musicais.

Após a guerra Franco-Prussiana, em 1871, a França foi aumentando cada vez mais o interesse por um repertório que fosse exclusivamente francês. Como consequência disso, compositores que eram bastante influenciados pela tradição germânica

acabaram por serem excluídos do repertório e os grandes nomes clássicos da França retornavam aos programas. Este sentimento se torna bastante claro nas acusações ao ballet Parade como produto de Boches, alemães, as insatisfações com os meios futuristas e cubistas aplicados em um ballet russo e as acusações de que a música de Satie seria antifrancesa. Isto também causou certa divisão nas avaliações dos críticos, nas quais alguns claramente demonstravam uma preferência pela tradição alemã e outros prezavam pelo nacionalismo francês. Exemplo disto é o artigo de Alfred Mortier na revista S.I.M., de janeiro de 1914, na qual ele atribui superioridade aos compositores alemães no artigo *La Querelle des Anciens e Modernes*:

Debate perigoso, certamente. O crítico conscientemente deve desconfiar de ser involuntariamente *laudator temporis acti*. Nós sempre temos uma tendência a preferir a arte da geração à qual pertencemos e a acolher com nada além de desconfiança os inovadores. Examinemos, portanto, a questão de sangue frio: em suma M. Huré nos pergunta se a música de Debussy, Florent Schmitt, Ravel, V. d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Albeniz, Somazeuilh, Roussel, Turina, Erik Satie, Richard Strauss, Rimski-Korsakov, Stravinski, Witkoswski, Ropartz, Magnard, que sei agora, é inferior àquela de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Richard Wagner, César Franck, Chopin, Liszt etc. Bem, francamente, eu creio que sim! (MORTIER, 1914, p. 34).

67

Apesar de o autor estar realizando uma distinção entre a qualidade dos compositores já falecidos e os compositores vivos da época, a distinção entre compositores franceses e germânicos fica bastante clara e, mesmo Berlioz, francês, e Franck, belga, mas que realizou seus estudos em música na França, os quais se situam ao lado dos germânicos, foram acusados de terem sido compositores influenciados pelo wagnerismo e raramente apreciavam nas salas de concerto durante o início da Terceira República Francesa até a Primeira Guerra Mundial.

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 orga-

nismo 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).

68

Sob este ponto de vista, o cânone era também um mecanismo disciplinador. 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). Inevitavelmente, Satie foi uma vítima de todas essas formas de disciplinarização do cânone: desde o início de sua carreira ele enfrentou a recusa da publicação e interpretação de suas obras, desde *Uspud*, em 1892, dispensada pelo diretor do teatro *Opéra*, pois já havia planejado toda a temporada e não havia mais dinheiro (ORLEDGE, 1995, p. 33), até sua série de peças humorísticas para piano, negadas por dois editores e as quais só foram publicadas pois houve intervenção de pessoas mais importantes. Satie foi expulso do Conservatório de Paris por não sustentar os parâmetros exigidos pela instituição, foi amplamente ignorado em boa parte de sua carreira musical e, ainda que a atenção voltada a ele tenha sido alta para compositores considerados “amadores” pelo cânone, a visibilidade de Satie foi sempre oprimida nos meios oficiais e sua menção era geralmente necessária devido à sua conexão com outros grandes nomes da música. A proximidade de Satie a artistas respeitados como Debussy, Picasso, Ravel, Cocteau, Milhaud, Stravinsky, Diaghilev, Duchamp, Man Ray, entre outros, fazia com que sua figura não pudesse ser ignorada em determinados pontos. Por outro lado, sua figura, ações, peças e publicações sempre carregavam certo grau de polêmica e atraía a atenção à sua personagem. Pelos contatos de Satie é que ele terá acesso a financiamentos e patrocínios em algumas épocas de sua vida, mas o que não impediu que

o mesmo passasse por inúmeros momentos de dificuldades financeiras e desaparecimentos momentâneos dos meios sociais. E, frequentemente, quando Satie era mencionado na imprensa, raramente era com elogios, sua qualidade artística só era mencionada por compositores e regentes que também eram amigos próximos de Satie, enquanto críticos e historiadores da música descartavam Satie como um compositor de segunda classe e, em alguns casos, negando a ele o posto de compositor e o status de músico.

O caráter humorístico da obra de Satie também representava um impasse aos rituais puristas das salas de concerto parisienses. Enquanto o silêncio era prezado como uma supremacia dos bons costumes e sinônimo de verdadeira experiência estética, a prática humorística pressupunha o riso do público e rompia com paradigmas sociais da burguesia. Mesmo com as transformações ao início do século XX e todos os diversos novos pensamentos estéticos, o silêncio sempre predominou nas salas de concerto e qualquer quebra disto era visto como um escândalo, como foram os protestos verbais da *Sagração da Primavera*. É claro que o modernismo trouxe, aos poucos, diversos desafios a essa escuta e comportamento estático do público, mas é seguro dizer que ele ainda é predominante até os dias de hoje. Dentro deste contexto e modo romântico de ouvir música, não é preciso elucubrar tanto para que possamos compreender o incômodo causado pelas risadas ocasionais que ganhavam vida nos concertos de peças humorísticas de Satie e a repreensão que deveria ser direcionada ao compositor que desafiava as boas maneiras e a civilidade que deveria existir nas salas de concerto. Sendo esta, aliada a má reputação do humor, visto como uma arte secundária e inadequada às belas artes, uma das principais razões para que Satie fosse descartado pelo cânone francês.

A opinião popular não era sempre aprovada ou aceita pelos críticos no caso de Satie e a audiência era frequentemente criticada pela sua reação à música do compositor, particularmente, as peças humorísticas. Com frequência, a música de Satie provocou o riso na sala de concerto, uma reação que desconcertou os críticos e colidiu com o princípio burguês do desinteresse necessário à pura admiração (HANLON, 2013, p. 33).

Esta reputação do humor esteve firmada desde Kant, para o qual, o princípio de apreciação da arte era baseado no desinteresse para que houvesse uma experiência estética pura e o humor estaria inapto à prática, apreciação e julgamento das artes.

Entre aquilo que, alegrando, é bastante afim ao deleite prove-niente do riso e pertence à originalidade do espírito, mas não precisamente ao talento da arte bela, pode-se computar tam-bém a maneira humorística. *Humor* em bom sentido significa o talento de poder arbitrariamente transportar-se a uma certa disposição de ânimo, em que todas as coisas são ajuizadas de modo inteiramente diverso do habitual (até inversamente a ele) e, contudo, conformemente a certos princípios da razão em uma tal disposição de ânimo. Quem é involuntariamente submetido a tais mudanças chama-se *caprichoso* [*launisch*; mal-humorado]; quem, porém, é capaz de admi-ti-las arbitrária e conformemente a fins (com vista a uma apresentação viva através do contraste suscitador de riso), chama-se – ele e seu modo de falar – *humorístico* [*launig*]. Esta maneira pertence contudo mais à arte agradável do que à arte bela, porque o objeto da última sempre tem que mostrar em si alguma digni-dade e por isso requer uma certa seriedade na apresentação, assim como o gosto no ajuizamento (KANT, 2005, p. 180-181, grifo do autor).

70

Ao realizar tal declaração, Kant atribui um requerimen-to de seriedade às belas artes e uma necessidade de apresentar um conteúdo digno, da mesma forma, a prática do juízo realiza-do sobre tais obras também deveria ser realizada de forma digna e séria, portanto, as artes estariam privadas do recurso humorís-tico, caso quisessem, também, serem ajuizadas com seriedade.

Este não era o único impasse da obra de Satie, seu hu-mor cruzava com a acusação de amadorismo musical e mesmo a de prática não-musical, seu individualismo, seu aprendizado não comprovado, sua expulsão do Conservatório, seu retorno aos es-tudos na Schola Cantorum – parte visto como comprovação de suas habilidades musicais e parte visto como prova da ausência delas –, “o penchant de Satie para expressões humorísticas em suas peças, textos e conversas era prejudicial à sua identidade como compositor sério e sua reivindicação de um status profis-

sional” (HANLON, 2013, p. 36). Satie costumava ser acusado de produzir uma música antifrancesa, possuir uma personalidade afeminada e de se associar a movimentos polêmicos na época como o dadaísmo, cubismo, futurismo etc., sua música era frequentemente colocada como produto dos *cabarets* e músicas de salão, conseqüentemente, um material julgado inferior ao da música de concerto, sua não utilização de formas clássicas ou reconhecíveis como a Sonata e sua recusa em estabelecer uma escola, ter pupilos que seguissem seus métodos composicionais. Estes são alguns dos temas que apareceram nas críticas a Satie e foram utilizados de justificativa para sua incompatibilidade ao cânone e às quais ele irá responder de forma irônica em seus textos e música.

O silêncio construído nas salas de concerto parisienses deu asas à instituição grandiosa e disciplinadora do cânone. Seus soldados críticos policiaram e comandaram a construção histórica da prática musical alçando e relegando nomes ao esquecimento se baseando em justificativas nem sempre justas ou de cunho estético. Satie representa um desses grandes compositores que, aliado a uma prática de péssima reputação, o humor e o mundo popular, teve seu status profissional renegado, sendo sempre colocado como um amador de segunda classe portador de uma arte inferior e, portanto, indigno ao cânone. Diferente de muitos outros, a música de Satie sobreviveu e, aos poucos, é tratada novamente com a seriedade necessária para que possamos reconhecer seu valor estético, dentro de seu período, longe dos discursos anedóticos e preconceituosos com a prática humorística e a despeito da crítica não especializada e da nobreza obrigatória do silêncio nas salas de concerto.

Referências bibliográficas

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.

JOHNSON, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MORTIER, Alfred. La Querelle des Anciens et Modernes. In: *La Revue Musicale S.I.M.*, Xº année (Janvier, 1914), p. 31-35. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55684563/f2.item>. Acessado em: 26/10/2020.

ORLEDGE, Robert. *Satie Remembered*. London: Faber and Faber Limited, 1995.

SATIE, Erik. *Erik Satie, écrits: réunis, établis et présentés par Ornella Volta*. Paris: Éditions Champ Libre, 1981.

Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, un diálogo en la frontera

MAURO ROSAL

Hasta qué punto los problemas del lenguaje se pueden llevar al campo estético musical? ¿Es posible conectar ambos problemas sin traspasar en bloque una serie de ideas de un ámbito al otro? Si ambas respuestas son afirmativas, ¿de qué modo podría un lenguaje musical ser condicionado?; si se determina cierta secundariedad impuesta, la reapropiación que se puede hacer desde esa posición ¿no es siempre original y distintiva?; esa reapropiación ¿no es una transformación tal que borra el condicionamiento?; el lenguaje musical del Sur ¿no puede ser condicionante para el Norte?; en última instancia, hacer la distinción Norte/Sur ¿no es una posición metafísicamente eficaz y dirigida, una construcción dominante que puede ser borrada o tachada a partir de una estrategia de deconstrucción?

Sería imposible, dado el espacio que esto demandaría, dar cuenta de la estrategia derrideana (incluso cabría preguntarse si sería posible aún teniendo mucho espacio). Sin embargo, para hacer una breve introducción puede decirse que la deconstrucción es una estrategia situada siempre en los límites de la fórmula de construcción de pensamiento de la cultura occidental: el binarismo. Se enseña a pensar haciendo oposiciones que se afirman con un carácter absoluto y bajo una ética cuyo origen se hace difuso. Así, el mundo se compone de razón/opinión, alma/cuerpo, hombre/mujer, bien/mal, cultura/naturaleza, verdad/mentira, legal/ilegal, etc. La deconstrucción propone desmontar las series de presupuestos que ubican a un miembro del opuesto sobre el otro. Su primer objetivo es la inversión de la oposición binaria metafísica. Sin embargo, para no caer en lo mismo que denuncia, no puede detenerse allí y debe mostrar que entre cada uno de los miembros hay un juego de diferencias que alternan la primariedad y secundariedad interna. Así, la estrategia es interminable, opera desde siempre y para siempre. Ahora bien, la tradición hizo que aquello que se designe como lo primario esté

presente, y que lo otro sea ausencia; por eso Derrida habla de la *metafísica de la presencia*. Pero si se acepta una ausencia, no por ello se renuncia a cierto condicionamiento de ella misma sobre lo presente. Aparece la evidencia de la impronta psicoanalítica: el inconsciente opera mientras se da la percepción consciente de la realidad. Entonces, el sentido siempre está abierto; en palabras del mismo Derrida: se disemina, es una continua inseminación. Entonces, nunca supone una polisemia, que a fin de cuentas, supondría una cantidad de sentidos limitados y estables. Se puede afirmar que el sentido nunca es tal y opera a partir de sus propias huellas.

El “logocentrismo” va a ser fundamental en la relectura derrideana, desde uno de sus primeros textos como *De la gramatología* (DERRIDA, 2012). Lo propone como sinónimo de “fonocentrismo” y se refiere a la acción de ubicar en un lugar de centralidad al habla, contra la secundariedad de la escritura. En él se considera al habla como presencia, lo conectado al alma que no está diferido, la actualidad del pensamiento

74

Para superar la oposición binaria entre habla y escritura, Derrida muestra cómo esta oposición (y sus valores de primario y suplemento o secundario) siempre está referida al tipo fonético-alfabético. En su deconstrucción, piensa a la “escritura” como inscripción, como institución durable de un signo. De este modo, cubre el campo de todos los signos lingüísticos: orales y escritos. Esta concepción del lenguaje, lo lleva a afirmar que nada hay fuera del texto.¹ Así, el mundo es el espacio (anterior) donde la escritura hace su inscripción para institucionalizarse. Por este motivo es que la grafía no está ligada a un significante actuando como otro significante (es decir: re-presentación de la palabra hablada) sino que lo está a una “huella institucionalizada”. De allí que el origen sea al mismo tiempo un no-origen. Esta posición conlleva a una concepción del tiempo no lineal:

¹ Y la música no puede escapar de ese ámbito. Con esto se afirma un carácter textual que no la hace depender de un análisis hermenéutico o lingüístico.

Ahora bien, en todo espaciamento silencioso o no puramente fónico de las significaciones, son posibles encadenamientos que no obedecen ya a la linealidad del tiempo lógico, del tiempo de la consciencia o de la preconsciencia, del tiempo de la representación verbal (DERRIDA, 1989, p. 298).

La huella no es nada, no es un ente y excede a la pregunta ¿qué es? Esa misma huella determina la archiescritura que es el lenguaje original y que no puede ser objeto de ninguna ciencia porque no puede ser traída a la presencia. Ahora bien, la archiescritura es disimulada cuando se expulsa a la escritura al exterior a través del habla. Por ello, para la metafísica occidental, el habla es el adentro, lo interior; y la escritura es el afuera, lo exterior. De allí la importancia de los márgenes en la filosofía derrideana. La necesidad de la filosofía tradicional es la de dominar el límite, el otro, aquello que puede excederla.² Esa expulsión se realiza mediante la diferencia como lo opuesto a la mismidad o identidad; por eso, en Derrida el afuera sólo puede ser pensado a partir de la huella:

Si no hay fuera de texto, es porque la gráfica generalizada ha comenzado ya siempre, está injertada en una escritura anterior (...) No hay nada antes del texto, no hay pretexto que no sea ya un texto. Así, en el momento en el que se incide la superficie de asistencia, en que se abre la abertura y se presenta la presentación, había una escena (DERRIDA, 1997b, p. 490).

Ahora bien, es importante re-marcar que Derrida no pretende una teología negativa, es decir, que la huella o a la archiescritura o la *différance* estén dotadas de una superesencialidad que sirvan como alternativa a una posición onto-teleo-teológica. El problema derrideano es un problema sobre y acerca del texto.³

² Si la filosofía dialoga con lo no-filosófico, Derrida pregunta: "¿Podemos, con todo rigor, asignar un lugar no filosófico, un lugar de exterioridad o de alteridad desde el que se pueda todavía tratar de la filosofía?" (DERRIDA, 1994, p. 19)

³ Más allá de las diferencias evidentes que mantuvieron entre sí, Gadamer da un panorama claro de la posición derrideana: "[...] eliminación del sujeto trascendental y, por tanto, en la crítica a un concepto de identidad que no incluya la diferencia" (GADAMES, 1997, p. 97)

La deconstrucción en diálogo

Este preámbulo resultó necesario para introducir ahora el problema musical de este texto. Y esto se debe a que, en la historia occidental reciente, a través de la estética se intentó dar cuenta del funcionamiento y el significado del arte, de la posibilidad de belleza, de provocación, de incomodidad, de acción política, desde un plano ontológico. Y la intención estratégica que aquí se esboza pretende abordar el problema del arte desde un plano que renuncié a la posibilidad de hallar o brindar un fundamento.

76

Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy compartieron una amistad incondicional. Y esa misma amistad se sella a través de una idea que ambos sostienen en sus obras, que ponen a dialogar, que los atraviesa y que, en el caso de Derrida, no cabe duda que se desprende de lo dicho hasta aquí: la frontera. Toda estrategia que se haga llamar deconstructiva debe situarse en ese lugar, en el “entre”, en el “límite”, en el “espaciamento” que hay entre lo que se pretende primario y lo que se pretende secundario dentro de cualquier forma de oposición binaria metafísica de la tradición filosófica occidental. Y también la frontera enfrenta a una figura ineluctable: el extranjero. Derrida fue dos veces extranjero. Lo mismo sucedió con Nancy. Derrida fue un judío en Argelia, que como extranjero debió migrar a París. Allí fue un africano en Europa. Su *ser-extranjero* fue con el otro, con el que siempre sería el huésped y que no ofrecería su hospitalidad. Nancy se siente un *extranjero-en-sí-mismo* debido a un impostergable trasplante de corazón. El extranjero está en él. La técnica, y en especial el desarrollo farmacológico, vuelven a invadirlo cada vez. En ambos, re-aparece el problema de los vínculos y de la comunidad. Y en este sentido, Nancy, en *La comunidad inoperante* (NANCY, 2000), habla de las sociedades como un *ser-en-común*, esto es, la sociedad pensada como una cantidad de relaciones que imposibilitan que cada individuo se cierre en su identidad. Posición ésta que se aleja de la comunidad como sujeto colectivo ó como suma o yuxtaposiciones y solapamientos de sujetos.

En relación estrecha con el problema de la extranjería, en *El monolingüismo del otro*, Derrida sostiene, al mismo tiempo, dos hipótesis contradictorias. Por un lado, nunca se ha-

bla más que una lengua o idioma. Por el otro, nunca se habla una única lengua. Tras esta propuesta, lo que busca es establecer las relaciones entre nacimiento, lengua, cultura, nacionalidad y ciudadanía. Dice: “[...] una lengua no puede por sí misma más que hablar de sí misma. Sólo se puede hablar de una lengua en esa lengua. Aunque sea poniéndola fuera de sí misma” (DERRIDA, 1997a, p. 36)

Ahora bien, si se aceptan al mismo tiempo las hipótesis que se contradicen, se acepta también que el no poseer la propia lengua tiene que ver con la dominación, la colonización, la situación del huésped, el amo y el esclavo. Pero también, debe afirmarse que el amo nunca tiene la propiedad de la lengua, eso es imposible, es sólo su creencia para poder imponerla. Entonces, siguiendo con la estrategia, Derrida dice que la anamnesis autobiográfica presupone la identificación de la ipseidad, del *yo*, pero nunca determina una identidad (que, como ya sostenía Heidegger, nunca es la misma consigo misma) La ipseidad siempre es determinada por la lengua. No hay *yo* pensante o pensable con anterioridad a ella. La definición del *yo* depende de la lengua de cada uno.

Recapitulando, lo que Derrida dice, o mejor dicho escribe, es que la lengua, aquella que se aprende desde niños, que es la única forma de dar cuenta del *yo* dado que éste no puede pensarse con anterioridad a ella, siempre está, de un modo ineluctable, contaminada. Esa contaminación se resuelve en una suerte de hibridación, de falta de pureza. Se enseña a hablar, se hace una apropiación de lo ajeno, aunque la fuerza del enunciado “lengua materna” se imponga dibujando una escena absoluta pero ficticia. Y ese algo que no es propio, tampoco lo es de quien lo otorga, ni de sí mismo. La lengua está contaminada, las lenguas están contaminadas. Sólo bastaría con empezar a destejer todo el entramado, a des-velar, a invertir la oposición entre la pureza y la contaminación y, con ello, permitir el lugar de un juego de diferencias.

Si esto entra en relación con el problema de la música, cabría entonces sostener que cada compositor, en tanto es imposible de modo alguno el cierre pleno de su identidad dado

que es miembro de una comunidad, tiene una lengua o lenguaje musical que es único y que no lo es, al mismo tiempo. Porque esa lengua que habla en su obra es la propia, al tiempo que es ajena, pero es la única que puede llevar adelante la traducción de la impropia. Quizás dos pasajes de Derrida ayuden a esclarecer estos puntos: “[...] no es únicamente la ley misma de lo que se llama traducción. Es la ley misma como traducción” (DERRIDA, 1997a, p. 22). Y unas páginas después: “El monolingüismo del otro sería en primer lugar esa soberanía, esa ley llegada de otra parte, sin duda, pero también y en principio la lengua misma de la ley. Y la ley como lengua” (DERRIDA, 1997a, p. 58). Aquí es necesario introducir las relaciones geopolíticas de dominación. Así, aquello que puede querer imponerse desde el Norte, en una política de colonización cultural, tiene que ser traducido desde la lengua del Sur, que se impone como Ley y que, además, no es ella misma una única lengua. Pero la paradoja es aun más amplia: la lengua del Norte (si es que puede hablarse de una lengua del Norte) tampoco es una misma con ella misma. Motivo por el cual no habrá más que aceptar que a fin de cuentas, los diálogos que puedan establecerse dependen, desplegando la estrategia, de un juego de diferencias y de la acción continua de diferir sentidos.

En esta misma línea, pero directamente arrojado sobre el problema del arte contemporáneo, Jean-Luc Nancy propone una voz de alerta. Todo arte es contemporáneo de su tiempo. Por eso, una vuelta estética en la producción (por ejemplo: pintar un cuadro al estilo de Miguel Ángel) es una repetición de formas y tendrá como consecuencia estar *fuera* del arte. Ahora bien, todo arte da a sentir, es una puesta en forma, una percepción de sí del mundo. Y, al hablar de mundo, Nancy se refiere a una cierta posibilidad de sentido y de circulación del mismo. En este punto, remite también a Heidegger que sostiene un mundo como totalidad de *significabilidades*, esto es, posibilidades de sentido y no una totalidad de significaciones dadas: “Yo diría que el arte está ahí cada vez para abrir el mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya está cerrado” (NANCY, 2015, p. 25).

También se pregunta ¿qué queda del arte en lo contemporáneo que sobrecarga de significaciones pero no abre un mundo, sino que da cuenta de uno cerrado, clausurado, sin apertura? Para él, queda el gesto y, tras ese gesto, queda el signo que ya no significa:

Si estamos entonces en la mundialización, también quiere decir que tenemos que encontrar, que inventar una forma de mundo, y una forma de mundo quiere decir una forma de circulación posible de sentido, pero de modo tal que ese sentido no sea captado por cualquiera, es decir, que no sea, para terminar, significado (NANCY, 2015, p. 34).

El último capítulo del libro *El arte hoy* está dedicado a la relación del arte con el mundo. Este último es siempre perspectiva, punto de vista como afirmación de cada uno. Al mundo sólo puede conocerse desde el interior: se está en un mundo, nunca delante de él. Como consecuencia, Nancy dice que el mundo es la verdad (no “la” verdad del mundo). Es la totalidad de significabilidad y no de significación depositada. No hay adecuación a un concepto, una idea, un fin o un principio; sino que hay inadecuación con respecto al principio de verificación. Es un incesante desplazamiento, movimiento. “El arte más grande es el que mantiene suspendida y retenida toda conclusión en la significación o en la interpretación y que abre nuevamente la prueba del pensamiento” (NANCY, 2015, p. 77).

79

Así, retomando lo dicho es necesario volver sobre una idea derrideana. La imposibilidad del ejemplo. Si existiera, al menos al modo que habitualmente lo utilizamos, deberíamos aceptar un carácter universal del conjunto de particulares que el concepto o ejemplo pretende aunar. Si así fuese, se tendría que reconocer un esquema conceptual que guía la acción de la producción musical ajeno a la ipseidad del compositor y que termina por delimitar el espacio del huésped y del extranjero. La posición frente al mundo queda de-mostrada siempre con el uso de la lengua propia, que también es ajena. Y dado que no hay ejemplo, que no hay identidad en términos estrictos ni en el pensamiento de Derrida ni en el de Nancy, se debe admitir que la particularidad de la apropiación de la lengua del otro en la propia condiciona

la unicidad del *yo*, pero no para hacerla depender del amo sino para configurar una estructura original. La música, la obra, se torna acontecimiento. Y esa estructura debe depender también de la comunidad de la que se forma parte, pero ya no entendida como un sujeto colectivo o la yuxtaposición de individuos, sino como ese *ser-en-común* que reúne a las personas y que, en última instancia, permite que la música que se haga sea tanto individual como colectiva, aceptando finalmente una identidad no realizada por completo. La música de cualquier compositor, sea del Sur o del Norte, no puede más que poner en juego la traducción a través del propio lenguaje, que también es ajeno, como ley. Pero esa traducción, que se muestra en su producción única y nunca ejemplar, no posee un sentido más allá de su propio gesto, de su gestualidad que debe estar cargada de una significabilidad que dé a sentir un mundo, el mundo de aquel que lo reciba y se convierta en el huésped de ese extranjero llamado músico. Así, aparece inevitablemente la diseminación de sentidos que deja a la obra abierta; conviven en la misma dirección dos posiciones que abren infinitamente las *significabilidades* como posibilidades de sentidos irreductibles a las posiciones de enunciador y receptor.⁴

Es en esta dirección que podría producirse un cortocircuito entre las nociones de lengua y lenguaje para el arte tal como fueron concebidas en la semiología de Metz a mediados del siglo pasado.⁵ Sin embargo, desde la estrategia deconstructiva puede ponerse en suspenso la relación entre esas nociones y el discurso artístico. En ese caso, no importa cuál es el atributo lingüístico de una música, esto es, si es lengua o lenguaje, si se rige por reglas gramaticales o normas de aceptabilidad social, dado que en ambos casos, que podrían ser las caras de una misma moneda, se desprende el gesto que abre la necesidad de una relectura y el espaciamento de una *significabilidad* infinita.

Las instituciones de educación musical suelen poner un énfasis especial en el análisis paramétrico de las piezas musicales, es decir, de las características de los parámetros tales como

⁴ Derrida creía que hay dos futuros. Uno que es calculable, predecible. Otro que se inscribe como por-venir; es lo imposible e incalculable. La obra musical se inscribe en el entre ambas formas de futuro.

⁵ Cf. METZ, 1974, pp. 37-51.

altura, contornos melódicos, relaciones armónicas, orquestaciones, timbres, ritmos y duraciones, niveles de consonancias y disonancias, criterios formales, conducciones de voces, etc. En este proceder, la educación determina una oposición clásica entre los valores musicales y los valores extra-musicales. Dentro de esta oposición se establece la primacía de uno sobre otro. La cuestión de fondo es entonces la determinación de la dependencia entre músicas y, en especial, de las músicas del Sur con la tradición armónica europea. Así, aquellos discursos que no se ajustan a esta dependencia quedan relegados, desplazados, son extranjeros en sus propias moradas. Sin embargo, cuando responden a ciertos cánones son considerados adentro. Lo paradójico de la situación es que se está afuera cuando se usa lo de adentro, y se está adentro cuando se usa lo de afuera.⁶ Ahora bien, si se procede al modo derrideano o nancyniano, se debería poner en cuestión la oposición que se menciona más arriba. ¿Es posible hablar de valores extra-musicales de una música? Quizás al intervenir esta posición, se puedan invertir los opuestos: la biografía, la apropiación de la lengua (que es siempre, hay que recordar, la herramienta para la traducción), el contexto determinado por ese *ser-en-común* comunitario, pueden pasar a ubicar el lugar de centralidad. Sin embargo, si esto se detuviese aquí, no se haría más que caer en el mismo presupuesto que se denuncia: que hay algo primario por sobre otro algo que es su suplemento. Sería inviable pensar una música que renuncie a releer el sistema de organización de alturas que determina una construcción armónica y formal. Ahora bien, la dependencia entre ambos valores (sean musicales o extra-musicales) no puede entenderse más que dentro de la intención estratégica, con un fin claro: mostrar sus juegos de diferencias. En ese caso, no es posible negar la relación que se establece en la apropiación de la lengua del otro, de la propia, la traducción y la producción, en este caso, artística musical. Nancy lo dice de modo contundente: “La diferencia de las culturas, la de las artes y la de los sentidos son condiciones y no limitaciones de la experiencia en general, y otro tanto ocurre con la imbricación mutua de esas diferencias” (NANCY, 2007, p. 28)

⁶ Y quizás, entonces, no hay tal paradoja y simplemente deba aceptarse que, tal como sostiene Derrida, la estrategia deconstructiva opera desde siempre.

Entonces, también en la apropiación de la lengua del otro, puede observarse que los usos particulares que determinan la ley de algunas comunidades, como las de América Latina, poseen traducciones específicas. Así, si se comparan las relaciones que se dan entre el ritmo y la armonía en la música europea con los ritmos armónicos en Sudamérica, no se podrá más que afirmar una apropiación distintiva; no se trata de una violación de la ley, de un derecho no cumplido, se trata de un hecho o acción dependiente de las relaciones contextuales de la enunciación, de un carácter performativo. Lo mismo puede decirse de la utilización de las tensiones de la armonía funcional y el movimiento de las voces, con una clara petición de resolución, y los usos de esos mismos sonidos en las músicas del Sur. Incluso, como una especie de nota al pie, puede recordarse las dificultades que debió sobrellevar Debussy, un extranjero en su ciudad, para que la crítica acepte sus composiciones. Esto permite afirmar que los usos de los ritmos armónicos, las tensiones y los movimientos de voces, todos ellos aspectos paramétricos de la música, dependen de las condiciones que imprimen los aspectos no-paramétricos. Y de esta forma, sería correcto poner entre paréntesis, al menos dudar, de la clasificación propuesta entre aspectos paramétricos y aspectos no-paramétricos para, a fin de cuentas, des-velar la alternancia de ambos en un juego de diferencias en otra forma de oposición binaria.

Para terminar, el gesto, la apertura a una *significabilidad* infinita, se encuentra contaminado. Pero esto no es una denuncia de sujeción, no es la imposición del amo sobre el esclavo. Esto sucede ahí y acá. Esto es para el Norte y para el Sur. La ley misma de la lengua es la ley de la traducción. Y esa traducción no puede escapar a las condiciones de un *yo* imposibilitado de posicionarse fuera del mundo. La anamnesis se encuentra condicionada por el *ser-en-común*, por la comunidad. La biografía es lo inevitable; y ese *ser-inevitable* es el que condiciona al uso del objeto sonoro y sus infinitas posibilidades de organización. Pero también la biografía está condicionada por la historia del objeto sonoro y sus posibilidades de organización. Uno afecta al otro. Y en esta dirección, Nancy recuerda una vez más a su amigo:

(...) como JD quiere que un golpe abra el oído a la filosofía y esto quiere decir: que la vuelta atenta a los timbres, ritmos, cadencias, danzas y trazos, tracciones, rayas, toques o manchas que están afuera, que son sus otros y cuya alteridad sólo puede ser reconocida o aproximada a condición de ser mantenida a respetuosa y protegida distancia del dominio del discurso. No puede permanecer otro más que permaneciéndolo con toda la fuerza, la pregnancia, la insistencia, la testarudez y el endurecimiento que lo "otro" mantiene hacia y contra todo aparte de sí en la medida en que es "otro" y que -pues- permanece (NANCY, 2015, p. 41).

Quizás la trasposición que formaba parte de las preguntas del párrafo inicial de este texto sea posible, teniendo cuidado de no dar un paso en falso y sin olvidar que la imposibilidad del ejemplo es inevitable; sin olvidar que el carácter universal es una ilusión, otra imposibilidad. Quedará por preguntarse sobre el valor y la entrada de la hospitalidad en este juego: ¿es realizable? A fin de cuentas, y sin reservas, quizás no quepan dudas: toda música es huésped; toda música es extranjera.

Referências bibliográficas

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona. Anthropos. 1989.

_____. *Márgenes de la filosofía*. Madrid. Cátedra. 1994.

_____. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires. Manantial. 1997a.

_____. *La diseminación*. Madrid. Espiral. 1997b.

_____. *De la gramatología*. México. Siglo Veintiuno. 2012.

GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*. Barcelona. Paidós. 1997.

METZ, Christian. El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *LENGUAjes*. Año 1, nº 2, diciembre de 1974.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile. Arces-Lom. 2000.

_____. *A la escucha*. Buenos Aires. Amorrortu. 2007.

_____. *El arte hoy*. Buenos Aires. Prometeo. 2015.

Ouvindo as cores: uma estética multissensorial no diálogo entre W. Kandinsky e O. Messiaen

MARCUS MOTA

Preliminares

As relações entre as carreiras de Wassily Kandinsky (1866-1944) e Oliver Messiaen (1908-1992) têm sido pouco exploradas, não só pela recepção crítica, como também pelos próprios autores envolvidos. Porém, há um conjunto de convergências que indica algumas possibilidades de interpretação: ambos se notabilizaram por: 1 - uma produção artística de pesquisa e renovação dentro de suas tradições estéticas; 2 - uma contínua produção ensaística que analisava diversos aspectos dessa pesquisa e renovação; 3 - desdobrarem-se em investigadores empíricos seja como etnógrafo, no caso de Kandinsky, seja como ornitólogo, no caso de Messiaen; 4 - buscarem uma correspondência entre atos criativos, transcendência e espiritualidade; 5 - manifestarem uma orientação multissensorial de seu pensamento e obras, a partir das correspondências entre som e visualidade.

Esta última convergência, foco deste capítulo, é bem expressa nos registros das reminiscências dos dois artistas, como uma distinção ou habilidade especial que os caracterizava. Assim, nas conhecidas passagens do álbum *Rückblicke* (Retrospectiva) de 1913, Kandinsky relembra o impacto de ter presenciado a performance de *Lohengrin* em Moscou:

Os violinos, os profundos tons dos baixos e em especial os instrumentos de sopro corporificavam para mim todo poder do momento do crepúsculo. Eu vi todas as cores em minha mente, elas estavam diante de meus olhos. Linhas selvagens, quase loucas se esboçaram em minha frente (LINDSAY & VERGO, 1994, p. 364).

Essa 'audiovisão' funde os efeitos da ópera de Wagner aos da vívida lembrança do pôr-do-sol em Moscou: "O sol dissol-

ve toda a Moscou em uma mancha única, a qual, como uma tuba selvagem, faz vibrar a alma de todos. Não, essa fusão avermelhada não é a hora mais linda! É apenas o acorde final da sinfonia, que traz animadamente cada cor à vida, que possibilita e obriga toda Moscou a ressoar como o *fortissimo* de uma orquestra gigante” (LINDSAY & VERGO, 1994, p. 360).

Messiaen, por sua vez, relata “Eu sempre amei a cor. Em minha infância eu elaborava os cenários de um teatro em miniatura, o fundo da cena de celofane colorido com tintas diversas. Esse fundo de cena eu posicionei contra uma janela e a luz do sol atravessava o celofane, deixando passar reflexos coloridos. Pela idade dos 10 anos, eu vi pela primeira vez os vitrais da Sainte Chapelle à Paris, e esses vitrais me marcaram pelo resto da minha vida” (MESSIAEN, 1988, p. 5). Essa forte presença das cores acompanha as preocupações e realizações estéticas de Messiaen. Em um balanço de sua trajetória, no sétimo e último livro de seu *Tratado de Ritmo, Cor e Ornitologia*, Messiaen afirma:

86

Quando eu ouço música eu vejo as cores correspondentes. Quando eu leio música (ouvindo-a interiormente), eu vejo as cores correspondentes. Não se trata de uma visão ocular [...] Trata-se tão-somente de uma visão interior, de um olho do espírito. São as cores maravilhosas, inefáveis, extraordinariamente variadas. À medida que os sons transitam, mudam, movem-se, essas cores se agitam com eles em transformações perpétuas. [...] As cores que eu vejo na música dos outros, eu tentei – invertendo a situação – de inseri-las em minha própria música, para que meus ouvintes experimentem de mim essa audição colorida (*audition colorée*) e se tornem audiouvintes (*auditeurs-voyants*). [...] Tomei o cuidado eu mesmo de indicar em minhas partituras as cores que eu vejo e que gostaria que os regentes de orquestra e os intérpretes pudessem ver. Meus títulos, enfim, revelam a associação visual-auditiva” (MESSIAEN, 2002, p. 98).

A audição colorida ou prismática de Messiaen e a audiovisão de Kandinsky apontam para uma convergência de ideias, práticas e procedimentos que necessita uma maior discussão pois, mesmo assinalada por esses autores em seus escritos e

obras, toca em questões que não são acessadas ou esclarecidas pela intransitividade individualista como são apresentadas ou mesmo debatida na recepção crítica.

Contrastes simultâneos

Mesmo com tantas preocupações em comum, há pouco contato ou interação documentados entre Kandinsky e Messiaen. Temos alguns poucos exemplos, todos da parte de Messiaen. Por exemplo: na ocasião das celebrações em torno dos 70 anos de Oliver Messiaen (OM), ao visitar Boston, o compositor trava um diálogo com Harriet Watts (HW), que lhe pergunta:

HW - Você conhece a obra de Wassily Kandinsky, e a teoria da cor no livro *Sobre o Espiritual na Arte*?

OM - Ah sim, conheço Kandinsky muito bem, ele é um grande pintor. Meus dois pintores favoritos são Kandinsky e Robert Delaunay (MESSIAEN & WATTS, 1979, p. 4).

Apesar da ênfase dada ao pintor russo, Messiaen pouco se refere tanto às ideias, quanto às obras de Kandinsky em sua produção discursiva.

Tais referências são pouco extensas, acontecem dentro de contextos orais e *en passant*. Por exemplo: Larry Peterson afirma que Messiaen confidenciou-lhe, em 1970, que os poemas que o compositor escreveu para suas obras vocais foram influenciados por Kandinsky: “Messiaen comentou que ele amava a interação entre o vermelho e o verde nas pinturas de Wassily Kandinsky. Ele elaborou essa interação de cores por uma esquentando a outra que, em troca, esfria a primeira (PETERSON, 1998, p. 224).”

Em outro diálogo, com Claude Samuel, publicado em 1986, dentro de um contexto sobre suas relações com a pintura, Messiaen afirma:

Eu prefiro um pintor acima dos demais, não apenas porque ele é o precursor da pintura abstrata, e consequentemente bem próximo ao que eu vejo quando escuto música, mas

principalmente porque ele estabeleceu conexões entre cores complementares de um modo tanto sutil quanto violento, por meio especialmente do princípio do ‘contraste simultâneo’ (que é o das cores complementares evocadas pelo olho do observador): este pintor é Robert Delaunay (SAMUEL, 1986, p. 45).

Como se pode observar há a identidade entre Delaunay e Kandinsky naquilo que interessa a Messiaen: um tipo de pintura não representacional que se ocupa de procedimentos de manipulação de cores e seus efeitos. E, dentre os procedimentos de manipulação das cores, Messiaen registra o das conexões entre cores complementares ou “princípio do contraste simultâneo”.

88

Messiaen aqui claramente se dirige às pesquisas desenvolvidas pelo cientista francês Michel Eugène Chevreul (1786-1889) e registradas em sua obra *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, de 1839. Segundo Chevreul, as cores de dois diferentes objetos percebidos ao mesmo tempo produzem mútuos efeitos. Uma cor pode aumentar ou diminuir a percepção da outra, e vice-versa. Esse aumento de percepção e contraste se dá no caso de cores complementares, ou cores que posicionam dentro do círculo ou espectro cromático em pares opostos, possuindo intensidade e força semelhantes, mas se distinguindo na temperatura – frio/quente, por exemplo¹. Chevreul frisa que

é necessário que leitor não esqueça que, quando se afirma que tal cor colocada junto de outra recebe uma tal modificação, tal maneira de se falar não significa que as duas cores, ou, sobretudo, que os dois objetos materiais com os quais nos defrontamos possuam eles uma ação mútua, seja física, seja química; essa ação aplica-se realmente à *modificação que em nós acontece*, quando nós percebemos a sensação simultânea dessas duas cores (CHEVREUL, 1859, p. XVI).

A investigação de Chevreul não se restringia à arte: o título não abreviado de suas investigações era

¹ Cf. ROQUE, 1994.

da lei do contraste simultâneo de cores e a variedade de objetos coloridos considerados de acordo com esta lei em relação a pintura, as tapeçarias dos Gobelins, as tapeçarias de Beauvais para móveis, os tapetes, os mosaicos, os vitrais coloridos, impressão de tecidos, impressa, iluminação, decoração de edifícios, vestuário e horticultura (CHEVREUL, 1859, p. 5).

A partir na onipresença das cores em todos os aspectos da vida cotidiana, tal investigação unia ciência e gosto, laboratório e mercado.

Suas preocupações com as cores são impulsionadas quando ele, diretor de tinturas da tradicional fábrica de tapetes *Manufacture nationale des Gobelins*, notou a instabilidade das tinturas. Após alguns experimentos, ele chegou à conclusão de que os problemas não eram do material em si e sim da percepção das cores em relação à superfície material. Uma cor mais clara obtinha maior realce em um fundo mais escuro. A isso Chevreul chamou de *contraste de tom* ou intensidade. Em outro caso, quando se justapõe o verde com o vermelho, como no supracitado diálogo de Petersen com Messiaen, o efeito dessa junção de cores complementares é chamado de *contraste de cor* (CHEVREUL, 1859, p. 5).

89

As ideias de Chevreul se encaminharam para uma 'harmonia das cores' ou tentativa de sistematizar as relações e diferenças entre as cores e seus efeitos recepcionais (CHEVREUL, 1859, p. 82-86). A sistematização de Chevreul aproxima a questão das cores de eventos musicais. A partir de uma escala cromática em forma de círculo, temos a distribuição geométrica das cores e a visualização de suas dinâmicas compositivas. Disso, constrói-se a tabulação das transformações das cores em contato ou sua harmonia. A imagem abaixo traduz a geometrização das cores proposta por Chevreul:



Figura 1. Círculo Cromático de Chevreul. Fonte: CHEVREUL, 1859, p. 70.

90

No contexto francês, tais propostas foram recepcionadas, entre outros intelectuais e artistas, pelo pintor Robert Delaunay (1885-1941)². O pintor mesmo explicita essa relação:

Nessa época, eu tive a ideia para um tipo de pintura que dependeria apenas da cor e seu contraste que se desenvolveria no tempo, sendo percebida simultaneamente em um momento singular. Eu me vali da expressão científica de Chevreul – *contraste simultâneo*. E chamei isso de *Les Fenêtres* (DELAUNAY, 1958, p. 87).

O ciclo de 22 pinturas criadas entre 1912 e 1913 não parte de um objeto, mas sim do arranjo das cores e de sua in-

² Cf. CAGE 1993, p. 173-176.

terdependência: “na pintura puramente baseada na cor, é a cor mesma que, por seus jogos, rupturas, contrastes forma o desenvolvimento rítmico (DELAUNAY, 1958, p. 87).” Messiaen mesmo confirma esse opção anti-mimética: “Robert Delaunay muito me atrai porque ele trabalhou mais com a cor que a linha. Não há pessoas em suas pinturas. Quando ele pinta Saint-Séverin, pode-se com dificuldade distinguir as colunas e os arcos da igreja; em sua *Homage to Blériot*, pode-se descobrir que há aviões, mas tudo permanece vago, imerso atrás dos círculos coloridos, na permanência de simultâneos contrastes no olhar de quem vê (SAMUEL, 1985, p. 45).”

Nesse comentário, Messiaen se refere a dois ciclos de obras de Delaunay: o primeiro liga-se a conjunto de sete pinturas realizadas entre 1909 e 1910 que exploram as espaço, cor e luz a partir dos interiores da igreja gótica de Saint-Séverin. As modulações de luz que atravessam os vitrais da igreja produzem jogos perceptuais que as pinturas reconfiguram em suas combinações de cores.

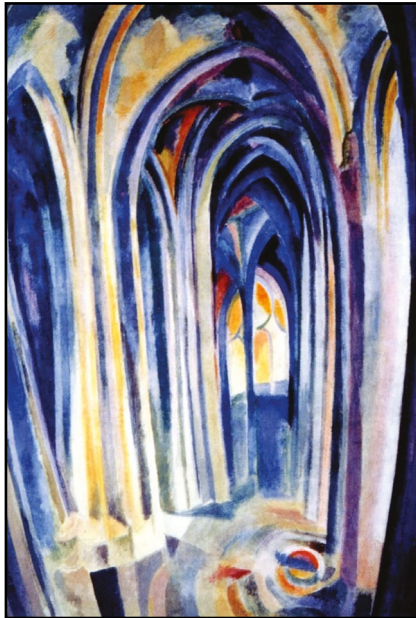


Figura 2. Robert Delaunay, Saint-Séverin n.7. Fonte: Wikipedia Commons.

Da vertigem do labirinto passamos à alucinação solar: entre o conjunto de obras, estudos e esboços que homenageiam o primeiro francês a atravessar por avião o canal da Mancha, temos a pintura *Homage to Blériot*, de 1914. Como no exemplo anterior, mais um tema parisiense: podemos distinguir algumas formas, como aviões, a Torre Eiffel. Mas o foco de atração da pintura reside na tradução visual da luz do sol nos círculos prismáticos que irrompem abundantemente da tela.



Figura 3. Robert Delaunay, *Homage to Blériot*. Fonte: Wikipedia Commons.

Não é por acaso que Delaunay foi recebido no ambiente germânico integrando a exposição (1911) e o almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), liderados por Wassily Kandinsky, que, neste momento, reaparece.

O Cavaleiro Azul

As referências de Messiaen às obras de Delaunay compreendem temporalmente a eclosão do Expressionismo Abstrato e o movimento em torno do *Der Blaue Reiter* [*O Cavaleiro Azul*], cuja marca será o encontro plural entre artistas de diver-

sofres países e tradições estéticas. Esta orientação interartística se manifesta nos ensaios do almanaque: além de artistas visuais como Franz Marc, August Macke, Kandinsky, e um artigo sobre o Delaunay, temos uma forte presença de música, seja nos ensaios dos compositores Arnold Schoenberg e Thomas von Hartmann, seja nos textos de críticos sobre o *Prometeu*, de Scriabin ou a música livre. Ainda, além dos textos, o almanaque é atravessado por imagens visuais e partituras, como as de Schoenberg e as de seus dois discípulos, Anton Webern e Alban Berg³.

Grande parte das preocupações interartísticas do movimento O Cavaleiro Azul havia sido propostas por Kandinsky em seu *Do espiritual na arte*, de 1911. O livro, que conforme seu segundo prefácio seria um ‘Tratado da Harmonia da Pintura’, dedica uma grande parte de suas páginas à questão das cores⁴. Mas nunca às cores em si: há um duplo registro, uma mescla indissociável entre termos relacionados a sons e cores. A defesa de uma abordagem não realista, não mimética, que não se foca na reprodução da natureza ou do objeto é realizada por meio da aproximação entre música e pintura. Nas palavras de Kandinsky, “desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras exceções, este utiliza os seus meios, não para representar fenômenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais (KANDINSKY, 2013, p. 49).” Esse jogo entre desmaterialização e rematerialização da realidade e da arte proposto por Kandinsky e muitos artistas de sua geração se expressa no hibridismo entre a linguagem para descrever eventos sonoros e os processos criativos visuais.

93

No contexto de *O Espiritual na Arte*, esse hibridismo é marca de uma dinâmica histórica em andamento na qual, diversas artes com diferentes soluções quanto a sua independência a estratégias miméticas se entrecrocaram, demonstrando os modos por meio dos quais respondem às novas demandas anti-materialistas. Chegaria o tempo, após estes entrecroques e sobreposições, “da união das forças de todas as artes. Desta união nascerá um dia aquela que podemos desde já pressentir como a verdadeira arte monumental (KANDINSKY, 2013, p. 50).”

³ Cf. KANDINSKY, 1913a.

⁴ Cf. KANDINSKY, 2013, p. 16.

Antes desse momento, Kandinsky vale-se de expressões como ‘sonoridade’ e ‘ressonância interior’ e as aplica a cores e formas. A aplicação de um modelo sonoro busca tornar compreensível a amplitude dos recursos visuais em seus efeitos. Assim, “o vermelho que não se vê, mas que se concebe de modo abstrato, desperta, contudo, uma certa representação interior, simultaneamente precisa e imprecisa e de uma sonoridade interior” (KANDINSKY, 2013, p. 64). Essa sonoridade interior traduz o empenho de se reorientar a sensibilidade para além dos esquemas habituais de percepção e expressão. Disso, “quanto mais liberto da forma estiver o elemento abstrato, mais primitivo e puro soar” (KANDINSKY, 2013, p. 70). O abstrato aqui é a atualidade da correlação entre processos perceptivos e criativos.

Quando se debruça nas cores, Kandinsky propõe um jogo de oposições e complementaridades que integra e amplia as posições de Chevreul. Parte de duas grandes divisões: uma tendência para o calor ou frieza da cor; e outra para claridade ou obscuridade dessa cor. Distribuindo cores a partir dessas duas divisões temos o seguinte círculo de contrastes entre dois polos:

94

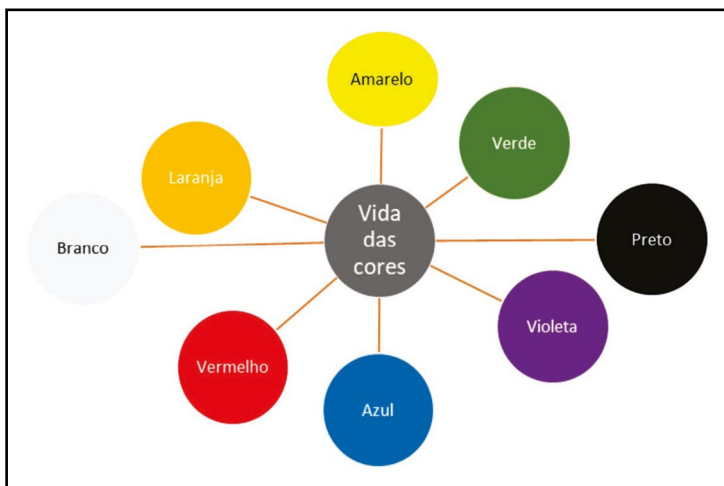


Figura 4. Quadro de cores contrastantes. Fonte: LADI-UnB.⁵

⁵ Quadro elaborado a partir de adaptação de KANDINSKY, 2013, p. 91; e KOLIC, 2016, p. 42.

Ou seja, o espectro cromático é dividido entre oposições:

- a) Entre o amarelo e o azul está o movimento do quente e do frio, do movimento para o espectador e a partir dele (afastamento), do excêntrico para o concêntrico (KANDINSKY, 2013, p. 78);
- b) Entre o branco e o negro temos o movimento de aumentar/diminuir a luz ou intensidade segundo as oposições de tom, o “o efeito do amarelo aumenta à medida que se torna mais claro (ou quando lhe acrescenta o branco) e o azul quando é escurecido (ou quando lhe acrescenta o preto)” (KANDINSKY, 2013, p. 80).

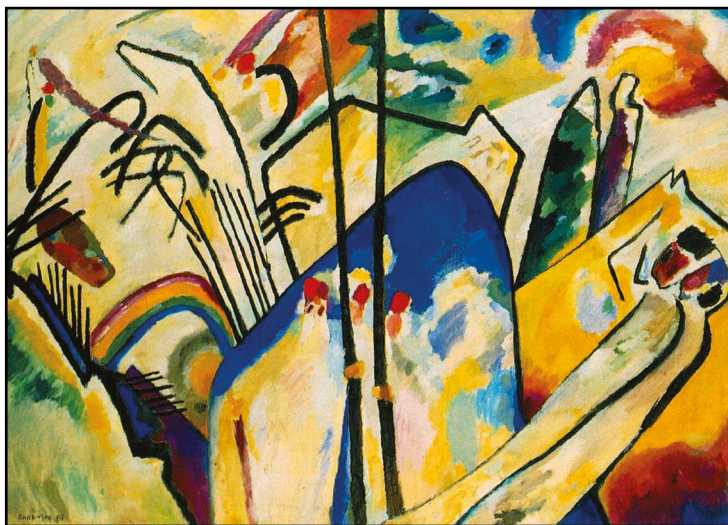
Dessa maneira, as relações entre as cores e suas oposições se manifestam por meio de operações determinadas e seus efeitos expressivos. Ao explorar tais relações e oposições, o artista chega a um sistema, uma gramática que esclarece usos e possibilidades a partir de combinações, redistribuições de materiais. Assim, compreendido os modos pelos quais cores se distinguem uma das obras por correlações sistêmicas, as obras realizadas se constituem em explorações das possibilidades dessas correlações sistêmicas. Nesse sentido, um primeiro aspecto dos ‘contrastes simultâneos’ é compreendido: uma racionalidade compositiva que se projeta como jogo construtivo e não apenas princípios e hierarquias *a priori*.

95

Simultaneidade e Evento

Uma implicação pouco comentada do conceito de ‘contraste simultâneo reside justamente na questão de sua temporalidade. Os círculos cromáticos presentes nas ideias e obras de Kandinsky e Messiaen se traduzem na co-presença e justaposição de cores e sons diversas e correlativas. É essa co-presença e justaposição são produzidas por meio de ‘acordes’. Em Kandinsky, durante seu período em Munique pré-Bauhaus, isso é bem evidente: as cores não se limitam aos objetos, e ocupam áreas da pintura, arranjadas em grupos ou relações. Cada pintura então se organiza em torno desses ‘acordes cromáti-

cos'⁶. Na monumental *Composição IV* (1911), tal 'orientação harmônica' fica bem evidente:



96

Figura 5. *Composição IV*, Kandinsky. Fonte: Wikipedia Commons.

Em uma das raras ocasiões em que Kandinsky escreveu sobre suas próprias obras, ele assim comenta as cores nessa pintura:

Centro inferior – azul (dá uma tonalidade fria ao todo)
 direita superior – dividido em azul, vermelho e amarelo
 esquerda superior – linhas negras do emaranhado de cavalos
 direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas (KANDINSKY 1994, p. 383).

Muitas dessas cores citadas estão reunidas no arco-íris do lado esquerdo, que funciona como uma chave cromática do quadro. As cores ultrapassam os contornos dos vários objetos e linhas e mesmos as cores e objetos não se relacionam imediatamente – uma montanha azul ou amarela. Seguindo as notas do pintor e o quadro mesmo, pode-se observar que a obra se divide na tensão entre as imagens da guerra, representadas pelos cos-

⁶ Expressão em HAAS, 2006.

sacos montados em seus cavalos e lutando com suas espadas e as imagens do amor, com o casal da direita reclinado. A tensão do emaranhado de linhas negras do lado superior esquerdo contrasta com as figuras reclinadas sobre as cores quentes do lado inferior direito. O esmaecimento cromático das imagens da guerra é contraposto à intensidade das imagens do casal. De outra contraposição diagonal, o lado esquerdo inferior é tomado pelas imagens do mar agitado e com a presença das quatro cores da chave cromática do quadro (verde, amarelo, vermelho e roxo), sendo respondido pelo lado superior direito também com uma densidade manchas das cores do arco-íris e esmaecimento.

Assim, diversos acontecimentos humanos e naturais são configurados e integrados ao mesmo tempo na tela. Tais acontecimentos encontram-se justapostos e atravessados por uma seleção prévia e distribuição de cores.

Por seu lado, Messiaen também se vale da íntima conexão entre cores, acordes e acontecimentos multidimensionais. Como se tem observado, há uma maior aproximação entre cores e sons em Messiaen tanto a partir de seus escritos, quanto de suas composições após 1950⁷. Nas partituras, há precisas indicações sobre as relações entre sons e cores, tanto nos textos que prefaciam as obras, quanto inseridas em diversos momentos do texto musical. Entre tais obras, destaca um conjunto relacionado com tópicos religiosos e naturais, como *Couleururs de la Cité céleste* (1963), *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum* (1964), *Des Canyons aux Étoiles...* (1971-1974), *Éclairs sur l'au delà* (1987-1991).

Nessas obras, temos não apenas divisões em partes evidenciando a heterogeneidade das durações e eventos elaborados: nas partes mesmas não há marcas claras de estratégias de continuidade, como inícios e fins. Aqui se aplica o conceito de forma-momento desenvolvido por K. Stockhausen. Este conceito procurou tornar compreensível as estratégias de coesão de novas obras que privilegiam procedimentos descontínuos de organização de seus materiais e expectativas recepcionais:

⁷ Cf. BERNARD, 1986, p. 41-42; HARRIS, 2004, p. 27.

Formas musicais têm sido elaboradas nos anos recentes as quais se afastam do esquema finalístico das formas dramáticas. Tais formas não visam um clímax, não preparam o leitor para o clímax, e suas estruturas não contêm as estratégias usuais encontradas na curva de desenvolvimento da duração total de uma composição regular: fases de introdução, ascensão, transição e decaimento. Ao contrário, as novas formas são imediatamente intensivas (...). São formas no estado de sempre terem começado, e que poderiam continuar assim pela eternidade... Cada momento presente é importante, como também momento algum; um dado momento não é apenas visto como consequência de um momento prévio ou o prelúdio do que virá, mas é algo singular, independente e centrado em si mesmo. (...) Essa concentração no presente momento – em cada momento presente – pode produzir um corte vertical na percepção horizontal do tempo, estendendo-se a uma atemporalidade que eu chamo eternidade (KRAMER, 1988, p. 2001).

98

Nisso, o acúmulo de sons-cores, esses acordes cromáticos, verticais, são a irrupção no instante da descontinuidade formal, proporcionando a co-existência de diversos planos ou eventos. E tal experiência possui seu correlato recepcional.

Projeções

As convergências entre os projetos expressivos de Kandinsky e Messiaen apontam para um intercampo de procedimentos e conceitos que se compreende em um amplo horizonte de experiências sob o signo da multissensorialidade⁸. Para estes artistas, mais que uma habilidade especial, os jogos sinestésicos se traduzem em modos de organização e recepção de eventos de complexidade temporal e seus efeitos.

Assim, ao optarem por explorarem estratégias de manipulação de fluidez de seus materiais, Kandinsky e Messiaen produzem a liberação tanto de formas e materiais quanto de possibilidades de sua organização.

Desse modo, os jogos sinestésicos não se reduzem a uma lista de paralelismos entre som e cor: temos uma aber-

⁸ Cf. MOTA, 2017.

tura ao mesmo tempo perceptiva e realizacional para investigações que trabalham na fronteira entre artes e conhecimento. E sendo os principais alvos observacionais aqui atingidos por essas investigações as noções de recepção, organização formal, não estaríamos diante de uma dramaturgia nova, não narrativa e figurativamente determinada – uma dramaturgia multissensorial?

Referências bibliográficas

BENITEZ, Vincent. *Olivier Messiaen: A Research and Information Guide*. Routledge, 2008.

BENITEZ, Vincent. Simultaneous Contrast and Additive Designs in Olivier Messiaen's Opera, Saint François d'Assise. *Music Theory Online* 8/2, 2002.

BERNARD, Jonathan. Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music. *Music Perception* 4/1, 1986, p. 41-68.

BUCKBERROUGH, Sherry. *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity*. UMI Research Press, 1982.

CHEVREUL, Michel. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Paris: Librairie Gauthier-Villars, 1859. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>. Acesso 3 set 2020

DELAUNAY, Robert. *Du cubisme à l'art abstrait*. Documents inédits publiés par Pierre Francastel, suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay par Guy Habasque. Paris: S.E.V.P.E.N., 1958.

DINGLE, Christopher. *The Life of Messiaen*. Cambridge University Press, 2007.

GAGE, John. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. University of California Press, 1993.

GRIFFITHS, Paul. Catalogue de Couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colours on His 70th Birthday. *Musical Times* 119,1978, p. 1035-1037.

_____. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Cornell University Press, 1985.

HAAS, Bruno. Syntax. In: FISCHER, H. & RAINBIRD, S. (Orgs.) *Kandinsky. The Path to Abstraction*. Nova York: Tate Gallery Publishing, 2006, p. 185- 208.

HARRIS, Joseph. *Musique Colorée. Synesthetic Correspondence in the Works of Olivier Messiaen*. Tese, University of Iowa, 2004.

HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Routledge, 2013.

100

HUGUES, Gordon. *Resisting Abstraction. Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism*. The University Chicago Press, 2014.

_____. Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk". *The Art Bulletin*, 89. 2, 2007, p. 306-332.

JUNOD, Philippe. *Contrepoints. Dialogues entre Musique et Peinture*. Paris: Éditions Contrechamps, 2006.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual em Arte*. Portugal: Dom Quixote, 2013.

KANDINSKY, Wassily. & MARC, Franz. *Almanaque Azul*. Organização de J. Schwartz. Trad. de Flávia Bancher. São Paulo: Edusp/Museu Lasar Segall, 2013a.

KOLIC, Neda. The Sound of Yellow: Kandinsky's yellow colour in von Hartmann's and Schnittke's music. *KMM UJ* 30.3, 2016, p. 29-45.

LINDSAY, Kenneth. & VERGO, Peter. *Kandinsky. Complete Writings on Art*. New York: Da Capo Press, 1994.

MAAS, Sander. Forms of Love: Messiaen's Aesthetics of éblouissement. In: SHOLL, R. (Org.) *Messiaen Studies*. Cambridge University Press, 2007, p. 79-100.

McGINNIS, Margareth. *Playing the Fields: Messiaen, Music, and the Extramusical*. Tese, University of North Carolina at Chapel Hill, 2003.

MESSIAEN, Oliver. *Conférence de Kyoto*. Paris: Alphonse Leduc, 1988.

_____. *Conférence de Notre Dame*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

_____. *Technique de mon langage musical*. 2 vols. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

_____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol 7. Paris: Alphonse Leduc, 1992.

MESSIAEN, Oliver. & WATTS, H. Canyons, Colours and Birds: An Interview with Oliver Messiaen. *Tempo*. 128, 1979, p. 2-8.

MITTELSTADT, James. Resonance: Unifying Factor in Messiaen's *Accords Spéciaux*. *Journal of Musicological Research*, 28, 2009, p. 30-60.

MOTA, Marcus. Dramaturgia e Multissensorialidade a partir de Kandinsky: Reflexões a partir de uma Pesquisa em Andamento. *Anais Online 16. ART Brasil*. 2017, 142-162. Link: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/18>. Acessado em 6 set 2020.

PETERSON, Larry. Messiaen and Surrealism: A Study of His Poetry. In: BRUHN, S. (Org.) *Messiaen's Language of Mystical Love*. Routledge, 2012, p. 223-224.

ROQUE, Georges. Les couleurs complémentaires: un nouveau paradigme. *Revue d'histoire des sciences*, 47.3/4, 1994, p. 405-434.

SAMUEL, Claude. *Olivier Messiaen. Music and Color. Conversations with Claude Samuel*. Washington: Amadeus Press, 1986.

Compendium Musicæ de Descartes: sujeito e afetos enquanto finalidade da música

TIAGO DE LIMA CASTRO

René Descartes é conhecido como o filósofo do método e por sua busca em reconstruir o conhecimento sobre o real a partir de uma ideia clara e distinta – o *cogito* cartesiano –, em um processo semelhante à matemática na geometria euclidiana. Sendo mais reconhecido por sua metafísica, escreveu sobre física, fisiologia, e entre diversos assuntos, sobre música. Sua primeira obra foi exatamente sobre música, o *Compendium Musicæ*, escrito em 1618 quando ele tinha 22 anos. Sendo a música ao mesmo tempo uma arte mecânica, na prática da composição e execução musical, e uma arte liberal, uma subárea da matemática, permitia a experimentação de um método semelhante à matemática para pensar objetos sonoros, os quais são sensíveis.

Por ser uma obra de juventude, esta parece ser um mero interesse passageiro de Descartes, ou ainda, uma experiência preliminar do método para explicar a teoria musical renascentista; contudo, ao lê-lo através do diálogo que realiza com os debates musicais de sua época, é perceptível algumas coisas. Primeiramente, uma mudança epistemológica que toma o sujeito como ponto de partida de sua reflexão, através da relação entre os sentidos e os afetos. Em certo sentido, a finalidade da música era pensada em relação ao local e ao momento de sua execução, seja em festas de cortes ou para servir a liturgia. Esse primeiro texto subverte esse sentido e coloca o próprio sujeito como finalidade da obra musical. Há aspectos da obra que não foram finalizados, contudo, o autor enuncia a necessidade de outras pesquisas para poder discutir essa temática, algo que se reverberou em sua obra madura.

Porém, antes de entender os debates musicais aos quais a obra dialoga, necessitamos compreender como ideias de Boécio estavam presentes em sua época.

A tendência à perenidade do pensamento musical boeciano

A obra *De Institutione Musica* (*Instituição Musical*) de Boécio é herdeira da tradição pitagórico-platônica das relações entre música, matemática e astronomia e foi escrita no século VI como uma paráfrase de Nicômaco e buscando refutar as críticas de Aristóxeno a esta tradição (CASTANHEIRA, 2009, p. 31-29). Fundou o paradigma musical da Idade Média, reavivado no Renascimento (VENDRIX, 1994) e presente no século XVII, sob o qual a prática e a especulação musical eram desenvolvidas. O termo arte tem múltiplas significações em nosso tempo, daí o uso do termo latino *ars* – advindo da *téchné* grega –, permitir uma abstração dos conceitos contemporâneos de arte, e compreender que esta era uma prática calcada em certas regras. A música pertencia a uma classificação *sui generis* por ser simultaneamente uma *ars* mecânica, em seu aspecto prático, e uma *ars* liberal, no aspecto especulativo enquanto parte do *quadrivium*, como uma *ars* intermediária entre a abstração da matemática e os aspectos sensíveis do movimento do ar (DYER, 2007). A especulação teórica era tida como superior por ser exercida através do entendimento puro.

103

Essa separação entre o aspecto prático e teórico aparece nos três gêneros de música propostos na obra: “A primeira é a música cósmica [*mundana*]; a segunda, humana; a terceira, a produzido por certos instrumentos, como a cítara, o aulos e outros que acompanham as canções” (BOÉCIO *apud* CASTANHEIRA, 2009, p. 66). A primeira é a própria harmonia do cosmos, a harmonia que rege os movimentos dos astros no cosmos, a segunda é harmonia entre o corpo e espírito, e a terceira, aquela produzida por nós. É importante apreender que o terceiro gênero é uma imitação do primeiro, sendo tal o princípio estético para composição musical e neste sentido, o terceiro gênero necessita refletir a harmonia do primeiro. Para além dos três gêneros de música, Boécio propõe os três gêneros de músicos:

Assim, há três tipos [gêneros] de pessoas que estão envolvidas com a arte musical. Um tipo é o dos que se apresentam em instrumento, outro compõe as canções e o terceiro avalia a performance dos instrumentos e as canções. Mas aqueles que

se ocupam de instrumentos e aí consomem todo o seu esforço como os citaristas ou aqueles que provam suas habilidades no órgão ou outro instrumento musical –, estão afastados do entendimento da ciência musical, porque agem como escravos, como foi dito: nenhum deles chega à razão, mas estão totalmente afastados da especulação (BOÉCIO *apud* CASTANHEIRA, 2009, p. 148).

O terceiro tipo é o teórico e, portanto, superior por utilizar a razão para analisar a prática musical. O prático, o cantor ou instrumentista, é o tipo inferior, por sua ação ser meramente mecânica e não utilizar a razão em sua atividade, à semelhança de um escravo que cumpre ordens. O compositor compõe “[...] como por um certo instinto natural” (BOÉCIO *apud* CASTANHEIRA, 2009, p. 150), de forma que mesmo Boécio não deixando totalmente claro o que compreende por instinto natural, não vê uma racionalidade intrínseca ao material musical utilizado pelo compositor. A racionalidade em música se dá no âmbito da especulação teórica das relações dos sons com a matemática, do cálculo do monocórdio, da compreensão da relação dos sons com a harmonia cósmica, entre outros. Dessa maneira, cumpre ao teórico analisar se o compositor conseguiu expressar a harmonia do primeiro gênero de música em sua obra, visto que este último não o fez através de uma racionalidade.

Dessa forma, a composição musical deve imitar essa harmonia cósmica em sua estrutura interna. Este é, essencialmente, o princípio que regerá tal julgamento. Por estes critérios, o ouvinte tem uma experiência agradável com a obra por esta imitar tal harmonia cósmica. A compreensão desta harmonia cósmica implica em conhecer matemática e astronomia, de maneira que a música e astronomia são campos interrelacionados através da tríade platônica do bem, da verdade e do belo, ou seja, uma obra musical é bela por sua estrutura interna, a qual se conhece através da matemática, imita a verdade das relações matemáticas que regem o cosmos, do movimento dos astros, e assim por diante. Podemos dizer que o próprio cosmos fornece o princípio estético da composição, pelo belo ser também a verdade.

Contudo, com o surgimento da polifonia, a prática musical forjou mudanças no pensamento teórico. A polifonia não somente gera somente a necessidade de pensar a música enquanto diferentes vozes com rítmicas diferentes e simultâneas, mas incita mudanças nas proporções matemáticas dos intervalos musicais para realizá-la, ou seja, precisa-se mudar o temperamento da afinação. Tradicionalmente, os intervalos de oitava, quinta e quarta eram considerados como perfeitos, devido simplicidade de suas proporções. Com o desenvolvimento da polifonia, os intervalos de terça e sexta passam a ser utilizados, porém, não eram considerados como intervalos perfeitos por suas proporções serem complexas. Por isso, Cohen nos diz que

Ainda assim, a composição musical seguiu seu próprio caminho, sem muito respeito pela teoria. Dois grandes desenvolvimentos medievais são decisivos aqui. Um é a emergência da música polifônica [...]. As consonâncias agora de tornaram verdadeiramente a estrutura da composição musical. Ainda mais importante, a polifonia originada do pitagorismo, após florescer por um par de séculos, foi invadida no século XIV pela terça maior, agora tratada como consonância com seus próprios direitos (COHEN, 2010, p. 62).

105

No Renascimento, estes debates musicais estavam bem vívidos. Ele tem como uma de suas características a aproximação das atividades práticas com a especulação teórica, o que propiciará posteriormente o nascimento da ciência e filosofia modernas. No campo musical não é diferente: a aproximação das novas práticas com os teóricos levará a uma busca por fundamentar as novas práticas na tradição, como para o desenvolvimento de novas técnicas de construção de instrumentos musicais para atender as necessidades do mecenato (KRISTELLER, 1986, p. 168-169). Afinal, há um bom desenvolvimento das práticas de música de corte, com suas danças instrumentais e canções, por exemplo, como da música vocal eclesiástica. Essa fundamentação usará a especulação matemática, como a releitura de Boécio, para mostrar que estas inovações já estavam previstas, de certa maneira, na tradição, como presentes na própria estrutura do real, na harmonia cósmica.

O contexto musical de Descartes e as releituras de Boécio

Descartes se depara com o contexto musical do Renascimento e a partir dele e de seus debates, proporrá sua contribuição. Um dos grandes temas era se a estrutura musical teria a responsabilidade de movimentar os afetos no ouvinte, ou se estes são movidos pelo texto. Além disso, a fundamentação teórica das práticas polifônicas através da releitura de Boécio é uma constante. Para entender esse panorama, precisamos compreender algumas releituras que influíram diretamente sobre Descartes¹.

A obra *Solitaire second ou prose de la musique* (*Segundo solo ou prosa da música*) do poeta humanista Pontus de Tyard, publicada em 1555, divulgou o humanismo renascentista e o neoplatonismo italiano na França. O ponto de partida da obra é a necessidade de todos os humanos terem de viver mais, evitando as doenças advindas do desequilíbrio dos humores corporais (a época vigorava a teoria dos humores em medicina). O estudo das artes liberais possibilitaria o desenvolvimento da temperança, essencial para a manutenção da saúde e a música, especificamente, é classificada como a própria imagem da temperança (TYARD, 1555, p. 8). Retomando os gêneros de música boecianos e associando-os com outros teóricos musicais de sua época, propõe que a obra musical, ao refletir a música *mundana*, provoca afetos no ouvinte, sendo estes os responsáveis por trazer a temperança aos humores corporais, provocando uma melhoria na saúde humana.

Tyart articula os conceitos boecianos com um revisionismo da dedução matemática dos intervalos musicais para fundamentar o temperamento utilizado a época, os intervalos musicais trabalhados na polifonia. É também uma obra especulativa que articula as discussões do humanismo renascentista italiano, principalmente um efeito medicinal da música, ao ambiente francês². É importante destacar que o autor estabelece que a ra-

¹ Discutimos as obras que foram basilares do *Compendium Musicæ* em nossa dissertação de mestrado (CASTRO, 2017).

² Não é nosso objetivo aprofundar esse tema. Para compreender a especificidade do humanismo renascentista italiano ao tratar de música em seu aspecto medicinal, recomendamos a leitura de Gozza (2004).

cionalidade com que os sons são organizados numa obra musical gera a temperança desta e os afetos devido aos ouvintes. Por mais que a obra se inicie defendendo a música pelos efeitos desta no ouvinte, o princípio para explicar o porquê desses efeitos são as estruturas musicais imitarem as estruturas do real.

Uma obra que se destaca na época é o *Istitutioni harmoniche (Instituição Harmônica)*, publicada em 1558, de Gioseffo Zarlino, sendo este o único tratado citado diretamente por René Descartes (DESCARTES, A.T. X, p. 134; CM, p. 128-129)³. Além de teórico, Zarlino foi compositor e buscou fundamentar o contraponto imitativo que aprendeu com seu mestre, o compositor Adrian Willaert, através de uma releitura de Boécio, fundamentando as novas técnicas composicionais a seus princípios. Logo no Proêmio da obra, Zarlino compara Willaert a Pitágoras, metaforicamente aproximando o pai mitológico da teoria musical ocidental, com o representante das novas técnicas musicais, seu próprio mestre.

107

Inicialmente, Zarlino retoma os três gêneros musicais de Boécio e nesta releitura, utiliza a diferença entre causa e natureza da física aristotélica para separar o estudo da natureza do som, o chamado corpo sonoro, da causa da música, o denominado número sonoro. Daí o autor dizer

(...) o objeto da Música é o Número sonoro, e não o Corpo sonoro; pois bem, se todos os corpos sonoros são adequados para produção dos sons, não são, porém, todos adequados à produção de consonâncias, se não aqueles que são mutuamente proporcionais e contidos numa forma determinada, isto é, sobre a razão do número harmônico (ZARLINO, 1558, p. 36).

O número sonoro é um constructo teórico aristotélico no qual a forma é a estrutura numérica, enquanto que a matéria é o próprio som em si. O uso da relação entre forma e matéria também é uma forma de propor a intrínseca relação teórica entre

³ Adotamos aqui o padrão internacional de citação das obras de Descartes, no qual citamos primeiro o trecho na edição completa de Charles Adams e Paul Tannery, seguido da edição crítica ou tradução utilizada. CM é a edição.

especulação e prática. Através deste conceito, propõe a música enquanto ciência intermediária dizendo que “[...] mais razoavelmente dizemos que a Música é ciência matemática e natural, concebendo a forma da mais bela matéria” (ZARLINO, 1558, p. 39).

O aspecto formal do número sonoro é estudado através do senário⁴, o conjunto numérico 1, 2, 3, 4, 5 e 6. Com esse conjunto numérico, o autor propõe as seguintes relações numéricas entre os sons: o unísono, a relação de um para um; a oitava, um para dois; a quinta, dois para três; a quarta, três para quatro; a terça maior, quatro para cinco; a terça menor, cinco para seis; a sexta menor, cinco para oito; e a sexta maior, três para cinco. Este conjunto advém de uma releitura da obra de Ptolomeu por Zarlino (COHEN, 2010, p. 63).

108 Tradicionalmente, os intervalos de terça eram pensadas através da proporção de sessenta e quatro por oitenta e um, ou seja, proporções bem complexas que indicavam a dissonância e imperfeição destes intervalos e, portanto, não imitariam a música *mundana*. Ao propor proporções mais simples para os intervalos musicais de terça e sexta, o autor consegue fundamentar suas ideias demonstrando a simplicidade, ou seja, que estas imitam a música *mundana*, confirmando o que se apreende através dos sentidos na audição das obras que os utilizam. Como descreve Wihenpal:

Isto é, efetivamente, uma extensão do sistema pitagórico, que estabeleceu que todas as consonâncias perfeitas fossem derivadas dos primeiros quatro números, desse modo, 1:2 é oitava, 2:3 é a quinta, 3:4 a quarta (WIHENPAL, 1959, p. 30) .

Contudo, para manter a coerência interna, Zarlino defendeu a ideia de que o conjunto do senário fazia parte da natureza, ou seja, é parte intrínseca da música *mundana*, a música humana e alguns aspectos da música instrumental. Jairo Moreno resume a argumentação do autor enumerando os elementos que se configuram através do número seis na natureza:

⁴ Normalmente os trabalhos sobre Zarlino utilizam o termo na forma italiana, *senario*; no entanto, como o vocábulo *senário* existe em português, optamos pela tradução.

Dos doze signos do zodíaco, seis são vistos no hemisfério em determinado tempo; seis planetas sustentam-se nesse zodíaco; seis círculos do céu; seis qualidades substanciais dos elementos; seis das *uffici naturali*, sem as quais nada pode ser (tamanho, cor, figura, intervalo, estado e movimento); seis espécies de movimento; seis as diferenças de posições; seis linhas na pirâmide triangular; seis faces do cubo; seis triângulos equiláteros contidos no círculo (o que demonstra sua perfeição); seis vezes que uma circunferência precisa ser percorrida para ser medida (de onde o nome *sesto* é dado ao instrumento de medida); seis graus do homem (essência, vida, movimento, sentido, memória e intelectual); seis estágios do mundo (Zarlino corrige Lactantius Firmianus, o qual erroneamente interpreta esse signo para dizer que o mundo tem seis mil anos); seis transcendentais (entidade, si mesmo, verdade, bom, algo e coisa); seis os modelos de proposições lógicas (verdadeiro, falso, possível, impossível, necessário e contingente). Não apenas isso, os poetas fazem seus mais perfeitos versos em seis versos, e, como Platão relata, Orfeu declara que os hinos não devem celebrar ninguém além da sexta geração, desde que ele pensa que não seria possível cantar sobre nenhuma outra além daquelas na criação. [...] seis são as espécies de voz (*Unisone, Equisone, Consonone, Emmele, Dissone e Ecmele*); seis das chamadas consonâncias (*Diapason, Diapente, Diatessaron, Ditono, Semiditono e Unisone*); seis espécies de harmonia (dórica, frígia, lídia, mixolídia, eólia e jônica) (MORENO, 2004, p. 39).

Dessa maneira, o cenário é um princípio que estrutura os três gêneros de música de Boécio. Com esse princípio único, propõe que tanto a música especulativa como a música prática têm sua diferença não em seus princípios, mas no aporte de como o teórico e o prático de debruçam sobre seu objeto. Para articular essa diferença, Zarlino se utiliza da diferença entre natureza e as quatro causas de Aristóteles. O músico teórico investiga a natureza da composição musical, ou seja, a origem dos elementos que a constituem, no caso, o próprio número sonoro nos três gêneros boecianos. O músico prático, o compositor e o executante, investigam as causas da composição musical. Esta argumentação estabelece uma relação intrínseca entre a especulação e a prática musical, já que ambas se apresentam como diferentes aportes sobre um mesmo objeto, à semelhança de subáreas de uma ciência específica, porém através dos mesmos princípios.

Ao investigar a causa do contraponto imitativo, Zarlino propõe que este tem um *soggetto*⁵ definindo-o como:

O primeiro é o sujeito [*soggetto*], sem o qual nada se faria; posto que o Agente em sua operação sempre o resguarda até o fim, baseando seu trabalho em alguma Matéria, a qual se denomina o sujeito [*soggetto*]; de modo que o músico sobre ele opera, sendo resguardado até o fim, movimentando sua operação, sendo a Matéria, ou o Sujeito [*Soggetto*], sobre o qual veio a fundar sua Composição e por isso é uma vantagem à perfeição do seu trabalho, de acordo com o fim proposto (ZARLINO, 1558, p. 210).

Dessa forma, o contraponto imitativo apresenta as quatro causas aristotélicas: o agente é o compositor, a causa eficiente; a causa final é finalidade da obra musical; a causa material o *soggetto*, ou seja, propõe que o compositor trabalhe com este como material básico da composição musical; e a causa formal, é a própria estrutura formal da composição. O *soggetto* é um pequeno elemento rítmico melódico que estabelece o modo musical utilizado na construção do contraponto imitativo (SCHUBERT, 1999, p. 162). Como é considerado causa material do contraponto, Zarlino propõe uma racionalidade no processo de composição musical, devido a este processo ser a manipulação do *soggetto* para concretizar sua forma.

Contrapondo-se a Boécio, que propunha que a composição musical se dava por certo instinto, Zarlino propõe a composição musical como uma espécie de subárea da música que também apresenta uma racionalidade intrínseca, novamente, turvando o abismo entre a especulação teórica e a prática musical.

Outra releitura boeciano da ciência musical foi feita por Francisco de Salinas, professor, músico teórico e organista da Universidade de Salamanca, no tratado *De musica libri septem* (*Sete livros de música*), publicada em 1577. Essa obra circulava pela França (BUZON, 1990; 1987; GOZZA, 1995), como boa parte

⁵ Hodiernamente, ainda utilizamos a expressão *sujeito* do contraponto por derivar-se historicamente do *soggetto* zarliniano, como um desenvolvimento técnico deste último.

do material estudado nos colégios jesuítas, como o Colégio de *La Flèche* em que Descartes estudou, e foi produzida em universidades espanholas e portuguesas. Sua metodologia consiste em discutir as teorias de autores antigos, como Filoxeno, Platão, Ptolomeu, Boécio, entre outros, até seus contemporâneos como Zarlino, também discutindo termos gregos e latinos antigos, para daí chegar às práticas musicais de sua época. No entanto, não era utilizando estes autores e temas como discurso de autoridade, pois segundo Salinas:

(...) Temos feito não somente para dar maior autoridade ao nosso livro, mas também para que, visto o contexto e a circunstância das palavras, transcritas com a maior e mais sincera fidelidade, possamos ver e corrigir o falso que possam conter, ou a imprecisão dos copistas e impressores, ou defeitos produzidos pelo tempo; segundo as opiniões de outros autores e pela própria lógica do tema (SALINAS, 1983, p. 31).

A necessidade de erudição para compreensão e dar autoridade as proposições dos tratados musicais renascentistas é uma constante, mas Salinas faz um movimento no sentido de priorizar a lógica e veracidade dos conceitos à tradição destes. Por isso após discutir Zarlino, Salinas diz que

Temos querido dizer tudo isso acerca das teorias antigas e modernas, não com a intenção de depreciar o que escreveram, nada mais longe de nós, pois nos tem ajudado muitíssimo, mas para colocar em guarda seus leitores a fim de que não atribuam toda autoridade a qualquer um, abandonando a verdade, que é realmente a única razão de investigação (SALINAS, 1983, p. 85).

Salinas cita os gêneros musicais boecianos, porém, propõe diferentes gêneros que, segundo o autor, seriam mais próximos de como as coisas são: a captada somente pelos sentidos, a captada somente pela inteligência e a captada por ambos.

A música captada pelos sentidos só o ouvido a percebe, e não chama a atenção do entendimento. Assim é, por exemplo, o canto dos pássaros. Se escuta certamente com agrado, porém, o entendimento não tem nada a considerar nele, posto que não há nenhuma razão harmônica. Não há nele consonâncias nem

dissonâncias. Deleitam somente por uma inata suavidade de suas vozes. [...] Esta música é em realidade irracional, como o próprio sentido, posto que só a produzem os animais irracionais.

A música captada pelo entendimento é somente percebida por ele e só por ele, e não pode ouvida. Essa parte que nós distinguimos encerra a música mundana da música cósmica, que diziam os antigos. Não se deleita com ela o ouvido, já que somente chega a percebê-la o entendimento. [...] E assim podemos ver no céu estrelado as 'ideias' e imagens das consonâncias e dos tons. [...]

Por último, a música que é captada tanto pelo entendimento como pelos sons, está no meio das anteriores. Se percebe pelo ouvido e se medita pelo entendimento. Esta que os antigos chamaram música instrumental. Não só é agradável pela doçura natural das vozes e dos sons, como também pela apreensão intelectual de sua harmonia (SALINAS, 1983, p. 34-35).

112

Curiosamente, o autor parte dos sons dos animais, captada pelos sons, para a harmonia cósmica, captada através da razão, para então chegar à música instrumental em sentido boeciano, ou seja, a música captada pelos sentidos e pelo entendimento, num movimento de síntese entre razão e percepção. Essa música também é dividida entre música teórica, a qual especula sobre a harmonia e a rítmica musical, e a prática em si, que se exercita e se deleita através dos elementos estabelecidos pela anterior (SALINAS, 1983, p. 36-38). Salinas propõe que toda especulação musical necessita ser feita pela razão e pelos sentidos, compreendendo que

As faculdades ou juízos que intervêm na harmonia são os sentidos e a razão. Porém, não da mesma maneira. Porque, como disse Ptolomeu, o sentido julga a matéria e o afeto; a razão, a forma e a causa. [...] O sentido conhece de maneira confusa a matéria fluida e instável – no caso da música –, e a razão conhece o mesmo, despojado de sua matéria com toda exatidão e realidade. Por isso, tão necessário é o ouvido para a música como a razão.

A intervenção do ouvido é necessária e de absoluta necessidade; e precede a razão, por ser quem lhe fornece os materiais. Porém ele sozinho não se basta, porque se não acudir em seu auxílio a razão, acabaria manco e débil. Porém, tão pouco a razão se basta em si mesma. A razão é uma parte do entendimen-

to. E nem este conhece nada, nem aquela julga, se não entra pelas janelas dos sentidos o que deve ser conhecido e julgado. Porém, o juízo da razão é extremamente necessário para poder apreciar as minúcias e sutilezas diferentes que jamais o sentido poderá distinguir (SALINAS, 1983, p. 38-39) .

Essa digressão epistemológica exalta a razão, mas discute a necessidade dos sentidos, fazendo outro movimento de estabelecer uma ciência musical na qual seu objeto é a música produzida por seres humanos, utilizando conjuntamente a razão e a sensibilidade para especular sobre música, da mesma forma que ambos estão interligados no processo de fruição da experiência musical. Se poderia dizer que ele realiza uma sensibilização da razão para compreender o entendimento que se depara com a música.⁶

Outra proposição a ser considerada é a do músico teórico e prático, também construtor de instrumentos e membro da Camerata Fiorentina Vincenzo Galilei, pai do célebre astrônomo Galileu Galilei, na obra *Dialogo della musica antica et della moderna* (*Diálogo da música antiga com a moderna*), publicada em 1581. Inicialmente, foi discípulo de Zarlino, mas a partir do acesso a textos gregos antigos sobre música, principalmente Aristóxeno, somado a seu gosto pela perquirição empírica, passou a questionar o embasamento teórico das práticas de sua época através de releituras da tradição, afinal os textos antigos se aplicariam somente as práticas musicais para os quais foram concebidos. Daí propunha que a música deveria partir da própria realidade sonora apreendida pelos sentidos para então especular sobre música, calcular o temperamento dos instrumentos, entre outros (BROMBERG, 2011; COHEN, 1984). Ao apontar o anacronismo das releituras dos clássicos e a necessidade de partir da pesquisa empírica em torno do som como ponto de partida para a ciência musical, secciona seu objeto e propõe um aporte empírico a esta.

Dessa maneira, percebemos com Tyard e Zarlino um processo de releitura de Boécio para assimilar as novas práticas, sendo a estrutura matemática do real o princípio estético

⁶ Salinas parece ter uma intuição pré-kantiana na relação do entendimento com a sensibilidade.

da obra musical. Salinas propõe outra classificação dos gêneros musicais, de forma a propor a necessidade de utilizar a razão e os sentidos para pensar a música. Galileu rompe com a tradição buscando nos próprios sentidos a fundação da especulação musical.

Descartes e a subjetivação da música

Em 1618, aos 22 anos, Descartes escreve diretamente ao filósofo, matemático, cientista, construtor de encanamentos e teórico musical Isaac Beeckman o *Compendium musicæ* (*Compendio Musical*). Beeckman impressionou Descartes por buscar usar a matemática para estudar o movimento, tendo grandes contribuições ao mecanicismo e ao que conhecemos como física clássica (BERKEL, 1983; 2013; BUZON, 1985). Um dos temas pesquisados por Beeckman era exatamente a música, daí a dedicatória desse pequeno tratado, o qual deveria ser lido somente por Beeckman.

114

A obra foi publicada postumamente em 1650 e em 1664, o cartesiano Nicolas-Joseph Poisson (1637-1710) publicou-a em uma brochura com outras obras, ao perceber no *Compendium* um ensaio para a posterior produção do Discurso do Método em 1637 (BUZON, 1987, p. 37-44).

Já na primeira página do tratado, após o título, Descartes apresenta a seguinte definição:

seu objeto é o som, seu fim é deleitar [*delectet*] e mover em nós paixões [*affectus*] diversas. Também as canções [*cantilenæ*] podem ser ao mesmo tempo tristes e agradáveis [*delectabiles*], e não há nada de espantoso que elas produzam efeitos diferentes: também os autores elegíacos e os autores trágicos tanto mais nos agradam quanto excitam em nós a aflição (DESCARTES, A.T. X, p. 89; CM, p. 54-55).

Da forma que o autor propõe, a música tem como objeto de pesquisa o próprio som, sem citação a tradição dos três gêneros musicais boecianos. Pode-se dizer que o autor secciona a música instrumental boeciana, mas sem citar Boécio ou realizar alguma discussão prévio para realizar esta secção. Outra ausên-

cia notável é de uma discussão prévia sobre a diferença entre música teórica e música prática. O título da obra indicaria um texto curto, segundo Pirro (1907, p. 1-2), direcionada a prática musical, porém, o texto se inicia e se desenvolverá como um tratado teórico e prático simultaneamente, o que aparenta uma superação da dicotomia música teórica e prática para uma concepção de uma ciência musical una.

O estabelecimento da finalidade ser provocar paixões ou afetos no ouvinte, evita pensar a música em um sentido medicinal como em Tyard, por exemplo. Em uma época em que a música não era compreendida como uma arte autônoma, algo que ocorreu nos séculos posteriores, ter a finalidade da música o próprio ouvinte, através de seus afetos, permite discuti-la sem especificar contextos, como a música na corte, nas igrejas, entre outros. O ouvinte sendo o fim, a discussão teórico e prático é voltada a este, e menos ao meio em que a música é realizada.

A escolha do verbo latino *delectare* para falar do prazer provocado pela música indica um prazer não somente sensorial, mas sensorial e espiritual simultaneamente. Descartes poderia escolher outros termos latinos para apresentar o prazer decorrente da música, como o *voluptatis*, o prazer puramente sensorial, e o *passio*, o afeto que nubla a razão, os quais levam a diferentes compreensões da experiência musical e com arte em geral. Poderia se traduzir o *delectare* por prazer, mas preferimos utilizar o deleite para enfatizar que é uma experiência tanto sensorial como espiritual, mas sem se aproximar do conceito romântico de deleite.

Há de notar-se que ao definir o prazer, ou deleite e a movimentação de afetos no ouvinte, Descartes cita a teoria musical renascentista, como apontam as práticas musicais que estão surgindo na Itália (a monodia acompanhada e a ópera). Na obra *Le nuove musiche* de Giulio Caccini, músico da Camerata Fiorentina e um dos inventores da Ópera, é proposta que a finalidade do músico é mover afetos no ouvinte, expressão muito similar a usada por Descartes. De certa maneira, o autor constitui uma ciência musical, unindo a teoria a prática, que dialoga também com as transformações na música da época em que o autor viveu.

Estabelecendo o objeto no *Compendium*, Descartes propõe

Como meio a essa finalidade, existem duas propriedades [*affectiones*] principais do som, a saber, as diferenças sob as razões [*ratione*] de duração ou tempos, e sob as razões [*ratione*] de altura relativas ao grave e o agudo. Pois, no que diz respeito a qualidade do som em si mesmo, com quais corpos e quais matérias é produzido mais agradavelmente, isso é considerado pelos Físicos (DESCARTES, A.T. X, p. 89; CM, p. 54-55) .

A altura e a duração são estabelecidas como duas propriedades do som capazes de serem analisadas através da razão. O termo latino *ratione* é uma declinação ablativa de *ratio*, ou seja, razão enquanto relações proporcionais. O uso dessa declinação enfatiza que é através das razões entre durações e alturas do som que a música atinge sua finalidade, ou seja, movimentar paixões ou afetos nos ouvintes. Dessa maneira, a investigação do som, o estabelecimento dos intervalos musicais, as regras do contraponto e do processo de composição são investigadas através da razão, mas tendo em vista sua finalidade.

Este trecho também separa a música do que conhecemos como acústica, já que a investigação de como os corpos sonoros, os instrumentos, geram os sons e suas particularidades específicas, seria um objeto de pesquisa dos físicos.

Na sequência, Descartes expõe oito proposições na seção *Prænotanda*, sob as quais todos os temas da obra serão deduzidos:

- 1º. Todos os sentidos [*sensus*] são capazes de algum prazer.
- 2º. Em vista deste prazer é necessário uma determinada proporção do objeto com o próprio sentido. Segue-se, por exemplo, que o estrondo dos mosquetes ou trovões não parecem aptos à música, porque, evidentemente, ferem os ouvidos, como o brilho intenso do sol, quando visto de frente, ferem os olhos.
- 3º. O objeto deve ser tal que não atinja os sentidos, nem de modo muito difícil e nem de modo confuso. Segue-se, por exemplo, que uma figura complexa, seja ela regular, como é o corpo do Astrolábio, não agrada tanto à vista quanto

uma outra, que seria constituída por linhas mais iguais, como é a aranha [*araignée*] do mesmo instrumento. A razão é que os sentidos se satisfazem mais plenamente nesse último objeto do que no primeiro, onde se localizam os vários elementos que não são percebidos [*de modo*] tão distinto.

- 4º. O objeto é mais facilmente percebido pelos sentidos quando a diferença das partes é menor.
- 5º. Dizemos que as partes de um objeto completo são menos diferentes entre si, entre as quais a proporção é maior.
- 6º. Esta proporção deve ser aritmética e não geométrica. A razão é que na primeira não há tantas coisas a observar, uma vez que as diferenças são iguais em todas as partes, e assim os sentidos não são se fatigam por perceberem distintamente todos os elementos que ela contém.⁷
- 7º. Entre os objetos dos sentidos, não é mais agradável à alma o que é mais facilmente percebido pelos sentidos, nem aquele que é o mais dificilmente; mas não é tão fácil de perceber que o desejo natural que os sentidos portam não são plenamente satisfeitos, ou igualmente tão difíceis que fatiguem os sentidos.
- 8º. Finalmente, devemos notar que em todas as coisas a variedade é muito agradável (DESCARTES, A.T. X, p. 91-92; CM, p. 54-57).

Partindo da concepção que todo sentido causa algum prazer, propõe que este advém de certa proposição entre o sentido e o objeto apreendido. Quanto maior a complexidade do objeto, em sua quantidade de partes, maior estafa ocorre no sentido para apreendê-lo; por isso, objetos com menos partes são mais agradáveis, por não estafarem os sentidos.

Quanto maior a proporção entre as partes do objeto, menor a diferença entre elas, portanto, são mais facilmente apreendidas pelos sentidos, gerando maior prazer a este. Por consequência, as proporções aritméticas são mais facilmente apreendidas pelos sentidos que as geométricas, por isso deve-se preferi-las para melhor agradá-los.

⁷ O autor exemplifica com duas figuras com linhas em proporções aritméticas, que são facilmente apreendidas pela visão, com linhas em proporções geométricas, mais difíceis de serem compreendidas somente pela visão.

Em seguida, estabelece que no processo de apreensão musical, no caso dessa obra, os sentidos nem devem ficar fatigados pela repetição da simplicidade assim como também pela complexidade, por isso a variedade é essencial ao prazer sensorial.

Partindo de tais proposições, Descartes escreve consecutivas seções nas quais deduz: uma teoria rítmica na seção *De numero vel tempore in sonis observando* (*Do número que podemos observar nos sons*), deduzidas das oito proposições; na seção *De sonorum diversitate* (*Da diversidade de sons*), deduzirá os intervalos musicais utilizados na composição, iniciando pelas consonâncias, depois os graus, e finalizando com as dissonâncias; passando a discutir as regras do contraponto e da composição musical na seção *De ratione componendi et modis* (*Da maneira de compor e dos modos*); finalizando com a discussão dos modos musicais na seção *De modis* (*Dos modos*), a qual não trabalha todos os elementos pois, segundo o autor, necessitaria conhecer melhor as relações entre o corpo e a alma e as paixões desta última, para daí discutir como a combinação racional destes elementos as movem.

118

Tanto regras práticas de composição e contraponto, como a especulação sobre intervalos e modos são deduzidos destes princípios iniciais sem o uso de citações da tradição. Mesmo que na quarta seção, o tratado de Zarlino seja citado, Descartes o faz como indicação de tabelas de cadências pronta, já que ele não se propõe ao fazê-lo. A citação é mais uma indicação de leitura do que uma citação para argumentação. Descartes não o faz, pois considera que ao partir dos fundamentos de seu texto, os usos das cadências podem naturalmente serem deduzidos, daí não necessitar tabelá-las.

Pelo percurso resumido acima, é possível perceber como o autor está experimento o método, primeiramente redigido nas *Regras para direção do espírito*, e posteriormente no *Discurso do Método*. Partindo de ideias claras e distintas realiza oito proposições de cunho estético sob o qual todas as questões musicais são desenvolvidas.

Dessa maneira, a música pode ser compreendida como uma ciência com fundamentos claros e distintos aos quais possibilitam uma compreensão clara e evidente, segundo o autor, pelos músicos práticos. Afinal, o estabelecimento de fundamentos claros e distintos permite a dedução das práticas facilmente, evitando a necessidade de uma profunda erudição para compreensão dos fundamentos dessa prática, o que tanta evita um uso falacioso de citações das autoridades, como permite uma maior aproximação da teoria com o objeto perquirido, da ciência musical com sua prática.

Este é um ponto importante pois Descartes não realiza no texto uma diferenciação axiológica entre o músico prático e o teórico. Como pode ser visto na seguinte passagem, na seção em que discute os modos musicais o autor menciona que:

seu trato é famoso entre os práticos e conhecidos por todos: é por isso que seria supérfluo explicar plenamente. [...] os práticos falam muito, porém instruídos somente por sua experiência (DESCARTES, A.T. X, p. 139; CM, p. 136-137).

119

A crítica aqui é que os práticos abordam o uso dos modos somente através de suas experiências, sendo uma crítica epistemológica sem implicações de valores. O próprio projeto de reestabelecer a teoria musical em fundamentos claros e distintos permitiriam aos músicos práticos uma melhor compreensão desta, já que sua experiência teria como aliada o próprio bom senso, a racionalidade, permitindo uma melhor exposição dos processos intrínsecos à música prática, como de pensá-la de forma mais sólida por partir de princípios claros e distintos.

Pode-se destacar que no *Compendium Musicæ*, Descartes torna a música um campo em que o sujeito é o seu centro. Na sua definição, mover afetos no ouvinte é sua finalidade. As oito proposições iniciais, das quais o restante da obra é deduzida, tomam como princípio a possibilidade dos sentidos produzirem prazer se houver determinada proporção entre os sons utilizados e a audição, com o cuidado de variar o material musical para não estafá-la. Dessa maneira, a composição musical obje-

tiva afetar o sujeito que a escuta, tendo como princípio estético características dos sentidos desse sujeito, no caso, da audição. Pensar a música não é mais compreender a estrutura numérica do real, é debruçar-se sobre o sujeito que apreende a experiência musical através da razão. Curiosamente, Descartes colocará o sujeito como centro do conhecimento em suas obras maduras ao estabelecer o cogito como a ideia clara e evidente da qual deduz o conhecimento da realidade.

Posteriormente, Descartes começou a ter dúvidas da concepção racionalista do *Compendium* no qual uma determinada estrutura rítmico-melódica movimentaria determinada paixão. Em uma carta escrita em 18 de março de 1630 para Marin Mersenne, Descartes expõe sua atual concepção do belo em música, a qual diferente da exposta em sua obra de juventude. Ao tratar sobre como o material musical movimenta paixões no ouvinte, propõe que as paixões movimentadas pela música têm relação com nossas experiências anteriores com a peça musical, ou com peças similares, e não somente com a organização racional do material musical em si. Curiosamente, o exemplo trazido por Descartes é referente à dança:

A mesma coisa que leva alguns a dançar, pode levar ao choro outros. Porque se trata apenas das ideias que são excitadas em nossa memória: como aqueles que são tomados de prazer por dança uma vez ao desfrutar de algum *air*, logo que escutem um semelhante, o desejo de dançar é revivido; ao contrário, se alguém nunca teve alegria de fato com as *gaillardes*, ao mesmo tempo que lhe tenha ocorrido alguma aflição, infalivelmente, ele se entristecerá quando ouvi-la outra vez (DESCARTES, A.T. I, p. 133:27-134).

Dessa forma, é a experiência subjetiva do ouvinte que determina as paixões movidas pela audição de determinadas peças musicais. Essa mudança de uma estética racionalista para uma estética das emoções não implica, necessariamente, na negação de uma estrutura racional na obra musical, mas que a experiência afetiva está calcada na subjetividade do ouvinte.

Como nos diz Wymeersch:

A música somente terá alcançado seu objetivo se não nos deixar indiferentes. Esse tema é fundamental em Descartes. [...] Além disso, constatamos que o *Compendium* se inscreve em uma nova ótica antropológica, na qual o homem é o centro do universo e seu único mestre o universo o interessa na medida em que o remete ao seu *ego*, seja por exacerbar sua pró-subjetividade pela emoção e paixões, ou por aumentar o poder de sua razão pelo domínio que adquire do universo por conhecê-lo.

Esse enfoque no sujeito como fonte de todo conhecimento tem sequências do ponto de vista das doutrinas musicais. Ao contrário de seus contemporâneos, Descartes não lida mais com o campo da música cósmica, da harmonia das esferas. A única música de que fala é a música humana – instrumental ou vocal – aquela que é feita pelo e para o homem (WYMEERSCH, 1991, p. 115).

Considerações finais

Vimos com Boécio uma conceitualização da música, na qual o autor toma como ponto de partida a harmonia cósmica como pressuposto da música mundana, e que a música humana deve imitá-la, sendo este o princípio pelo qual esta é julgada. Vimos que a longevidade de seu pensamento se deu graças a releituras de sua proposição para fundamentar as novas práticas musicais, como se estas já estivessem, potencialmente, contidas na tradição. Este movimento passa pela releitura de Tyard, que já inicia a obra defendendo a música por seus efeitos medicinais e de bem viver para seus ouvintes; Zarlino relendo Boécio para assimilar as novas práticas musicais, principalmente as de seu mestre Adrien Willaert; Salinas aceitando as ideias de Boécio, mas realizando uma nova classificação visando colocar a necessidade da racionalidade e da sensibilidade para o pensamento musical. Galileu rompe com Zarlino e a tradição, defendendo os sentidos como o ponto de partida da reflexão musical.

Descartes assimilando tais debates, propõe o campo musical como especificamente a música humana, na classificação boeciana, a qual tem o som como objeto e a finalidade de agradar o ouvinte e mover paixões neste. O ouvinte não é somente sua finalidade, mas a capacidade e características de seus sentidos que são os princípios pelos quais se deduz as regras

de composição musical. A música tem o sujeito como ponto de partida e de chegada. Mesmo posteriormente tendo dúvidas, se a racionalidade das estruturas internas da obra é que movem paixões específicas, e mudando para uma estética das emoções, ainda o sujeito, através de sua experiência vivida e sua capacidade de rememoração, é o princípio pelo qual a música move determinadas paixões.

Esta contribuição de Descartes, do sujeito enquanto o centro no qual a música se desenvolve (seja em sua prática e especulação teórica e tendo os afetos, ou paixões como guia), trouxe um marco teórico importante para o estabelecimento de um campo específico para a música, trazendo uma autonomia para o campo musical, o que difere da autonomia da obra musical, algo conquistado mais a frente. Mesmo iniciando este percurso como um feito de juventude, não deixa de chamar atenção que esse processo de tornar a subjetividade o centro do conhecimento inicia, justamente, em uma obra sobre música.

122

Referências bibliográficas

ADAM, Charles; TANNERY, Paul (Org.). *Œuvres de Descartes*. Paris: Vrin/CNRS, 1996. 11 v.

BERKEL, Klaas van. Beeckman, Descartes et <<La philosophie physicomathématique>>. *Archives de Philosophie*, v. 46, nº 4, 1984, p. 620-626. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43034736>. Acessado em 20/20/2015.

_____. *Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making*. Tradução Maarten Ultee. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2013.

BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: FAPESP, 2011.

BUZON, Frédéric de. Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVIIe siècle. *Revue de Musicologie*, t. 76, nº 2, 1990, p. 163-172. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/947260>. Disponível em: 20/09/2015.

_____. Présentation. In: DESCARTES, René. *Abrégé de musique: Compendium Musicæ*. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Puf, 1987, p. 5-49.

_____. Science de la nature et théorie musicale chez Isaac Beeckman. *Revue d'histoire des sciences*, t. 38, nº 2, 1985, p. 97-120. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23632510>. Acessado em: 22/09/2015.

CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Firenze: li Here di Giorgio Marescotti, 1601. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_\(Caccini_Giulio\)](http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini_Giulio)). Acessado em: 10/05/2015.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De Institutione Musica, de Boécio Livro 1: Tradução e Comentários*. 2009. 154p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literárias da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, UFMG, 2009.

CASTRO, Tiago de Lima. *Compendium Musicæ de Descartes: possíveis fontes musicais*. 2017. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.

COHEN, Hendricks Floris. Music as Science and as Art: The Sixteenth/Seventeenth Century. In: BOD, R.; MAAT, J.; WESTSTEJIN, T. (Org.). *The Making of Humanities I: Early Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 59-71.

_____. *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*. Dordrecht: D. Reidel, 1984.

DESCARTES, René. *Abrégé de musique: Compendium Musicæ*. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Puf, 1987. [CM]

DYER, Joseph. The place of Musica in Medieval Classifications of Knowledge. *The Journal of Musicology*, v. 24, nº 1, 2007, p. 3-71. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.1.3>. Acessado em: 09/10/2015.

GOZZA, Paolo (Org.). Platone e Aristotele nel Rinascimento: La psicologia de la musica della Ficino e Giacomini. *Il Saggiatore Musicale*, v. 11, nº 2, 2004, p. 233-252. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43029777>. Acessado em: 20/10/2015.

_____. Una matematica rinascimentale: La musica di Descartes. *Il Saggiatore Musicale*, v. 2, nº 2, 1995, p. 237-257. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43029334>. Acesso em: 14/10/2015.

KRISTELLER, Paul Oskar. *El pensamiento renascentista y las artes: Colección de ensayos*. Tradução Bernardo Moreno Currillo. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

MORENO, Jairo. *Musical Representations, Subjects and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

124

PIRRO, André. *Descartes et la musique*. Paris: Libraire Fischbacher, 1907.

SALINAS, Francisco de. *Siete libros sobre la música*. Tradução Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.

SCHUBERT, Peter. *Modal counterpoint: Renaissance Style*. Nova York: Oxford University Press, 1999.

TYARD, Pontus de. *Solitaire second ou prose de la musique*. Lion: Tournes, 1555. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k545261>. Acessado em: 05/01/2016.

VENDRIX, Philippe. La place du plaisir dans la théorie musicale en France de la Renaissance à l'aube de l'âge baroque. In: FAVIER, T. et COUVREUR, M. (Org.). *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*. Bruxelas: Mardaga, 2006. p. 29-47.

_____. On the Theoretical Expression of Music in France during the Renaissance. *Early Music History. Cambridge*, v. 13, 1984, p. 249-273. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/853782>. Acessado em: 10/10/2015.

WIENPAHL, Robert W. Zarlino, the Senario, and Tonality. *Journal of the American Musicological Society*, v. 12, n^o 1, 1959, p. 27-41. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/829515>. Acessado em: 10/10/2015.

WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Belgique: Mardaga, 1999.

ZARLINO, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Veneza: 1558. Disponível em: <https://archive.org/details/imslp-istitutioni-harmoniche-zarlino-gioseffo>. Acessado em: 20/10/2015.

A crítica da arte e os limites da história: em busca de um marco zero

GERSON LUIZ TROMBETTA

Apesar da crítica (da arte) parecer, muitas vezes, um exercício estritamente intelectual, com os rigores analíticos que o termo sugere, e apesar de sua etimologia apontar pra isso – remete ao radical grego *crinein* que significa “separar” – é, acima de tudo, um exercício estético. É estético pois implica, necessariamente, a experimentação do “objeto artístico”, por sensações e sentimentos, configurando um investimento alto de subjetividade. A crítica (da arte) é, assim, primeiramente, uma tarefa do gosto, onde o sujeito não diz algo apenas do objeto, mas diz algo de si, expondo a sua vivência (de atração, repulsa, prazer ou desprazer) com relação a tal objeto ou situação. Perguntas pertinentes, considerando esse quadro, seriam: Como, na intenção de estabelecer a qualidade artística de algo, é possível julgar? Como evitar o inconsequente subjetivismo extremo (“gosto não se discute”) ou o objetivismo extremo (que dispensa qualquer exercício crítico e deixaria os julgamentos estéticos plenamente substituíveis por um “aparelho automatizado”, como um aplicativo, por exemplo)? Considerando a diversidade e as rupturas acumuladas pela arte contemporânea, é ainda possível compor o quadro das distinções e a fundamentação do exercício crítico a partir de um panorama histórico? Ou seja, é possível construir exercícios críticos a partir de estimativas sobre os “rumos” (formais e con-teudísticos) assumidos pela arte/música contemporânea?

A hipótese que conduz nossa argumentação é que as referências críticas fundamentais para entender a experiência e o sentido da arte contemporânea podem ser encontradas na lógica profunda do julgamento estético. Isso não significa “descolar” a compreensão da crítica da história das transformações da arte, mas sim, considerar a insuficiência ou limites de tal perspectiva para pôr “em crítica” fenômenos, objetos ou sonoridades que pleiteiam o posto de arte ou “boa arte”. É claro que entender os caminhos históricos que nos levaram “até aqui” é, obviamente, fundamental. Por outro lado, é preciso considerar que a assim

chamada arte contemporânea (incluindo a música) não assume mais exclusivamente a busca pela superação das supostas “crises de identidade” e a explicitação de uma essência interna¹. Sua característica mais hegemônica é “viver a própria crise”, a partir de constantes gestos de apresentar, ao mesmo tempo, as obras, sua poética e as questões se tais obras são ou não aceitáveis como artísticas.

Desenhado tal cenário, não consideramos como alternativa razoável abandonar o exercício da crítica ou tentar fundá-la em um objetivismo radical. Olhando para outra direção, procuramos sustentar que, na experiência estética, como uma experiência sentimental ancorada na estrutura profunda do gosto (entendido como uma forma de unificação de fontes e forças de significação socialmente compartilháveis) estão as pistas para delinear o “marco zero” a partir do qual a crítica da arte se legitima. Ainda que buscar tal “marco zero” implique em assumir uma posição sobre o que podemos chamar de arte/música, não significa que esta seja a única e exclusiva tarefa da crítica. Dirimir a dúvida sobre o que podemos chamar de arte representa oferecer a “alavanca de Arquimedes” que pode “mover” as outras etapas da crítica, parametrizando, inclusive, as avaliações de qualidade.

127

A diferença entre o “eu gosto disto” e “isto é belo” ou “isto é arte”

O caminho investigativo sugerido pela hipótese apresentada acima, exige, primeiramente, uma visita à obra que mais radicalmente abordou as operações inerentes à construção do juízo estético. Trata-se da *Crítica da Faculdade do Juízo*², de Kant.

¹ A ideia de buscar uma identidade interna foi uma perspectiva bastante fértil para entender a arte moderna. Tal é a tese adotada pelo crítico Clement Greenberg, de modo especial em seu famoso ensaio “Pintura Modernista”, publicado em 1960. Na arte contemporânea, dada a diversidade, complexidade sempre renovada e inserção profunda na vida (material e espiritual), pensar em características essenciais é praticamente inviável.

² De agora em diante utilizaremos a abreviação CFJ para referir tal obra. As citações seguirão a tradução de Valério Rodhen e Antônio Marques, publicada pela Editora Forense Universitária, em 1995.

É entre os parágrafos 2 a 5 da *Analítica*, na CFJ, que são estabelecidas as primeiras distinções entre os juízos e o que configura propriamente um julgamento estético legítimo. Ali se apresentam as diferenças entre o agradável, o bom e o belo. O agradável “é o que apraz aos sentidos na sensação.” (CFJ, § 3, B 7, p. 50). O prazer ligado ao agradável ocorre na presença de um interesse nitidamente voltado à existência do objeto. Não é a simples representação ou o simples pensamento sobre algo que produz o agradável, mas o deleite direto do objeto. O objeto agradável *deleita* muito mais do que *apraz*, pois sua representação tem em vista o gozo e um prazer interessado. Interesse é aqui entendido como a “[...] complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve, ao mesmo tempo, referência à faculdade de apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação”. (CFJ, § 2, B 5, p. 49). A complacência no agradável, por estar intimamente ligada ao interesse pelo objeto, fica restrita à faculdade de desejar (apetição) inferior – por tratar-se de uma determinação movida pela sensação, um móbil, um desejo de consumo. E, por ter em vista somente gozo e deleite, no agradável o julgar se torna dispensável (CFJ, § 3, B 10, p. 52). O gosto como uma capacidade de julgar, não entra em ação na experiência do agradável. O agradável dispensa a crítica e qualquer operação mental complexa. Ele simplesmente “cola” sujeito e objeto. Um bom exemplo disso é quando comemos chocolate, para utilizar um produto de apelo universal. Não faz sentido requerer de alguém mergulhado na experiência com um apetitoso chocolate um conjunto de razões ou juízos que expliquem porque tal evento lhe agrada. O chocolate agrada porque agrada, diríamos. E não há problema nenhum nisso. Somos honestos com nossas sensações quando reagimos de maneira “automática”, sem preocupação nenhuma de apresentar provas das nossas experiências de prazer com o chocolate. Não há operações mentais complexas em jogo aqui; a relação entre o sujeito e o objeto é direta; o prazer aqui é determinado por inclinações físicas e psicológicas. Por conta disso, é inviável buscar no agradável algo como um “exercício crítico” ou uma referência para o julgamento da arte. A expressão mais adequada do agradável seria, simplesmente, “eu gosto disto”.

No itinerário das distinções, Kant explicita outra espécie de prazer, em muitos casos idêntica ao agradável, já que, a seu exemplo, também se funda no interesse. Estamos nos referindo à complacência no *bom*, que assume duas formas: tomado na relação do objeto com um fim, quando dizemos que o objeto é útil, bom para isto ou aquilo; ou tomado como uma finalidade presente no próprio objeto, é o bom em si mesmo. Ambos, no entanto, comungam de uma mesma característica: pressupõem o conceito de um fim e de um interesse da razão.

O terceiro tipo de prazer é o que sentimos com o belo: “Pode-se dizer que, entre todos estes modos de complacência, única e exclusivamente o do gosto pelo belo é uma complacência desinteressada e livre; pois nenhum interesse, quer dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso”. (CFJ, § 5, B 15, p. 55). É o desinteresse que marca a peculiaridade da complacência no belo por independente com relação ao consumo do objeto. O caráter estético do juízo de gosto já demonstrara que sua referência nunca é posta exclusivamente na simples representação; agora, a noção de prazer desinteressado reforça a ideia de que é possível vivenciar prazer ou desprazer independentemente da existência do objeto. É evidente que isso não significa que uma experiência do belo exclua qualquer objetualidade, afinal, dizemos “*O objeto x é belo*”, e julgamos o belo **como se** fosse uma propriedade do objeto³. O que Kant aduz é que, no belo, o interesse inexistente como uma inclinação ao objeto. A complacência nasce da simples representação; a representação exige o objeto (*Gegenstand*); o objeto (*Objekt*) da representação não é, entretanto, fundamento do interesse: “Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz”. (CFJ, § 2, B 7, p. 50). O juízo de gosto acontece em um ambiente interessantíssimo, mas totalmente desinteressada, ou, como afirma o próprio Kant, “[...] ele não se funda sobre nenhum interesse mas produz um interesse”. (CFJ, § 2, nota 23, p. 50).

³ Conforme Loparic (2001, p. 61) o belo funciona, nesse tipo de juízo, como um “quase predicado”.

Juízos sobre o belo não são analíticos: atribuir o predicado “belo” a um objeto determinado não significa explicitar algo que já estava subentendido no conceito do objeto. Pelo contrário, tais juízos devem ser tomados como sintéticos, pois unem à intuição do objeto um sentimento de prazer ou desprazer. Tal conexão não se dá mediante conceitos (como no uso teórico) ou mediante um princípio (como no uso prático). A união no juízo de gosto também não é a posteriori, pois, se fosse, dependeria da existência do objeto e tornar-se-ia meramente particular e privada (o objeto não deveria ser denominado “belo”, mas apenas “agradável”). Por isso, tal união deve ser pensada como a priori e como reflexiva, ou seja, transcendentemente, mediante a presença de um universal subjetivo a ser construído (estado de ânimo), pelo jogo livre das faculdades do conhecimento em geral, não de um universal dado (conceito ou princípio).

As operações mentais do julgamento estético

130

A questão que se impõe neste ponto é se a ausência de interesses privados é suficiente para garantir a universalidade dos juízos de gosto, ou se poderia funcionar como uma espécie de a priori da experiência do belo, compondo a estrutura transcendental do sujeito. Se levarmos em conta que **ausência** (de interesse) indica uma **não-presença** de algo, seria muito embaraçoso para a argumentação transcendental sustentar a base transcendental dos juízos de gosto. Apesar de apontar para uma universalidade possível e para a compatibilidade com as exigências da moralidade, a ausência de interesses de nenhuma forma pode se apresentar como condição transcendental, mas apenas como característica a posteriori do juízo de gosto sobre o belo. Sua função é vincular o sentimento de prazer ou desprazer (mediante a simples representação) à faculdade de sentir superior. O verdadeiro caráter universal e necessário dessa modalidade de juízo deve ser buscado mais além, na condição que possibilita o sentimento de prazer quando da representação do objeto.

Um sentimento de prazer é sempre a posteriori (por isso subjetivo), mas, por estar vinculado à faculdade de sentir superior e ser totalmente livre de interesses, é possível perguntar: como esta experiência é possível? Ou, em termos mais didá-

ticos: como é possível experimentar um sentimento de prazer sem estar movido por nenhum interesse? A resposta a essa questão – típica do sistema crítico – perfaz, como diz o próprio Kant, a “chave da crítica do gosto” e é com ela que o filósofo se ocupa nos áridos parágrafos 8 e 9 da *Analítica*, esclarecendo a condição subjetiva que, paradoxalmente, oferece objetividade (universalidade e necessidade) a juízos que têm por objeto um sentimento. O enigma dos juízos estéticos é que, ao mesmo tempo em que pretendem universalidade, não se fundam em conceitos ou princípios. Dessa forma, sua validade é subjetiva (referem-se apenas ao sujeito), ao contrário dos teóricos e práticos, que possuem validade objetiva por legislarem sobre objetos. O juízo de gosto não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto; sua universalidade ocorre no sentido de ser estendível à “esfera inteira dos que julgam”.

Apesar de logicamente singulares, sua universalidade é somente subjetiva, já que “se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado (*postuliert*), a não ser uma tal voz universal com vistas à complacência, sem a mediação dos conceitos”. A **voz universal** – que mais adiante reaparecerá como *sensus communis* – postulada nos juízos de gosto de forma nenhuma pode estar referida a um possível consenso em relação ao mérito do juízo. Um consenso exigiria razões, portanto, conceitos, prática que a característica estética recusa. Ninguém pode ser “convencido” (racionalmente) a emitir um juízo de gosto de uma determinada forma. Quem julga apenas imputa aos outros a necessidade de adesão, e o conceito de beleza, empregado no juízo, apenas comunica tal necessidade. Sobre esse aspecto em particular, sobram questões: a) de que tipo de autoridade o julgador pode se valer para exigir dos outros a adesão ao juízo da beleza? b) como determinar, a priori, a validade universal de uma experiência que apenas imputa a adesão, mas não se demonstra válida objetivamente? c) o que autoriza o julgador a acreditar que outros sujeitos possam vivenciar, dadas as mesmas condições, o mesmo sentimento de prazer (ou desprazer) e julgar da mesma forma? Sem dúvida, só uma análise transcendental do sujeito pode apontar algum tipo de solução a esses problemas. E é nesse sentido que o parágrafo 9 inscreve sua importância.

Na CFJ a pergunta é pela condição universal a priori da beleza, o que torna possível pensar um alargamento da revolução copernicana na direção dos juízos estéticos. Todas as questões postas ligam-se à questão emblemática do projeto crítico, já esboçada na *Crítica da Razão Pura* (CRP): “Como são possíveis juízos sintéticos a priori?” (CRP, B 19, p. 49). A beleza, enquanto uma zona da experiência possível, conforme mencionado exaustivamente no primeiro momento da *Análítica*, não pode ser excluída das mais genuínas ocupações críticas. Não obstante as particularidades dos juízos de gosto, a pergunta permanece exigindo uma abordagem transcendental: “Como é possível um juízo que somente pelo próprio sentimento de prazer em um objeto, independente do conceito do mesmo, julgar esse prazer como anexo à representação do mesmo objeto em todo outro sujeito a priori, ou seja, sem precisar esperar pela aprovação alheia?” (KAULBACH apud BARCO, 1988, p. 39).

132

É no parágrafo 9 da CFJ que outra questão paradoxal é investigada: se é o sentimento de prazer que provoca o juízo de gosto, sendo, portanto, o sentimento um universal imputável, ou se há algo de anterior ao sentimento (que Kant de ajuizamento) que fundaria dita universalidade. A primeira alternativa é imediatamente recusada por um motivo simples: se o prazer no objeto fosse dado como fundamento e ao juízo coubesse apenas a função de comunicar esse prazer, então o juízo estaria dependente da existência do objeto. O caráter privado do sentimento **depende** da forma como o objeto é representado. Ora, o que é dependente não pode ser o fundamento, e um juízo que se funda em algo empírico e a posteriori (sentimento) não pode, legitimamente, reclamar validade universal. Logo, “é a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objeto”. (CFJ, § 9, B 27, p. 61). Isso demonstra o difícil território que o juízo de gosto intenta conquistar: um meio-termo entre o racionalismo estético e o empirismo do sentimento. A tensão entre o racional e o empírico chega, aqui, ao seu auge. Soma-se a isso o fato de que nela aparece pela primeira vez a expressão “condição subjetiva”, cujo desvelamento se constituirá na “chave da crítica do gosto”.

Sob a aparência estética um velho problema kantiano: como é possível a objetividade das condições subjetivas do conhecimento? O parágrafo 9 reinaugura o problema de como se dá a articulação da objetividade do real com o sujeito cognoscente e suas condições epistemológicas. No caso dos juízos estéticos, a ausência de conceitos contribui como um agravante, o que torna a solução mais complexa. A nova via do pensamento transcendental, o esclarecimento da base de determinação do juízo de gosto, que aparece como condição subjetiva de universalização, acena para a inédita noção de livre-jogo das faculdades do conhecimento (entendimento e imaginação).

Ora, se o fundamento determinante do juízo sobre esta comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem uma representação dada ao conhecimento em geral (CFJ, § 9, B 28, p. 61).

133

As faculdades do conhecimento, imaginação e entendimento, postas em ação na experiência estética, produzem a representação que permitirá ao sujeito vivenciar o prazer da beleza. E isso só é possível pensar se tomarmos essas faculdades enquanto estão num livre-jogo, não, como no caso do uso teórico, numa relação de “dominação” da primeira pela segunda. Não há nenhum conceito determinado na experiência estética que limite a imaginação e o controle. O livre-jogo das faculdades não é constitutivo de objeto algum, pois é estético; em segundo lugar, possui validade (universalidade e necessidade), ainda que seja subjetiva, enquanto regra do juízo para si mesmo. Kant expõe tal aparente paradoxo do seguinte modo: o fato de um juízo de gosto não ser conhecimento significa que a representação do objeto não é subsumida a um conceito. Nesse juízo, as faculdades de representar (entendimento e imaginação) estão em jogo livre, ou melhor, tal “jogo” é capitaneado (ainda que não determinado) pela faculdade da imaginação, que, abandonando a condição de “serva”, é posta ao lado do entendimento, em recíproca influência. A relação entre as faculdades de representar constitui a raiz

do conhecimento dos objetos⁴: a imaginação combina o diverso da intuição; e o entendimento, mediante a força do conceito, unifica a representação (conforme CFJ, § 9, B 28). A ausência do conceito, mais a paralela existência da representação, é o que exigirá, enquanto condição dos juízos de gosto, um jogo próprio e livre das faculdades de representar.

No processo cognitivo, a primeira coisa que nos é dada é o fenômeno, que, na medida em que está ligado a uma consciência, chama-se “percepção”. A percepção, assim, é um estado cognitivo no qual uma multiplicidade sensível se apresenta a nós numa combinação particular. Para Kant, tal combinação não pode ser realizada pelos sentidos, sendo possível apenas mediante uma operação cognitiva, uma atividade de ligação, que está sob a responsabilidade da imaginação. A atividade da imaginação não é vazia; ao contrário, a imaginação é a fonte de todas as combinações pelas quais temos acesso ao sensível. Entretanto, a “apreensão do diverso” até formar a estrutura de um objeto precisa supor princípios de unidade que guiem a atividade combinatória e determinem seu objetivo. No seu uso cognitivo, então, a imaginação fica dependente (ou subordinada) dos conceitos puros que se originam no nosso entendimento. Se a unidade que apreende o diverso não tivesse um princípio, “seria completamente acidental que os fenômenos se acomodassem num encadeamento de conhecimentos humanos” (CRP, A 121, p. 164). Deve haver um princípio objetivo, isto é, determinável a priori, que sustenta as leis empíricas da imaginação e sobre o qual é garantida a possibilidade dos dados dos sentidos se associarem entre si.

134

As relações entre imaginação e entendimento proporcionam, por assim dizer, uma “porta de entrada” para a compreensão da estrutura do juízo estético. Segundo Henrich (1992), quando Kant fala, na CFJ, de um jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento, está recorrendo, evidentemente, às suas considerações sobre as capacidades cognitivas como haviam sido analisadas na CRP. Nos processos de conhecimento, as duas faculdades cooperam entre si, entre-

⁴ Sobre os jogos estabelecidos entre as faculdades nos diversos campos da racionalidade, pode-se consultar o trabalho *A filosofia crítica de Kant*, de Gilles Deleuze.

tanto a imaginação está aqui dependente do entendimento e servindo aos seus propósitos. Mas essa não é a única forma de tais faculdades se relacionarem. A imaginação operando livremente poderia corresponder, espontaneamente, a um requerimento estabelecido pelo entendimento sem, no entanto, restringir-se à aplicação de um conceito, o que abre a possibilidade de pensar um lugar, anterior à aplicação de um conceito, onde exista uma cooperação entre a faculdade de combinar (imaginação) e a faculdade dos conceitos (entendimento). E é nesse lugar que os juízos estéticos podem encontrar sua especificidade. Os juízos estéticos fundam-se nessa peculiar “vizinhança” com relação aos juízos de conhecimento, mas precedem o processo de formação de conceitos. Esse estado não é, seguramente, cognitivo, mas estético, o que permite a Kant encontrar uma espécie de “estabilidade” entre imaginação, entendimento e sentimento e o estabelecimento dos contornos do estado de ânimo (*Gemüt*) em que nos encontramos ao ajuizar a beleza.

A harmonia do jogo se dá entre a imaginação em sua liberdade e o entendimento em sua legalidade – o entendimento jamais pode operar de outra maneira. No contexto cognitivo, a imaginação não é livre, mas, sim, precisa dar conta de uma série de “tarefas”, desde sintetizar os dados da intuição de acordo com as categorias do entendimento até conceber imagens adequadas para apresentação de conceitos empíricos. No entender de Henrich (1992), pensar a imaginação como livre só é possível na medida em que levamos em conta os méritos de sua plasticidade inerente, ou seja, uma capacidade que realiza tantos serviços deve ter potencial para operar de um modo que seja natural a ela mesma. Como as funções “não-livres” da imaginação poderiam ser reduzidas à constituição de formas e modelos particulares, a atividade livre pode ser caracterizada como aquela que passa pelas multiplicidades de várias maneiras, produzindo esboços de formas sem aspirar a formas particulares e sem se deter quando tais formas tenham sido alcançadas. Essa atividade livre da imaginação é o que Kant chama de “vivificação”, atividade que é prazerosa em si mesma⁵.

135

⁵ No nosso artigo “É possível haver arte sem fim?” abordamos como essa particular “vivificação” do ânimo, conforme Kant, espelha o *modus operandi* do gênio /artista.

Do “isto é belo” para o “isto é arte”: o marco zero da crítica

Para a compreensão do deslocamento “dêitico” proposto no subtítulo, vale mencionar rapidamente uma transformação histórica, tanto da experiência estética quanto da arte. A beleza como única ponte para a experiência estética (com a arte) foi superada com o advento do pós-romantismo. Acompanhamos, assim, a proposta de Thierry De Duve, detalhada no seu *Kant after Duchamp* (1996), para quem a passagem do “isto é belo” para o “isto é arte” principia no Salão de 1863 (*Salón de Refuses* – a exposição dos artistas recusados pelos eventos tradicionais de Paris) e se consolida no caso Richard Mutt (*La Fontaine*), de 1917 (Marcel Duchamp). Para De Duve (2009, p. 56), a modernidade em arte começa quando não se sabe mais quais são as regras do pacto consensual (normalmente amparado em requisitos técnicos) que determinava o que em geral se aceitava como arte. Em outras palavras, quando qualquer indivíduo pode se tornar um artista⁶.

136

A dificuldade de “encaixar” o caso “Richard Mutt” na perspectiva de um desenvolvimento histórico (conexão com algo passado e com algo futuro) leva De Duve a deslocar o que é mais decisivo quanto ao sentido da arte (moderna e contemporânea) para o campo estético. O dilema trazido à tona pelos *readymade* precisa ser elucidado e, segue De Duve (1998, p. 134), não existe forma de fazê-lo ou avaliar a sua relação com o passado ou futuro “senão supondo que “isto é arte”, a afirmação por meio da qual os *readymades* foram produzidos, expressa um julgamento estético, no sentido kantiano, e que a antinomia em questão é a de Kant sobre o gosto, reescrita como antinomia da arte”.

⁶ Neste particular, discordamos da posição de De Duve. Nos parece que a assim chamada “arte moderna” (período do pós-romantismo até a Segunda Grande Guerra) tomada em sentido geral, ainda conserva um esforço de garantir as diferenças do que ela é como relação aos objetos em gerais. Já mencionamos anteriormente que essa é a tese assumida por Clement Greenberg. É na arte contemporânea, assim nos parece, que as teses de De Duve ficam mais aplicáveis em geral, pois é ali que os “pactos” são implodidos programaticamente. De outro lado concordamos que os exemplos selecionados por De Duve, como o mictório de Duchamp, antecipam o que vai ser constante na arte contemporânea.

Como já descrevemos anteriormente, o julgamento estético se expressa, preferencialmente pela expressão “isto é belo”. Para explorar a potencialidade da lógica profunda de tal julgamento e seu papel como “marco zero” da crítica da arte contemporânea, é preciso, em primeiro lugar, admitir outras formas, incluindo as mais coloquiais, como “isto é o máximo”, “isto é muito interessante” ou aquelas que pertencem ao jargão do julgamento direto da arte, como “esta música é boa” ou “isto é uma boa pintura”. Em seguida é preciso firmar que o julgamento clássico, do tipo “isto é belo” não pode ser imediatamente traduzido para o “isto é arte”. Afirmar que o design de um determinado carro é bonito não transforma o carro em arte e a assertiva mantém apenas o caráter de juízo de gosto clássico. Além disso, os objetos artísticos, que produzem rupturas na arte, normalmente são associados à feiura ou mesmo à repugnância. Ou seja, não suscitam imediatamente o prazer desinteressado tão importante na composição do juízo estético. De outro lado, porém, obras como “La Fontaine” e muitas outras que, na sua trajetória provocaram sensações de até mesmo repugnância, constam hoje nos manuais como representantes legítimos da arte. Como, então, seria possível reler Kant e reposicionar o alvo, alterando a “mira” do “isto é belo” para o “isto é arte”?

137

Para De Duve (1998, p. 136) a saída é bastante clara e fecunda. A releitura de Kant,

(...) repousa em uma só hipótese: a de que a afirmação “isto é arte”, apesar de não ser necessariamente mais um julgamento de gosto, se mantém enquanto julgamento estético, mesmo que nenhum sentido específico seja atribuído à palavra “estética” até que a releitura se complete. A atitude lógica consiste em substituir “belo” por “arte” onde quer que a palavra apareça na terceira Crítica.

Como já explicitamos na primeira parte do artigo, os juízos de gosto guardam uma relação ambígua com os conceitos. Tal ambiguidade fica explícita nas chamadas (por Kant) de antinomias do gosto. Se, de um lado, o juízo de gosto não se baseia em conceitos determinados, de outro, é baseado em conceitos indeterminados, que como vimos, são constituídos pelo livre jogo da imaginação e do entendimento (na representação do objeto)

em cada experiência. Não há, portanto, contradição, uma vez que o princípio de um juízo assim “talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como o substrato suprassensível da humanidade” (CFJ, § 57, B 237). O que o suprassensível postula, do ponto de vista da CFJ, é um princípio ou uma referência universal que, apesar de subjetivo (no sentido de não ser um dado sensível), não é meramente pessoal, mas potencialmente compartilhável como todos os seres humanos. É o que Kant denominou, em outra passagem, de *sensus communis*, ou seja, uma espécie de sentimento comum regulativo (um estado de ânimo universal composto pelo livre jogo das faculdades da imaginação e do entendimento), que nos põe em consonância com a humanidade e que reivindica constantemente a superação de julgamentos simplesmente baseados no prazer imediato das sensações (agradável).

138

O saldo positivo da noção de *sensus communis*, para a hipótese que conduz o artigo, é que gosto, no sentido kantiano, tem uma abrangência muito maior que unicamente particularidades subjetivas, preferências ou hábitos culturais. A capacidade do gosto (do juízo) não é, portanto, um simples teste de me colocar frente a um determinado objeto e deixar os sentidos reagirem na direção do prazer ou desprazer. É, sim, postular um sentimento necessariamente assumido como sendo comum a todos os homens e mulheres. Tal parâmetro universal jamais assume uma forma plástica; está além do sensível e lá permanece. Para De Duve (1998, p. 143), concretamente, o *sensus communis* de Kant poderia ser compreendido, depois de Duchamp, da seguinte forma: “toda mulher, todo homem, educado ou não, qualquer que seja sua cultura, língua, raça, classe social, possui Ideias estéticas, que são ou podem ser, pelas mesmas razões Ideias artísticas”. É impossível provar empiricamente tal tese; tem que ser suposta. É uma questão *de jure* e não *de facto*.

A antinomia do julgamento estético na arte contemporânea poderia ser, então, formalizada assim: “Tese: A afirmação “isto é arte” não se baseia no conceito de arte, mas no sentimento estético/artístico. Antítese: A afirmação “isto é arte” assume o conceito de arte, assume a Ideia estética/artística” (DE DUVE, 1998, p. 146). Em termos de experiências com a arte contempo-

rânea, não se pode reduzir o sentimento (como aparece na Tese) apenas por prazer ou desprazer. Ele deve envolver também repugnância, amor, raiva, além do ridículo e toda as misturas sentimentais possíveis. Está, portanto, para muito além do princípio do prazer, para usar uma expressão freudiana. Na Antítese, por sua vez, o “conceito de arte” não pode ser tomado por um determinado conceito do entendimento, mas como um conceito indeterminado, indemonstrável empiricamente. Pode, entretanto, ser exemplificado por objetos que considero possível julgar como sendo arte.

Se sua doutrina é de gosto, então sua ideia de arte é indeterminada e apela para exemplos singulares, mas, ainda assim, pode ser contrariada tanto por aqueles que não compartilham de seu gosto quanto por aqueles que pensam que a arte não é uma questão de gosto (DE DUVE, 1998, p. 146).

Cada um de nós pode colocar muitas obras no lugar do “isto”. Posso pensar, por exemplo, na *4'33"*, de John Cage. Ao designá-lo como arte, avalizo certa ideia de arte que não é meramente indeterminada, mas que se faz representar por sua própria indeterminação. As obras de arte não se constituem em um conjunto fechado, onde seus componentes se conectam por terem características semelhantes. O máximo que podemos fazer, quando perguntados sobre o que é o “isto” que associamos à arte, é mostrar exemplos: “a arte não é um conceito, é uma coleção de exemplos” (DE DUVE, 2009, p. 51). Quando sou interpelado sobre o porquê de considerar a *4'33"* como arte posso responder relacionando com outros exemplos que também são considerados como arte. O julgamento estético, assim, é, um julgamento comparativo cuja base é uma espécie de parâmetro subjetivo (no sentido kantiano). O *readymade* de Duchamp,

(...) está para o sentimento que esse mictório me transmite assim como o conjunto das obras de arte da minha coleção está para o sentimento que aprendi, por experiência, a esperar das obras de arte, e que resumo assim: o sentimento de estar diante da arte” (DE DUVE, 2009, p. 62).

Ao me referir à *4'33"* como uma representante legítima da arte, não subsumo tal “objeto musical” a um conceito, mas o

incluo em minha coleção: “tudo acontece como se, diante de determinado objeto, você passasse muito rapidamente em revista todos os candidatos plausíveis à comparação, dentre as coisas que são já naturalmente chamadas de “arte” por você” (DE DUVE, 2009, p. 60). Na camada mais externa, é isso que permite aproximar o “isto é belo” (no sentido kantiano) ao “isto é arte” (a partir do modernismo e, de modo especial, na arte contemporânea). Diante de cada objeto é preciso adotar o protocolo “reflexivo” de construir “subjetivamente” uma referência (que nunca é fixa) para dar legitimidade à conexão do “isto” com o termo “arte”. É preciso, por assim dizer, colocar em movimento o jogo livre das capacidades de imaginar e conhecer para produzir a referência (o predicado “arte”) que comporá e legitimará o juízo. Portanto, é o julgamento do objeto de forma reflexiva que garante um “marco zero” para a crítica da arte. Um julgamento reflexivo consegue compatibilizar a experiência do sentimento (estética) com parâmetros universais (*sensus communis*) e comparativos (operação intelectual), e com expressão linguística intersubjetiva (juízo propriamente dito).

140

O processo de julgar se “isto” é ou não arte teria a ver com uma espécie expressão do sentimento que se está diante de uma série de “sintomas”, como sugere Goodman (1997). O cenário é análogo ao aparecimento da febre em um organismo: ela é sintoma de algo mas o diagnóstico do que é esse algo, é, de início, indefinido. A febre pode indicar desde uma simples e passageira virose, até algo mais sério. Para tornar o diagnóstico preciso, o caminho adequado é acionar o *feeling* acumulado pelas experiências anteriores. Como sugere Goodman, a arte (moderna e contemporânea) tende a tomar a sério a ambiguidade e as diferenças das sensibilidades como características que enriquecem sua interpretação. A arte privilegia a densidade, a saturação, a exemplificação e a referência múltipla e complexa, características que são denominadas por Goodman como “sintomas do estético”⁷. Tais características opõem-se à articulação, atenuação, denotação e referência simples e direta, que são “sintomas do não-estético”, ou seja, da linguagem científica.

⁷ Uma explicação mais detalhada dos “sintomas do estético” pode ser encontrada em *Languages of art*, no capítulo VI, seção 5 e, de maneira breve, em *Ways of worldmaking*, capítulo IV.

O julgamento estético absoluto não existe. Ele é sempre comparativo e baseado em “jurisprudências”. Essa é uma pista altamente produtiva para pensar exercícios de crítica de arte/música contemporaneamente. O elemento comparativo e sentimental da crítica faz dela algo inacabado. O julgamento de algo como sendo arte, depois dos modernismos ou depois do fim da arte, na expressão de Danto (2006), se posiciona nos limites da história. Se, por um lado, não é possível pensar os exemplos particulares (de objetos supostamente artísticos) em cadeias de “passado e futuro” que os expliquem e garantam seu status de arte, por outro lado a capacidade de julgar é um exercício sempre em transformação (histórico, portanto), pois implica em balizar jurisprudências e relacionar a diversidade das experiências sem o pressuposto de uma âncora conceitual definitiva.

Para finalizar e para marcar o caráter necessário, político e inacabado da crítica, referendamos as palavras de Luiz Camilo Osório (2008, p. 193):

A crítica é fundamental para se produzir esses deslocamentos, para criar essas passagens, sempre políticas, entre o sem sentido e a criação de sentido, entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não ser necessariamente arte. O juízo é uma defesa diante da indiferença do nihilismo, que diz que tudo é igual e nada faz sentido. Ajuizar é o compromisso com a produção de diferenças [...]. A crítica, assim como a política, procura um consenso, mas vive e habita o dissenso. Em um mundo onde a multiplicidade é a regra, a crítica é um exercício inacabado que impede que as diferenças se anestesiem ou que as identidades se fixem.

Referências bibliográficas

BARCO, José Luis del. Fundamentacion transcendental de los juicios esteticos em la Critica del Juicio. *Thémata*, Sevilha, n. 5, p. 33-49, 1988.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE DUVE, Thierry. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 43-65, nov. 2009.

_____. *Kant after Duchamp*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1996.

_____. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte* (EBA/UFRJ). Rio de Janeiro, p. 125- 152, 2º semestre, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994.

GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis: Hackett, 1997.

142 _____ *Ways of worldmaking*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1978.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 101-110.

HENRICH, Dieter. Explicacion kantiana del juicio de estetico. *Estudios de Filosofia*, Universidade de Antioquia, Medellín, ago/1992, p. 77-94.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. 12. ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Crítica da razão pura*. Trad.: Manuela dos Santos e Alexandre Morujão. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

LOPARIC, Zeljko. Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. *Studia Kantiana*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 49-90, nov. 2001.

OSÓRIO, Camilo. Para que arte e para que crítica? Encontros e desencontros. In: LOPES, Almerinda; PESSOA, Fernando. *Arte em tempo indigente*. Vila Velha: Museu Vale, 2008. p. 182-197.

TROMBETTA, Gerson Luís. É possível haver arte sem fim? *Dois-pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 15, n. 2, p. 171-179, set./2018.

Interpretação musical como *Nachschaffen*: um ensaio a partir de Gadamer

RAIMUNDO RAJOBAC

“Não obstante, o conceito de mimesis parece não ser suficiente para a modernidade. Uma rápida olhada na história da formação das teorias estéticas ensina que um outro conceito se impôs de maneira nova e vitoriosa no século XVIII: o conceito de expressão. Podemos perceber a sua presença antes de tudo na estética musical e isso não é nenhum acaso. Pois a música é o gênero artístico no qual um tal conceito de imitação se mostra manifestamente como menos elucidativo e como mais limitado em sua amplitude. Na estética musical do século XVIII cresce com isso o conceito de expressão que dominou de modo incontestante nos séculos XIX e XX a avaliação estética” (GADAMER, GW8,27/13).

Este ensaio compõe parte de uma investigação mais ampla que explora a concepção de música no contexto das Obras Completas (*Gesammelte Werke*) de Hans-Georg Gadamer. Comprometido com as questões que perpassam a crítica epistemológica às ciências da natureza (*Naturwissenschaften*) segue a posição do filósofo “(...) na tentativa de entender o que são na verdade as ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*), para além de sua autoconsciência metodológica, e o que se liga ao conjunto de nossa experiência de mundo” (GW1, 3/31)¹. Posto dessa maneira a condução de nossa reflexão precisará considerar a compreensão como dimensão conceitual fundamental, tanto para o argumento que desenvolveremos, como para o projeto do hermenêuta. Acompanharemos a ideia de que, o recurso gadameriano à experiência da arte e, ao modo de ser do estético não objetivam uma teoria da arte de compreender, que se estenderá também ao cuidado investigativo em relação ao conceito de música que perpassa a obra do filósofo. Que se revela na experiência da interpretação e realização musical? Essa pergunta põe o rit-

¹ Todas as citações do texto de H.-G. Gadamer indicarão as Obras Completas (*Gesammelte Werke*) com a sigla GW, seguida no número do volume e página. Após a barra (/) será indicada a página da 15ª edição da Editora Vozes com tradução de Flávio Paulo Meurer que consta nas referências finais.

mo do que apresentaremos no decorrer do ensaio. Ela considera no âmbito da experiência da música, a profundidade dos problemas da compreensão e interpretação, no que diz respeito ao modo de ser da obra de arte musical, e, sobretudo, na abertura do conceito de música, que aponta para nossa experiência sonora de mundo². A arte de compreender, à qual Gadamer apresenta sua crítica refere-se às pretensões da hermenêutica tradicional da filologia e da teologia, bem como a que acompanha o modelo metodológico das ciências da natureza; na perspectiva de que, “(...) tal teoria ignora que, em face da verdade do que nos diz a tradição, o formalismo do saber artificial se arroga uma superioridade que é falsa” (GW1, 3/32); e, põe-se como tarefa, a demonstração do “(...) quanto acontecer atua em toda compreensão (...)” (GW1, 3/32).

A experiência da música, o modo de ser da obra de arte musical, apresentam-nos as mais diversas questões, as quais encontram interpretações e desdobramentos a partir dos mais diversos paradigmas e tradições. Essa intuição geral inicial orienta-nos ao que entendemos como pertinência, tanto da pesquisa em sentido amplo, como do ensaio que agora desenvolvemos. Como pano de fundo, as reflexões e argumentos que se seguem aprendem de Gadamer e sua *Hermenêutica Filosófica*, a necessidade de esforços para o entendimento do “(...) universo da compreensão melhor do que parece possível sob o conceito de conhecimento da ciência moderna (...)” (GW1, 3/32). Para a experiência da música, recai o cuidado estético e filosófico em considerar a compreensão e interpretação, não estritamente como construção a partir de princípios: “(...), mas como aperfeiçoamento de um acontecimento que já vem de longe” (GW1, 4/32). Assim, nos cabe a pergunta sobre de que maneira um conceito hermenêutico de música pode fazer frente a tradições nas quais os conceitos de compreensão e interpretação aferram-se a perspectivas científico-tecnicistas em música. Nosso objetivo com o ensaio será o de apresentar as considerações sobre a música e sua realização no contexto da exposição gadameriana a respei-

² Ver FLICKINGER, 2017 e MEYER, 2008.

to do modo de ser do jogo, sua configuração em representação, e as implicações para o modo de ser do estético e da obra de arte. Esse esforço, não poderá ser associado às pretensões de apresentação de uma teoria da interpretação em música, antes, procuraremos atentar, desde Gadamer, para o acontecimento da compreensão e interpretação a partir do modo de ser da obra de arte musical, e, observar que, enquanto jogo, as experiências interpretativas no âmbito da música, colaboram para a caracterização do modo de ser do jogo, inseridas no contexto da crítica mais ampla à consciência estética³.

Tomaremos como referência um dos conceitos centrais da primeira parte de *Wahrheit und Methode* (1960): o conceito de jogo (*Spiel*). Gadamer o apresenta na parte intitulada *A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico*, seguida de *O jogo como fio condutor da explicação ontológica*. O conceito ganha destaque pela centralidade que ocupa na estética e teoria da arte⁴. Como tarefa, o hermeneuta apresenta a necessidade em pensar tal conceito para além do significado subjetivo que o mesmo adquiriu tanto em Kant⁵ como em Schiller⁶, o qual passou a permear a própria estética e a antropologia⁷. Com este intuito, a natureza do jogo põe-se, para Gadamer, fora da reflexão subjetiva de quem o joga. No contexto da experiência da arte, e para nós, de maneira específica, na experiência da música, ao tratarmos do jogo, "(...) não nos referimos ao comportamento, nem ao estado de ânimo daquele que cria ou daquele que desfruta do jogo e muito menos à liberdade subjetiva que atua no jogo, mas ao modo de ser da própria obra de arte" (GW1, 97/154). Essa questão apresenta-se nas trilhas do que o filósofo desenvolveu como crítica da consciência estética, ao demonstrar que o estado das coisas não pode ser intuído como resultado da contraposição entre a consciência estética e um objeto. O ponto de partida

146

³ Uma reconstrução interpretativa do problema da consciência estética pode ser encontrada em RAJOBAC, 2019.

⁴ Ver GADAMER, 1993.

⁵ Ver OESTREICH, 2016

⁶ Ver SCHILLER, 2011 e 2002.

⁷ Ver ROHDEN, 2019.

coloca-se a partir do caráter de seriedade do jogo, seriedade que lhe é própria e até mesmo sagrada; apontando para sua finalidade, a qual se define “(...) quando aquele que joga entra no jogo” (GW1, 108/155). Esse movimento torna-se fundamental, quando se compreende que, o modo de ser do jogo, impossibilita a quem joga, relacionar-se com o jogo como que numa relação com um objeto.

O argumento acima se ergue, na perspectiva da pergunta a respeito da natureza do próprio jogo. E, para alcançar o sentido hermenêutico do conceito no âmbito da experiência da arte, apresenta como exigência, a superação da noção de jogo atrelada à reflexão subjetiva de quem o joga. O modo de ser do jogo coloca-se como questão; ele corrobora as intenções de Gadamer em, partindo da crítica da consciência estética, apontar para experiência da arte, e para o modo de ser da obra de arte. Contra o paradigma da consciência estética, a experiência da arte, na perspectiva hermenêutica, “(...) consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (GW1, 108/155). Dessa forma, o que permanece do sujeito da experiência da arte não é sua subjetividade, mas a própria obra: “é justamente esse o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significativo, pois o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam” (GW1, 108/155). Com essa reflexão, o hermeneuta retira da consciência do sujeito o domínio sobre o jogo⁸; que se explica de início, em seu interes-

⁸ Para Gadamer (2015), o sujeito do jogo não são os jogadores. Ele simplesmente ganha representação através dos que jogam o jogo. É o que já nos ensina o uso da palavra e principalmente seu múltiplo emprego metafórico, sobretudo segundo uma análise de Buytendijk (*Wessen und Sinn des Spiels*, 1933). Como em tantas outras ocasiões, também aqui o uso metafórico tem uma primazia metodológica. Quando uma palavra é transposta para um campo de aplicação que originalmente não é o seu, seu significado originário e próprio aparece como que realçado. Nesse caso a linguagem antecipou uma abstração que, em si, é tarefa da análise conceitual. Agora o pensamento só precisa avaliar esse trabalho

se pelo sentido figurado da palavra, como por exemplo, quando “(...) falamos do jogo das luzes, do jogo das ondas, do jogo da peça da máquina no rolamento, do jogo articulado dos membros, do jogo das forças, do jogo das moscas, até mesmo do jogo das palavras (GW1, 109/156). Todas as expressões implicam movimento: uma não-fixação. Esta, por sua vez, compõe a essência do jogo, como movimento que se renova em repetição – “o movimento de vaivém é obviamente tão central para a determinação da essência do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento” (GW1, 109/156).

Enquanto desprovido de substrato, o desenrolar do jogo não encontra sujeito fixo: como jogo entende-se a realização do próprio movimento. Desdobra-se, portanto, a ideia de que o modo de ser do jogo, não depende da fixação de um sujeito jogador; e em sentido hermenêutico, é o caráter medial que se expressa no sentido mais originário da experiência do jogar. Aqui se expõe a intenção central do hermeneuta: “(...) apresentar o primado do jogo face à consciência do jogador (...)” (GW1, 110/158)⁹. Daí o sentido medial do jogo, tanto na antropologia

antecipado. Algo semelhante, alias, vale também para as etimologias. É verdade que são bem menos confiáveis, porque não são abstrações produzidas pela linguagem, mas pela linguística e porque jamais podem ser plenamente verificadas pela própria linguagem, por seu uso real. É por isso que, mesmo quando acertam, elas não são provas, mas trabalho antecipado da análise conceitual, encontrando somente nesta última sua sólida fundamentação.

⁹ Conforme Gadamer (2015), também a pesquisa antropológica mais recente compreendeu tão amplamente o tema do jogo que essa compreensão a levou ao limite do modo de observação fundado na subjetividade. Huizinga (*Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*) procurou descobrir o momento do jogo em toda cultura, elaborando, sobretudo as correlações do jogo infantil e animal com os “jogos sagrados” do culto. Isso o levou a reconhecer a peculiar indecisão na consciência lúdica que simplesmente torna impossível distinguir entre crença e descrença. “O próprio selvagem não conhece nenhuma distinção conceitual entre ser e jogar, não conhece nenhuma identidade, nenhuma imagem ou símbolo. É por isso que nos questionamos se a melhor forma de nos aproximarmos do estado de espírito do selvagem em sua ação sacral não será fixando-nos no termo primário do ‘jogar’. No nosso conceito

como na psicologia. O movimento do jogo está sempre a declarar um vaivém produzido por si próprio – desprovido de finalidade ou intenção. O autoabandono do jogador face ao jogo coincide com o abandono da tarefa que caracteriza os esforços da própria existência. O refrão na música é tomado por Gadamer, por exemplo, para a explicitação do natural impulso para a repetição que caracteriza o jogo como um contínuo renovar-se. Tão próximo à natureza, o modo de ser do jogo nos permite considerar que “(...) também o homem joga”. (GW1, 111/158). Enquanto processo natural, o sentido do jogo para o humano coincide com o representar-se a si mesmo. A partir daqui a questão amplia-se para o problema em torno do modo de ser da obra de arte. Posto que, é o sentido medial do jogo que justifica tal relação; e a natureza apresenta-se como modelo da arte; enquanto jogo, a obra de arte, e em nosso caso específico, a obra de arte musical, constitui-se desprovida da finalidade, intenção e esforço, que em seu caráter de representação, estar sempre a se renovar.

149

O jogo não se define pela a solução de tarefas ou reflexão do sujeito sobre suas regras, mas como, as ordenações e configurações que compõe seu movimento: “todo jogar é um ser-jogado” (GW1, 112/160). Decorre daí, que, as tarefas do jogo não remetem à correlação de finalidade, e o jogo limita-se a representar-se. Temos na esteira desse argumento, a ideia gadameriana do modo de ser do jogo como autorrepresentação (*Selbstdarstellung*), concebida como dimensão ontológica universal da natureza. Nesse contexto, a autorrepresentação do jogo humano vincula-se a um comportamento que se envolve nos aparentes fins do jogo, e que paradoxalmente, seu sentido não repousa na conquista de tais fins. O entregar-se ao jogo, antes, exige o identificar-se com o mesmo; fenômeno que se explicita na autorrepresentação e nesta, também o jogador que alcança sua autorrepresentação ao jogar: isso “(...) porque jogar já é sempre um representar que o jogo humano pode encontrar na própria representação a tarefa do jogo” (GW1, 114/162). Para nossa argumentação, ganha destaque o conceito de representação (*Darstellung*). Como caracte-

de jogo desfaz-se a distinção entre a crença e simulação”. Ver HUIZINGA. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, 2010.

rística fundamental do modo de ser do jogo, representar coincide com “(...) representar para alguém – é a referência a essa possibilidade como tal que produz a peculiaridade do caráter lúdico da arte” (GW1, 114/162). De todo modo, mostra-nos Gadamer, ao se referir ao jogo da cultura e ao jogo teatral, que os mesmos não representam tal como a criança que joga. Isso se justifica pelo fato dos mesmos, não se esgotarem no que representam e, apontarem sempre para além de si; de forma específica, para os que participam do jogo como espectadores; e assim, o jogo não se caracteriza mais, apenas como autorrepresentação ou mero representar, como é próprio de sua essência em movimento, constituindo-se num “representar para...” (GW1, 114/163).

150

O modo de ser do jogo, que agora passa a caracterizar-se como um representar-para (*Darstellend für*) aponta a uma dimensão constitutiva do modo de ser da arte, que nos interessa interpretar como o modo de ser da obra de arte musical. Gadamer compreendeu que, mesmo sendo da natureza dos jogos, a representação e que, nos mesmos, os jogadores se representem. Ainda assim, os jogos não possuem uma referência aos espectadores – mesmo os jogos que se realizam diante de espectadores não possuem os mesmos em mente. O jogo como representação, cujo o caráter é fechado enquanto jogo, encontra seu significado, para o hermeneuta, no exemplo da ação cúltil e no espetáculo teatral. A novidade é que não se trata mais, apenas do perder-se do jogador no jogo representativo, e, justifica-se com a totalidade de sentido que tanto a ação cúltil quanto o espetáculo teatral oferecem ao espectador: “esse é o ponto em que a determinação do jogo enquanto (...) processo medial mostra sua importância” (GW1, 115/163). O processo medial do jogo é o passo que se segue na argumentação à qual nos envolvemos; ela destaca o que em seguida compreenderemos como processo de configuração (*Gebilde*). Daqui, importa retermos que, o ser do jogo, não se encontra nem na consciência, nem no comportamento do jogador. Este último, por sua vez, é atraído pelo jogo, encontrando o preenchimento do seu espírito: um acontecimento ou realidade que engloba o jogador, e é, no contexto dessa dinâmica, do jogo enquanto realidade, que transparece, por seu caráter medial,

que o mesmo surge como representação para o espectador – de forma específica, como espetáculo. Daí a ideia gadameriana do espetáculo teatral como jogo, ou seja, do mundo que se fecha em si, e paradoxalmente, seja no espetáculo cúbico ou profano, apresenta-se como aberto para o espectador. Nesse movimento o jogo torna-se representação.

O caráter medial do jogo e sua configuração em representação encontram sentido no fato de que, a determinação do jogo, não é mais apenas a participação no mesmo, a qual se define pela absorção dos jogadores. Para além, o movimento do jogo exige, aos que jogam, representam, a participação no todo do espetáculo, no qual, os jogadores e espectadores devem ser absorvidos; é o jogo em quanto jogo, configurando-se em espetáculo. Esse processo constitui uma mudança substancial; e denomina-se como a “(...) primazia metodológica (do espectador)” (GW1, 115/164). Isso significa que, ao buscar o entendimento, o espetáculo enquanto jogo, possui um conteúdo de sentido que impossibilita a separação do comportamento do próprio jogador, do ator: “no fundo, aqui se anula a distinção entre jogador (ator) e espectador. A exigência de se visar o jogo mesmo, no seu conteúdo de sentido, é igual para ambos” (GW1, 115/164). Mesmo as pretensões de maior fechamento do espetáculo, e Gadamer, faz um recurso à música feita em casa, ainda assim, frente às pretensões de autenticidade de destinar-se apenas aos músicos e, não a um público; junto ao esforço para que algo soe musicalmente bem, sua significância se dá, ao se pretender que soe musicalmente bem para quem a escuta. Dessa forma, “por sua própria natureza, a representação da arte é tal que se endereça a alguém mesmo quando não há ninguém que a ouça ou assista (GW1, 116/165). Temos, portanto, o ponto de viragem na análise que Gadamer realiza do conceito de jogo: a qual consiste na ideia de que o jogo se transforma em configuração a partir de seu caráter de mediação total (*totale Vermittlung*). Nesse movimento o jogo alcança sua verdadeira consumação; ele torna-se arte, alcança sua idealidade, podendo ser compreendido enquanto tal. Esse processo é denominado, em Gadamer, de transformação (*Verwandlung*) em configuração (*Gebilde*).

152 Configurado, o jogo liberta-se da atividade representativa do jogador (ator/interprete) tornando-se fenômeno do que é jogado, representado: “como tal, o jogo – mesmo o imprevisível da improvisação – é, repetível e, por isso mesmo, duradouro. Tem o caráter da obra, do ‘*ergon*’ e não somente da ‘*energia*’; (...) sentido (que se denomina) configuração” (GW1, 116/165). Essa perspectiva, apresenta a autonomia absoluta do jogo, do espetáculo, na qual se assinala o conceito de transformação. Enquanto configuração, o jogo, o espetáculo, mantém a atividade representativa do ator/interprete, jogador; contudo, de forma vinculada à própria representação. Essa relação aclara para a ideia segundo a qual, a determinação do sentido do jogo, do espetáculo, não se limita aos representantes e espectadores, nem mesmo por meio do artista, o real criador da obra; sobrepujados, todos se movimentam no todo da autonomia daquele. Essa perspectiva é fundamental para a compreensão da determinação do ser da obra de arte, que se faz possível a partir da noção de transformação. No entanto, cabe considerar que, “transformação não é uma modificação, (...) modificação sempre sugere que aquilo que se modifica permanece e continua sendo o mesmo” (GW1, 116/166). A noção de *alloiosis* (modificação), fundamenta essa consideração, uma vez que para Gadamer, *alloiosis*, designa toda modificação que se encontra no âmbito da qualidade, do acidente da substância. Em outra direção, a noção de transformação que configura o jogo, designa a ideia de que algo, ao se transformar, torna-se outra coisa; e, a coisa em que algo veio a se transformar, constitui-se no seu verdadeiro ser. Daí a insuficiência da noção de *alloiosis*, uma vez que, para o modo de ser da obra de arte, “(...) a transformação em configuração significa que aquilo que era antes não é mais” (GW1, 116/166).

A argumentação continua por esclarecer, como o ponto de partida da subjetividade não encontra suficiência; no que anteriormente vimos na caracterização do modo de ser do jogo a partir de sua natureza e, agora, na sua transformação em configuração como dimensão do modo de ser da obra de arte. No

representar, o que se mostra, trata-se da verdade que subsiste; e superada a dimensão da subjetividade e da consciência como ponto de partida, desaparecem o poeta e o compositor como os que possuem um ser-para-si próprios, passando a integrar o movimento como jogadores: “o jogo, ele mesmo, é uma transformação tal, que a identidade daquele que joga não continua existindo para ninguém” (GW1, 117/167). Daí a ideia de que transformação em configuração não pode corresponder, em Gadamer, à mera transferência para um outro mundo; por isso o acontecimento do espetáculo como semelhante à ação cültica¹⁰. Tratam-se de realizações que repousam em si mesmas, superando as comparações com a realidade, no sentido de que esta, se mantém como critério oculto de semelhança¹¹. Compreendemos, pois, a consideração gadameriana segundo a qual, “a alegria do espetáculo que se oferece é em ambos os casos a alegria do conhecimento” (GW1, 118/167); a mesma resume a centralidade da ideia da transformação em configuração, sendo que a “transformação é na verdade transformação no verdadeiro” (GW1, 118/167). Com isso, a mesma não pode ser confundida com encantamento, no sentido do acontecimento de que algo, como em um passe de mágica, volte a ser o que era antes. A alegria do conhecimento está no movimento do jogo e do espetáculo, ao apontar para o que surge como o que é, que em sentido estrito, consiste em desvelar o que em outras situações permanece em escondimento¹².

¹⁰ Ver GADAMER, 1993.

¹¹ Para Gadamer (2015), é içada acima de toda comparação desse gênero – e com isso acima da questão de saber se tudo isso é real –, porque por ela está falando uma verdade superior. Mesmo Platão, o mais radical crítico da categoria ontológica da arte que a história da filosofia conhece, fala em ocasiões sem distinguir a comédia e a tragédia da vida com as do palco. Isso só pode ocorrer porque essa distinção se anula quando alguém sabe perceber o sentido do jogo que se desenrola diante dele.

¹² Para Gadamer (2015), a “realidade” encontra-se sempre num horizonte de futuro de possibilidades desejadas, temidas e, em todo caso, ainda não decididas. Por isso, ela sempre desperta expectativas que se excluem umas às outras, as quais sem todas podem ser realizadas. É a indefinição do futuro que permite um excesso de expectativas, de tal modo que a realidade acaba ficando necessariamente aquém de nossas expectativas. E quando ocorre um caso especial onde um nexos de sentido se fecha e se realiza no real, de modo que os encaminhamentos de

154

A transformação do jogo em configuração problematiza o conceito de realidade (*Wirklichkeit*). Se entendida como jogo, esta, esclarece a noção de realidade que passamos agora a compreender como jogo da arte, no sentido de que “o ser de todo jogo é sempre resgate, realização pura, energia, que traz seu *telos* em si mesmo (GW1, 118/168). Portanto, a ideia do mundo da obra de arte, que oferece a nós um jogo que, em seu decurso manifesta sua plena unidade, é entendida, como um mundo completamente transformado: “nele toda e qualquer pessoa reconhece que ‘assim são as coisas’” (GW1, 118/168). Nessa perspectiva, “transformação (...) deve caracterizar o modo de ser independente e superior daquilo que denominamos configuração. A partir dele aquilo que chamamos de realidade será caracterizado como não transformado, e a arte, como a subsunção dessa realidade verdadeira” (GW1, 118/168). Destaca-se aqui, o conceito de imitação (*Nachahmung*) enquanto *mimesis*. Ao recorrer à antiga teoria da arte, o hermeneuta, apresenta o conceito como base de todas as artes, também compreendido enquanto jogo. Como exigência recai ao conceito de imitação o caráter cognitivo, que se expressa na mesma: “o representado encontra-se aí, e esta é a relação mímica originária. Quem imita alguma coisa torna presente o que ele conhece e como conhece” (GW1, 119/169)¹³. O proposto aqui, que torna-se fundamental na compreensão do conceito de transformação característico do jogo da arte, é a ideia de que: “o sentido do conhecimento da *mimesis* é reconhecimento” (GW1, 119/169); e segue-se à pergunta sobre o que significa, nesse

sentido sessam de terminar no vazio, então uma tal realidade passa a ser um espetáculo. Da mesma maneira, quem consegue ver o conjunto da realidade como um fechado círculo de sentido, no qual tudo se realiza, falará propriamente da comédia e da tragédia da vida.

¹³ Para Gadamer (2015), é imitando que a criança cria e começa a brincar, e, confirma assim o que conhece confirmando a si mesma. Também o prazer que as crianças encontram em se disfarçar, a respeito do que já se manifesta Aristóteles, não é na intenção de se esconder, uma simulação a fim de que se adivinhe e se reconheça quem está por traz disso; é antes uma representação que só deixa subsistir o representado. Por nada desse mundo a criança vai querer ser adivinhada por trás do seu disfarce. O que ela representa deve ser, e, se algo deve ser adivinhado, é exatamente isso. Terá de ser reconhecido o que isto “é”.

contexto, reconhecimento (*Wiedererkennung*), com o objetivo de nos direcionar ao sentido ontológico da representação. Com recurso a Aristóteles¹⁴, a representação artística ganha destaque quando mesmo o que é desagradável vem a parecer agradável; e no recurso a Kant¹⁵, a arte como bela representação, surge como capaz de mostrar como belo mesmo o que é feio.

Ao retomar os dois filósofos, Gadamer não tem como pretensão apontar para as habilidades artísticas que subjazem processo de criação. Sobretudo, quer pôr em destaque a ideia segundo a qual, “o que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GW1, 119/169). De toda forma, compreender o que é reconhecimento não se resume à experiência de reconhecermos algo que antes já conhecíamos. O que foi conceitualizado como alegria do reconhecimento (*Freude des Wiedererkennens*) consiste em podermos identificar algo que extrapola o que apenas é conhecido; isso se explicita no fenômeno do reconhecimento, com a desvinculação das ocorrências de causalidade e variabilidade que o compõe e o condicionam. Essa perspectiva nos coloca em diálogo com o tema central do platonismo. A doutrina da *anamnesis* de Platão, em seu idealismo, discute o fenômeno do reconhecimento, e se desenvolve com ideia mítica da reminiscência no caminho da dialética à procura da verdade do ser nos *logoi* – de forma precisa: no caráter de idealidade da linguagem. Nessa perspectiva, o ser verdadeiro do conhecido desvela-se por meio do reconhecimento; acontecimento, que se mantém em sua essência, e preserva-se livre do princípio da causalidade e do que a caracteriza. A intuição gadameriana que recorre a Platão mostra que, a perspectiva do idealismo platônico se aplica à tipologia de reconhecimento que compõe o modo de ser do jogo, e à representação que lhe é inerente; caracteriza essa representação, o deixar atrás de si tudo que é casual e secundário, entendendo-se até mesmo ao próprio ator/interprete/criador.

155

¹⁴ Ver GADAMER, 2010 e MAGALHÃES, 2015.

¹⁵ Ver OESTREICH, 2016.

156

Entendemos esse acontecimento com a experiência do desaparecimento do ator/interprete/criador ante o conhecimento do que ele mesmo representa: “(...) o ser da representação é mais do que o ser da matéria representada (...)” (GW1, 120/170). Atentemos então, para a questão de que a relação mímica originária encontra sentido na ideia de que o representado está aí, e a esse acontecimento soma-se o fato de o representado ter chegado no aí – *ins Da*. Compreendidos assim, representação e imitação não podem ser tomadas como mera repetição ou cópia; e não se caracterizam como mera repetição (*Wiederholung*); ambas estão para a noção de extração (*Hervorholung*), e implica que também o espectador as compõe: “contém em si uma referência essencial para cada pessoa, para a qual se faz a representação” (GW1, 120/170)¹⁶. No que diz respeito à construção que se desdobra, o ato de representar/imitar em arte é reconhecimento; este por sua vez caracteriza-se como conhecimento da essência, perspectiva que faz justiça ao que anteriormente denominamos sentido cognitivo da *mimesis*, e de forma específica, sua função cognitiva. Também aqui se ergue o caminho da crítica gadameriana ao que ele atribui ser herança do nominalismo da ciência moderna e seu conceito de realidade, o qual assumido por Kant conduziram “(...) ao agnosticismo no âmbito da estética (e à perda de vinculação estética do conceito de *mimesis*)” (GW1, 121/171). Daí o recurso gadameriano à tradição antiga, uma vez que, para o hermeneuta, faz-se necessária a problematização a respeito de o quanto o conceito de imitação deixou de ser satisfatório à teoria da arte até o momento em que se passou a discutir o caráter cognitivo da arte.

¹⁶ Ainda, segundo Gadamer (2015), podemos ir mais longe e dizer que a representação da essência não é uma mera imitação, tendo inclusive o caráter ostensivo. Quem imita tem de deixar algo de fora ou realçar algo. Porque mostra, queria ou não, terá de enxergar (*aphhaitein* e *synhoran* são ligados entre si também na teoria platônica das ideias). Nesse sentido, existe uma distância ontológica intransponível entre o ente que “é assim como” e aquele ao qual ele quer se igualar. Sabe-se que Platão insistiu nesse distanciamento ontológico, apoiado no fato de que a cópia fica sempre mais ou menos atrás de seu modelo originário, e a partir daí, relegou à terceira categoria a imitação da imitação.

A noção de conhecimento verdadeiro enquanto conhecimento da essência é determinante, pois, por este caminho, justifica-se a ideia da arte como parte desse processo; o que possibilita, o entendimento do interesse do filósofo que, no âmbito da crítica à subjetividade da consciência estética, busca superar a noção de arte como “(...) fórmula vazia (...)” (GW1, 121/172). Essa consideração é o que cria as condições para a justificativa hermenêutica do conceito de representação como modo de ser da obra de arte, e o empreendimento em derivar do conceito de jogo, o conceito de representação – “(...) na medida em que o representar-se é a verdadeira essência do jogo – com isso também da obra de arte. (GW1, 121/172). No movimento do jogo, que se desvela na representação, o espectador vê-se interpelado a se tornar parte do movimento – essa perspectiva corrobora as menções à ação cúlta e ao espetáculo teatral. Entendemos, por exemplo, que a encenação do espetáculo não se separa dele, ao contrário, a mesma compõe e pertence a seu ser essencial: “antes, é só na execução que encontramos a obra ela mesma – o mais claro exemplo é a música – assim como no culto encontra-se a divindade” (GW1, 121/172). Compreendemos aqui, o sentido metodológico do recurso ao conceito de jogo no que diz respeito à experiência da arte. Se, o ser do espetáculo, só pode se revelar onde está sendo representado, o ser da música desvela-se apenas no soar, na sua execução; no caráter de contingência da obra de arte, da impossibilidade de isolamento da obra das condições de acesso nas quais a mesma é representada.

As consequências ontológicas das questões até aqui desenvolvida podem ser compreendidas a partir da tese segundo a qual, “(...) o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, (...) o comportamento estético é mais do que sabe de si mesmo; é (...) parte do processo ontológico da representação e pertence essencialmente ao jogo como jogo” (GW1, 122/172). Do caráter lúdico do jogo retemos essencialmente, o modo de ser do estético; para além do lúdico, o representar nos permite adentar na poesia própria da existên-

cia. Dito assim, o modo de ser da obra de arte não pode ser confundido como meros sistemas, regras ou prescrições; o ser da obra, como o do jogo, dependendo de sua representação, justifica a transformação do jogo em configuração. O acontecimento da obra de arte constitui-se num todo de significado, essa posição, em sentido epistemológico, coloca-se contra a pretensão de abstração da distinção estética como marca fundamental da consciência estética. Posto assim, todo o processo de representação que passa pela *mimesis*, na concepção do criador, e vivenciado pelo autor; a ponto de encontrar reconhecimento pelo espectador; está impedido qualquer intenção com vistas à distinção entre, por exemplo, a criação poética e o acontecimento da representação. Nas palavras de Gadamer, o que reconhecemos aí é, "(...) uma dupla *mimesis* (que também é una): o poeta representa e o ator representa" (GW1, 122/173); e, a representação mímica na execução cria as condições de presença da obra¹⁷.

158

Decorre daí, que todo o universo do que denominamos encenações ou execuções, que, alcançam configuração na representação, não se encerram na subjetividade da opinião de seus autores, atores, interpretes: ao contrário, elas estão aí corporalmente. A noção de corporeidade (*Leibhaft*) reage às perspectivas que se resumem às variedades subjetivas das con-

¹⁷ Conforme Gadamer (2015), à dupla distinção entre obra literária e sua matéria e obra literária e a execução, corresponde a uma dupla não distinção, tida como a unidade da verdade, que se reconhece no jogo da arte. Perde-se a efetiva experiência de uma obra literária quando se interroga, por exemplo, sobre a fábula que lhe serve de origem, e da mesma forma perde-se a efetiva experiência do espetáculo quando o espectador reflete sobre a concepção que está à base de uma execução, ou sobre o desempenho do ator como tal. Esse tipo de reflexão já contém a distinção estética da própria obra com relação à sua apresentação. Mas como vimos, para o conteúdo da experiência como tal é indiferente se a cena trágica ou cômica que se desenrola diante de alguém está acontecendo no palco ou na vida, quando não se dá mais que espectador. O que chamamos de configuração só é assim na medida em que se representa como um todo com sentido. Não é algo que seja em si, que além do mais se encontra numa mediação acidental, mas alcança o seu ser verdadeiro na mediação.

cepções. Dito dessa maneira, não pretende negar, a possibilidade de pontos de partida para a reflexão estética, mas apontar seus limites. A prática musical adquire, nessa parte da argumentação, forte acepção; ela designa o campo do que Gadamer denomina artes reprodutivas (*Reproduktiven Künste*). Nesse âmbito o artista reprodutivo, o músico, possui certa consciência que, o acontecimento da execução (*Musikalischen Aufführung*), passa pelo reconhecimento de que, ao se aproximar da obra, significa também reconhecer modelos e tentativas de outros artistas que já fizeram tal aproximação. Desse modo não se dá uma cega imitação; o anteriormente criado pelo ator, regente ou músico, não chega nunca, a representar um obstáculo para a livre criação, posto que, quem executa, está desafiado a fundir-se com a obra, e, o confronto com os possíveis modelos já apresentados estimula necessariamente a recriação (*Nachschaffen*), tanto do artista quanto da própria obra. Interessa-nos nesse processo, o caráter ontológico das artes reprodutivas, e de modo especial da música: "(...), ou seja, as obras com as quais (...) se ocupam autorizam essas recriações mantendo assim visivelmente abertas para o futuro a identidade e continuidade da obra de arte" (GW1, 124/176). Essa questão se coloca de forma tão profunda, que a própria noção de correta representação se declara móvel e relativa; assim, nenhuma perspectiva vinculativa da representação apresenta-se como diminuída, ao passo que se autoriza a recusa a padrões fixos.

Os alcances da argumentação gadameriana da qual partimos, o modo ser do jogo, e da obra de arte, encontram na experiência da música seu esclarecimento máximo. É o caminho que chegará à máxima hermenêutica de que "num certo sentido, a interpretação é um recriar (*Nachschaffen*)" (GW1, 124/176). Para o hermeneuta, a interpretação da obra musical, ou mesmo do drama, não se deve permitir o desenvolvimento da ideia segunda a qual, o 'texto' fixado, na ocasião possa servir para a intenção de produção de efeitos aleatórios. Essa perspectiva, considerando-se o conceito de interpretação que perpassa a o projeto filosófico gadameriano, se incluiria ainda no princípio de canonização de determinada interpretação; mesmo "(...) uma gravação dis-

cográfica dirigida pelo compositor ou as prescrições detalhadas de execução que procedem da estreia canonizada de uma peça, seriam consideradas como falta de compreensão da verdadeira tarefa da interpretação” (GW1, 124-125/176). Principalmente no que se refere à experiência com a música, toda pretensão de ‘correção’ que se procure alcançar a partir dos padrões canônicos fixos, não fazem jus ao caráter de vinculabilidade genuína da obra, – aquele “(...) que vincula cada interprete de uma forma própria e imediata através da (...) imitação de um modelo” (GW1, 125/176). Coloca-se em questão, então, a coincidência temporal que a totalidade de uma reprodução apresenta como obrigatória e livre. Daí a ideia de interpretação em música como *Nachschaffen*, a qual “(...) não segue um ato criativo precedente e sim a figura de uma obra criada, que o interprete deve representar segundo o sentido que encontrou a” (GW1, 125/176).

160

A crítica gadameriana às representações historicizantes em música põe-se como questão¹⁸. Lemos: “(...) a música tocada em instrumentos antigos nem por isso são tão fieis como imaginam. Antes, enquanto imitação da imitação, estão correndo o risco de encontrar-se ‘triplamente afastadas da verdade (diz Gadamer ao se referir a Platão)’” (GW1, 125/176). O conceito de interpretação que se desvela aqui, deve apontar para a finitude da nossa experiência histórica, ideia central, e que, em face da mesma, recusa qualquer pretensão de uma única representação correta. A noção hermenêutica de que toda representação deseja ser correta, ao contrário da fixação de padrões canonizados, indica a verdadeira experiência da obra, e, para a obra de arte musical: a impossibilidade de clara distinção entre a mediação e a própria obra. Nesse sentido, a clara distinção pode ser objeto apenas da crítica, a qual sempre encontrará seu limite na ideia de que “por essência, a mediação é total” (GW1, 125/177); e, mediação total, corresponde à suspensão de si, daquele que mediatiza, de modo que a reprodução como tal em música, bem como nos recitais épicos ou líricos, não corresponde à temática central, posto que, é através dela, da reprodução, que a obra tor-

¹⁸ Ver GADAMER, 2006.

na-se representação¹⁹. A questão se amplia, com a ideia de que a existência de obras do passado, e que permanecem no presente, não nos autoriza a tornar seu ser em objetos da consciência estética ou histórica: “enquanto mantêm suas funções, elas são contemporâneas a todo e qualquer presente” (GW1, 126/177). Pertence ao modo de ser da obra, a impossibilidade do alheamento de si da própria obra; mesmo as que se encontram nos museus e arquivos, não se alheiam de si, posto que não há como apagar da obra sua função originária.

A obra de arte musical guarda sua essência ao soar, ela traz consigo sempre uma referência à origem de si própria. Assim, a identidade do si-mesmo nunca se perde no representar, mesmo com a mudança dos tempos e circunstância, de modo que as circunstâncias de mudanças e variações não anulam a identidade da obra. Tudo é simultâneo (*Gleichzeitigkeit*) à própria obra, o que desvela, em sentido gadameriano, a tarefa de uma interpretação temporal da obra de arte, e para nós da obra de arte musical. Que resulta então, nosso empreendimento com esse ensaio? Foi nosso objetivo lançar mão do conceito de jogo apresentado por Gadamer na primeira parte de *Wahrheit und Methode* (1960) de forma a chegarmos à noção de música como recurso do filósofo no desenvolvimento do modo de ser jogo da obra de arte. Dessa forma, a reconstrução interpretativa desenvolvida aqui, ajuda-nos recolocar a pergunta, não apenas a respeito do modo de ser da obra de arte musical, mas levantar a questão a respeito das contribuições da reflexão sobre interpretação em sentido hermenêutico gadameriano no campo da música. Parece podermos compreender que a obra de arte musical é jogo, cujo modo de ser é inseparável de sua representação; recaiando o entendimento de que a mesma, só o é soando, e que na sua representação vemos desvelada a unidade e identidade de sua configuração (*Gebilde*). Partindo do modo de ser do jogo, sua

¹⁹ Para Gadamer (2015) a mesma coisa vale para o caráter de acesso e de encontro, em que se representam construções e quadros. Também aqui o acesso, como tal, não é temático, mas também não é necessário abstrair dessas relações da vida para compreender a própria obra. Antes, nelas próprias.

transformação em configuração, nossa intenção não recaiu sobre a possibilidade de discutir uma teoria da interpretação em música, de outra forma, como próprio do universo da hermenêutica gadameriana, o que ensaiamos aqui, diz respeito à experiência da música, e ao modo de ser da obra de arte musical, como modelos que integram o campo da crítica do que caracteriza a primeira parte de *Wahrheit und Methode*, com o título *A liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte*. De forma mais específica, nosso ensaio busca explicitar no todo da hermenêutica do conceito de jogo, a posição ocupada pela música. Vimos, por exemplo, a dependência da música de sua representação (*Darstellung*)/execução (*Aufführung*), as quais compõem sua essência, que paradoxalmente se mantém, a partir de seu caráter medial e de vinculabilidade. “(...) Por mais mudanças (*Verwaltung*) e desfiguração (*Entstellung*) que a representação venha a sofrer, continua sendo a mesma” (GW1, 127/179). Nesse sentido a obra de arte musical em cuja realização manifesta seu ser, tal como a natureza do jogo, nos permite pensar que toda representação/execução guarda em si, referência à configuração; acontecimento que possui um longo alcance para, em nossa época, pensarmos as imbricações entre arte, música, compreensão e interpretação.

Referências bibliográficas

FLICKINGER, Hans-Georg. Considerações acerca da filosofia do ouvir. In: RAJOBAC, R.; BOMBASSARO, L. C. Org. *Música, Filosofia e Formação Cultural*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2017.

GADAMER, Han.-Georg. Hermeneutik I – Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. v. 1.

_____. Das Spiel der Kunst (1977). In: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, G. W. Bd. VIII, p. 86-93.

_____. Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1974). In: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, G. W. Bd. VIII, p. 94-142.

_____. Kunst und Nachahmung (1967). In: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, G. W. Bd. VIII, p. 25-36.

_____. O jogo da arte. In: *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad. Marco Casanova. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2010

_____. *Verdade e método I: Traços de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes/São Francisco, 2015.

_____. Arte e imitação. In: *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.

_____. Atualidade do Belo: A arte como Jogo Símbolo e Festa (1974). In: *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.

_____. *O Problema da Consciência Histórica*. Org. Pierre Fruchon. Trad. Paulo Cezar Duque Estrada. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 6. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAGALHÃES, Viviane M. *Hermenêutica, ética e diálogo: Gadamer e a releitura da filosofia prática de Platão e Aristóteles, 2015*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6443>. Acesso: 29 de outubro de 2020.

MEYER, Petra. M. Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und Hörbaren. In: MEYER, P. M. *Acoustic turn*. München: Fink-Verlag, 2008.

OESTREICH, Danton G. *Da hermenêutica musical: relações entre conteúdo e forma do belo musical a partir da leitura gadameriana do juízo estético*. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UNISSINOS. São Leopoldo, 2016. Disponível em:

<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/5935>.
Acesso: 29 de outubro de 2020.

RAJOBAC, Raimundo, Experiência da arte e formação estética: a perspectiva gadameriana. In: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. Org. *A questão do estético: ensaios*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2019.

ROHDEN, Luiz. Implicações éticas da experiência da obra de arte em Hans-Georg Gadamer. In: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. Org. *A questão do estético: ensaios*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Org. Pedro Süssekind; Trad. Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Sobre a educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Crítica, estética e filosofia nos *Escritos Musicais* de Theodor W. Adorno: diferentes dimensões da primazia do objeto

IGOR BAGGIO

Considerações de caráter metodológico em torno da reflexão contida nos *Escritos Musicais* e nas demais obras de Adorno sobre música, considerações estas que visem obter uma maior clarificação do estatuto da relação entre o discurso teórico-filosófico e as diferentes formas de práxis musical em seu pensamento, podem parecer uma estratégia aparentemente contraditória, ou mesmo supérflua à primeira vista. Isso por estarmos nos referindo a um autor cujo projeto filosófico musical articula-se justamente a partir da recusa em relação à primazia do método e do discurso filosófico sistemático sobre os objetos musicais, projeto este que, no que diz respeito a sua postura frente à concepção tradicional da teorização filosófica em termos globais, foi consagrado como um “anti-sistema” (ADORNO, 2003c, p. 10)¹. No prefácio à *Dialética Negativa*, onde essa formulação aparece explicitada, Adorno pretende deixar claro que não visa com seu livro de maturidade oferecer uma metodologia de seus trabalhos materiais anteriores, incluindo seus escritos, monografias e ensaios musicais, mas sim justificar a dialética de continuidade e descontinuidade entre aqueles trabalhos materiais e a reflexão crítica de cunho teórico-epistemológico e filosófico contida nesse livro. No que diz respeito ao procedimento metodológico daqueles trabalhos materiais, o autor nos dirá apenas o seguinte: “O procedimento não se fundamenta, senão que se justifica” (ibid., p. 9). E se justifica sempre *a posteriori*, portanto, já que quando da redação da *Dialética Negativa* seu pensamento musi-

¹ As demais referências às obras completas de Adorno ao longo deste texto serão designadas de modo abreviado, seguindo-se ao sobrenome do autor e ao nome do texto citado em itálico, a abreviatura GS seguida da paginação, que se refere à versão digital das mesmas. As traduções dos trechos dos GS citados são resultado, na maioria dos casos, do cotejamento do original em alemão com versões em inglês, francês, espanhol e português dos textos de Adorno. Quando não houve traduções disponíveis nesses idiomas, fornecemos nossa própria tradução.

cal, nosso objeto privilegiado aqui, encontrava-se praticamente desenvolvido em todos os seus aspectos. Contudo, isso de modo algum quer dizer que tenhamos que simplesmente dispensar qualquer esforço preliminar de entendimento acerca do regime dialético de determinação mútua entre teorização filosófica e práxis musical na obra adorniana. Como o próprio Adorno afirma nas páginas finais de sua outra obra fundamental de maturidade, *Teoria Estética*, a primazia do objeto sobre o método não é algo evidente no âmbito do pensamento filosófico sobre a arte.

A pergunta que deveria se insinuar a nós, então, é aquela referente ao sentido da relação dialética entre as práxis e os objetos musicais e o discurso teórico-crítico e filosófico em Adorno. Especificamente no que tange ao campo da teoria do conhecimento, portanto, sabemos que, ao se afastar da concepção tradicional da teorização filosófica, os esforços de Adorno tenderam para a reafirmação da primazia do objeto frente à ordem abstrata dos conceitos². No entanto, quando estamos lidando com seus trabalhos materiais sobre a música e sobre a arte em geral, a questão referente à primazia do objeto, à formulação justa e adequada da experiência estética concreta, ainda possui outra dimensão, uma dimensão que transcende a problemática epistemológica em torno da relação do discurso teórico com as obras de arte. Sobre essa incidência propriamente estética da noção de “primazia do objeto” é que nos deteremos no que segue.

Referimo-nos aqui ao fato de que do modo como Adorno tendeu a encarar as obras de arte, como suportando elas próprias um modo de conhecimento, deduz-se que a questão referente à primazia do objeto acaba também sendo redobrada numa questão imanente à própria relação destas obras com seu(s) objeto(s), sendo a realidade empírica aqui o mais geral deles, bem como na questão referente à própria obra na posição de objeto frente ao sujeito composicional e estético. Nesse sentido, não se tratará, portanto, apenas de sabermos até que

² A importância desse traço crítico epistemológico decisivo da reflexão filosófica dialética de Adorno para com seus primeiros ensaios sobre música foi profundamente destacado por Jorge de Almeida. Cf. ALMEIDA, 2007.

ponto as próprias obras podem e devem fornecer em si mesmas seus critérios *teóricos* de asseveração discursiva, mas, além disso, de tentar se aproximar do modo como se dá o suposto processo autônomo de conhecimento nas obras musicais frente à heteronomia trazida para dentro de seu círculo de imanência por seus materiais. Nesse segundo sentido, a primazia do objeto, como observará Adorno na *Teoria Estética*, não poderá ser entendido em chave epistemológica realista, ou mesmo, unicamente, nos termos dialético-materialistas que sustentavam a crítica adorniana à teoria do conhecimento idealista, já que o princípio histórico, porém constitutivo da esfera estética, será justamente apontado por Adorno como sua distância em relação à empiria. Esse estado de coisas está refletido nas seguintes palavras de Adorno:

A crítica epistemológica do idealismo, que confere ao objeto um momento de predomínio, não pode simplesmente ser transposta para a arte. O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contem em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. A primazia do objeto só se afirma esteticamente no caráter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado e do talvez possível. A primazia do objeto, enquanto liberdade potencial do que é emancipação da dominação, manifesta-se na arte como sua liberdade relativamente aos objetos. Se está em seu poder apreender o seu conteúdo no seu *outro*, só numa relação de imanência lhe cabe ao mesmo tempo em sorte este *outro*; não lhe deve ser imputado. A arte nega a negatividade da primazia do objeto, o seu elemento irreconciliado e heterônomo, que faz aparecer pela aparência de reconciliação das suas obras (ADORNO, 2003a, p. 383-384).

A conclusão que se impõe a partir dessa passagem decisiva é a de que o único caminho que nos leva a uma interpretação estética e histórico-sociológica da arte e da música em

168 Adorno é o caminho que passa pelo entendimento adequado da determinação heterônoma da própria imanência autônoma da forma estética. Mais do que no reconhecimento de um estatuto de autonomia relativa da esfera estética diante da base material de produção social, como Marx e Engels propuseram, para Adorno trata-se de sermos capazes de percebermos nas categorias formais imanentes da música sua origem e alusão à sociedade. É no mais íntimo da forma autônoma e do material musical que deveremos buscar o conteúdo social e histórico. E eis um ponto crucial que Adorno não considerava passível de demonstração teórica no interior da racionalidade acadêmica determinada pela compartimentalização das disciplinas. Dois textos decisivos a esse respeito são *Ideias sobre a sociologia da música*, de 1958 e o capítulo intitulado *Mediação* do livro *Introdução à sociologia da música*, de 1962. No primeiro desses textos, Adorno afirma que apenas na construção de modelos interpretativos de obras de compositores específicos seria possível se aproximar da elucidação do conteúdo social da música nos termos imanentes à própria técnica e à própria forma musical. Afora isso, Adorno fornece coordenadas gerais para perseguir esse tipo de modelos, sendo a mais decisiva delas, a necessidade de se privilegiar o contexto de produção das obras, em detrimento das pesquisas sociológicas empíricas sobre os hábitos de consumo e de recepção. O mais importante, destacará Adorno, será estabelecer uma leitura fisionômica das obras partindo da premissa de que o sujeito compositivo e o sujeito musical que habita a obra em sentido mais amplo são sujeitos sociais, determinados dessa maneira pelas exigências “trans-individuais” que o material artístico e uma determinada fase de evolução dos meios artísticos em geral apresentam.

A produção artística que resulta nas obras não é idêntica à produção de bens úteis em geral, mas entabula necessariamente uma relação com a dialética do trabalho e com a base da sociedade capitalista dada pela contradição entre forças produtivas e relações de produção. É na medida em que incorpora essa contradição, simultaneamente refletindo-a como aparência, desvinculada da necessidade de cumprir uma função útil no interior da sociedade, que a aparência estética da forma musical passa a ostentar, ela mesma, um estatuto de crítica com relação

à produção social, estatuto este que coincide com aquela função de “historiografia inconsciente” e de “liberdade relativamente aos objetos” destacadas na passagem anterior de *Teoria Estética*:

(...) a contradição até hoje inseparável de toda grande música entre o universal e o particular – e a posição da música se mede precisamente na medida em que expressa formalmente essa contradição e, em última análise, a devolve ao primeiro plano, ao invés de ocultá-la atrás de uma harmonia de fachada – esta contradição não é outra coisa que o fato de que o interesse particular e a humanidade apontam em direções divergentes. A música transcende a sociedade ao contribuir pela sua própria configuração a dar voz a isso e ao mesmo tempo reconciliar o irreconciliável em uma imagem antecipatória (ADORNO, 2011, p. 18-19).

Eis aqui, apenas traspostos em termos sociológicos e marxistas mais explícitos e com relação à música o segundo sentido dado por Adorno à primazia do objeto no âmbito da arte em geral na *Teoria Estética*. É a partir dessa concepção da incorporação imanente da contradição entre forças produtivas e relações de produção, e de sua reflexão como aparência pela forma, que torna-se possível tomar o processo de conhecimento implicado nas obras como uma “historiografia inconsciente” a que deveria de se voltar a interpretação, como “liberdade diante dos objetos”, que aponta para a crítica ao aprisionamento das forças produtivas ao trabalho alienado.

Uma das maneiras para nos aproximarmos de um entendimento aprofundado dessa constelação fundamental de questões que coagula, juntamente à dialética entre teoria e prática na esfera estética, o problema da liberdade de ação dos artistas diante da empiria, liberdade mediada pelo e nos materiais, diz respeito à penetração de um discurso e de uma racionalidade propriamente composicional no interior do ensaio filosófico adorniano. Uma estratégia que aproxima o tipo de discurso filosófico-musical promovido por Adorno com o movimento mais amplo de autorreflexão teórico composicional levado a cabo no século XX por alguns dos principais compositores das vanguardas musicais. Será visto desde essa perspectiva que a recusa de Adorno em relação ao modo habitual, idealista, de funcionamen-

to da reflexão estética sobre a música não constituiu uma prerrogativa exclusiva de seus escritos. A desconfiança em relação ao caráter abstrato da Estética e das Filosofias *sobre* a Música tendo sido o foco das críticas de praticamente qualquer autor preocupado com o entendimento dos próprios fenômenos musicais e de sua experiência ao longo do século XX.

No âmbito do amplo e diversificado movimento que se convencionou chamar de Nova Música, no século passado, temos exemplos extremamente significativos disso, do célebre início do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg, a que Adorno alude em mais de um momento, tratado este que retira sua força de exposição justamente da oposição entre a velha estética e o conhecimento artesanal sobre os rudimentos da composição, até às invectivas senão contrárias, pelo menos amplamente suspeitosas às abstrações filosóficas que dão corpo à famosa conferência de Boulez de 1961, *Necessité d'une orientation esthétique*, apresentada em Damrstadt no mesmo ano em que *Vers une musique informelle*³. De modo que antes de ser uma exceção, no to-

170

³ *Necessité d'une orientation esthétique* está afinado com a preocupação fundamental de *Vers une musique informelle* em torno de uma recuperação do papel inalienável que uma concepção propriamente estética da música deve possuir junto à práxis composicional enfaticamente livre no contexto pós-serial (lembramos que Adorno se refere indiretamente ao texto de Boulez no final de *Vers une musique informelle* justamente com relação a isso). Nesse texto, Boulez também se vê impelido a elaborar o sentido com que gostaria de ver a relação entre teoria estética e práxis composicional tornar-se produtiva após a tendência serial de especulação técnica ter predominado ao longo da década de 50. Nesse movimento, seus pontos de partida sobre essa relação são mais radicais ainda dos que os de Adorno e a desconfiança de Boulez frente ao discurso dos diletantes o leva a afirmações no limiar do pedantismo, como as seguintes: “Em suma, é presunçoso desenvolver ideias sobre a música. Tais ideias prestam um desserviço ao seu objeto, pois desviam a seu favor a atenção necessária; ideias *sobre* música correm o perigo de perder a essência interior do seu objeto. [...] Em contrapartida, estamos em condição de expor ideias especificamente musicais, não *sobre*, mas *em* música” (BOULEZ, 2007, p. 45-6). Para uma interpretação filosófica que mostra em que sentido a desconfiança diante das abstrações filosóficas da teoria estética frente à realidade das práxis artísticas e das obras é algo constitutivo do próprio discurso estético moderno, Cf. RANCIÈRE, 2004.

cante à relação entre o discurso reflexivo e a música, a primeira acepção da primazia do objeto, a necessidade epistemológica de retorno à experiência concreta da coisa proclamada por Adorno pode ser entendida como a regra no âmbito do movimento da Nova Música.

No plano especificamente teórico-musicológico, que não deixa de ser importante de levarmos em conta aqui, já ao longo da segunda metade do século XIX a oposição entre formalistas e hermeneutas balizava toda a produção discursiva sobre a música no contexto centro-europeu, uma oposição que se podia detectar claramente entre a crítica musical propriamente dita e a nascente disciplina da análise musical. Uma oposição que se dava notadamente entre modos de explicação voltados para a descrição formal e objetiva das obras musicais e aqueles voltados para a interpretação “poética” das mesmas, por fim, uma oposição que nas diatribes entre brahmisianos como Hanslick, e os defensores da *escola Neo-alemã*, como Franz Brendel, encontrava na música de Brahms, por um lado, e na de Liszt e Wagner, por outro, seu substrato material. Ian Bent situou essa oposição no contexto histórico do século XIX como uma tensão entre descrições que tomavam como modelo a clareza e a precisão do método e do discurso científico e aquelas que viam no discurso poético o meio para veicular “a vida interior” da forma musical para além da aparência fenomênica dos sons (BENT, 2005, p. 1-4.). Com a virada do século, principalmente nos textos de Schoenberg e dos compositores associados à Segunda Escola de Viena, mas também em escritos de Stravinsky e Hindemith, ainda que premissas estéticas e o vocabulário expressivo da tradição hermenêutica sem dúvida se façam presentes, a tendência a se privilegiar a linguagem da práxis passa a se evidenciar claramente.

Naturalmente que com seu apelo de retorno ao objeto Adorno não tinha em mente um movimento teórico de formalização do fenômeno musical e de seus modos de explanação. Pelo contrário, esse tipo de movimento, que será tão típico dos estudos musicais no século XX, principalmente no contexto anglo-saxão até a década de 1990, pode ser encarado justamente como o resultado de uma aplicação adialética do motivo de crítica ao conhecimento idealista representado pela noção de primazia do

objeto. Com efeito, o momento do “em si” da obra, sua coerência estrutural interna e índice de seu conteúdo de verdade imanente possui um papel fundamental no pensamento musical de Adorno, porém todo o esforço filosófico aí será justamente tentar ouvir este “em si” musical, desde o início, em função da totalidade maior das relações históricas e das contradições sociais. Quando fala dos destinos da análise musical em uma de suas últimas palestras, em 1969, por exemplo, isso aparece claramente circunscrito quando o problema da análise musical das obras for vinculado à problemática maior de uma interpretação da história da música moderna pelo viés do materialismo histórico.

Atrelar a análise musical a incursões no campo de uma sociologia da música que constrói seus modelos interpretativos a partir da referência à tendência moderna à racionalização destacada por Max Weber e pela participação da música na dialética do trabalho social e na expressão da contradição entre forças produtivas e relações de produção é algo que separa radicalmente o discurso de Adorno de qualquer formalismo, mas também da crítica hermenêutica do século XIX. É nesse sentido que devemos entender afirmações de Adorno como as seguintes: “Análise deve ser entendida como um órgão não apenas do momento histórico das obras em si, mas também do momento que empurra para além da obra individual” (ADORNO, 2002, p. 168). Isto é, Adorno não nega que toda interpretação filosófica e todo juízo crítico devam estar baseados em uma análise imanente e técnica das obras, porém sua concepção de imanência não é a mesma que a dos formalistas. Podemos dizer que para estes a estrutura material de uma obra é, desde o início, pressuposta como algo tecnicamente unidimensional, enquanto que na concepção adorniana todo “fato musical estrutural”, na medida em que é sempre já mediado historicamente em seu substrato material, se apresenta já de saída como algo opaco e, o que é mais importante, como um fenômeno que comporta uma dialética entre essência e aparência. Decorre daí que simplesmente dar conta do que “aparece” ao ouvir através de uma análise de caráter quantitativo ou mesmo fenomenológico nem sempre bastará para a compreensão da *forma* e do *sentido* musical e histórico-filosófico de uma obra. Torna-se necessário atentar, dentre outras possibilidades, para essa relação de “profundidade” musical a ser desdobrada

em termos semelhantes à dialética entre essência e aparência e que dá ao conceito adorniano de escuta estrutural seu real significado, para além das simplificações a que o mesmo costuma ser submetido:

Análise então está preocupada com a estrutura, com problemas estruturais, e finalmente, com a escuta estrutural. Contudo, por estrutura eu não quero dizer aqui o mero agrupamento de partes musicais de acordo com esquemas formais tradicionais; ao invés disso eu a entendo como tendo a ver com o que está acontecendo musicalmente *abaixo* desses esquemas formais (Ibid., p. 164).

Esse modo de audição estrutural voltado para a percepção de dois níveis mutuamente determinados no objeto é o que Adorno terá em mente ao formular a tarefa da análise e da crítica filosófica das obras como uma dialética entre aquilo que é da ordem dos esquemas materiais e formais herdados da tradição e o que se apresenta como desvio, contradição e superação dialética dos mesmos. Operação que sustentará em larga medida a interpretação músico-imanente da segunda acepção da primazia do objeto a que aludimos acima, intimamente ligada à faculdade da memória e da imaginação históricas, ao mesmo tempo em que, no que toca à relação epistemológica entre as obras e sua interpretação filosófica, tendeu a se cristalizar, em suas reflexões de maturidade, junto à concepção de uma *teoria material das formas*, que gostaria de poder derivar as categorias interpretativas da particularidade de cada obra abordada, sem precisar pressupô-las a partir de métodos e visões de mundo externas ao universo formal e material das próprias obras, mas também, sem perder totalmente de vista seu teor universal (DANUSER, 2007, p. 1949).

É inegável que Adorno estava ciente das “limitações” desse tipo de abordagem e podemos, com razão, afirmar que em suas interpretações nos encontramos frente a graus variáveis de sucesso no que diz respeito à adequação da mesma. A nosso ver, isso não constitui um defeito de seu proceder crítico, mas antes demonstra que a primazia do objeto, no primeiro sentido delimitado acima, epistemológico, funciona em suas interpretações de

obras específicas mais como uma espécie de “ideia regulativa” do que em regime normativo. Isso fica claro, por exemplo, quando percebemos que a relação dialética semelhante à dialética entre essência e aparência que Adorno coloca à base de sua concepção de análise musical não dispensa completamente da necessidade de confrontação com categorias cristalizadas ou inspiradas pela tradição da *Formenlehre*. Em termos musicais formais iminentes, o conteúdo “subcutâneo” ou “subterrâneo” de uma peça musical não necessariamente será algo simplesmente distinto e inaudito com relação às estruturas esquemáticas legíveis através dessas categorias, mas emergirá como tal por intermédio da confrontação do “novo” que representa às estruturas musicais históricas pretensamente já conhecidas, porém obliteradas em seus novos contextos de aparição, mecanismo este indissociável do funcionamento da racionalidade musical analítica. Mais do que recusar esta, portanto, Adorno visa a sua superação dialética.

174

Tal pode ser percebido quando mesmo em uma obra tão depurada de referências formais tradicionais históricas como a de Webern, por exemplo, Adorno não obstante insistir que por trás da aparência totalmente desvinculada de sua textura, os restos de uma estrutura formal de origem clássica poderiam ser distinguidos⁴. Sendo assim, isso nos leva a entender que, se fora possível a postulação *a posteriori* dessa dialética semelhante entre aquela de essência e aparência como uma espécie de princípio metodológico da escuta estrutural e da análise imanente, é por que anteriormente se acreditou que a mesma fora detectada como própria à estrutura do próprio objeto, e de fato, a crermos totalmente em Adorno, esse será o caso, principalmente em grande parte de seus ensaios sobre Schoenberg, Berg e Webern nos quais a contradição entre os impulsos expressivos e tudo aquilo que diz respeito à construção formal e à técnica composicional é apresentada, dentre outros aspectos, como uma dialética entre o nível subcutâneo e o de superfície.

Nos aprofundarmos nas diferentes roupagens conceituais com que essa dialética se apresenta em Adorno parece ser

⁴ Ver as análises sobre obras específicas de Webern em: ADORNO, 2003b, p. 251-312.

um dos caminhos para entendermos a afirmação de que a relação entre o objeto e a crítica engendra intimamente o funcionamento dialético de sua reflexão. O que Adorno tem em mente aludindo a esse conceito de análise estrutural e a sua relação com a crítica e com a interpretação filosófica em sentido enfático, então, pode ser aproximado como o modo habitual de delimitação dos conceitos técnico-musicais e estéticos em seu texto. Por exemplo, em termos estritamente musicais, a questão acerca da forma autônoma no contexto da Nova Música em Adorno pode ser caracterizada a partir da percepção da inadequação entre os modelos ou tipos formais próprios à música instrumental tonal e o material melódico-harmônico emancipado da tonalidade. Já em termos estéticos mais amplos, o mesmo problema pode ser apreciado como a crise do caráter objetivo da forma, ou ainda, como a crise da aparência estética.

Naturalmente, ao apresentar o problema nesses termos Adorno não pretende simplesmente sobrepor o âmbito dos conceitos estéticos ao das categorias formais musicais, não obstante a dialética entre ambos ser o que alimenta sua maneira de proceder. Em decorrência desse princípio, o sentido de termos como forma e material, que se referem a conceitos utilizados tendo em vista ambos os âmbitos, o técnico-musical e o estético, tende a se restringir ou a se expandir de acordo com o contexto de sua reflexão. Assim, quando trata de referir-se à dialética entre forma e material em sentido mais estreito, imanente, o conceito de material tende a restringir-se ao seu aspecto melódico-harmônico e rítmico. Já ao se expandir filosoficamente, o conceito de material tende a abarcar o próprio conceito de forma como este havia sido pensado anteriormente, isto é, como emergindo da relação entre esquemas formais herdados da tradição e um material melódico-harmônico emancipado da tonalidade. Ao se apresentar mais abrangente, o conceito estético filosófico torna provisório o sentido estritamente musical. Em sentido contrário, a especificidade da reflexão imanente “corrige” o curso da especulação conceitual.

Para além da pressuposição de um contato prévio com os problemas da música, portanto, Adorno tomou como tarefa de sua reflexão filosófica sobre a música formular e expor os mo-

dos de determinação mútua entre os aspectos aparentemente mais autônomos da técnica composicional e do material musical de sua época e aquilo que diz respeito ao domínio linguístico, conceitual e sócio-histórico. Decorre disso, e aqui retornamos ao nosso ponto de partida, que em seus escritos musicais o ideal de liberdade cristalizado no conceito de autonomia e trazido pelo movimento de emancipação da música frente à linguagem e à função social – e pelo movimento sociopolítico mais amplo de emancipação da burguesia – não é tomado imediatamente como modelo de superação do estado de alienação moderna, inclusive da alienação entre teoria e práxis. Em Adorno, tal ideal de autonomia será antes reconduzido ao âmbito material e compositivo da música, movimento este que acaba por desvelar o pretenso caráter absoluto da música moderna como aparência de realidade, e não como algo de fato existente. Se isso é verdade, reconduzir a reflexão filosófica ao âmbito técnico, material e, por fim, compositivo da música é a maneira encontrada por Adorno de se perguntar não o porquê da música moderna *ser* totalmente autônoma, mas sim por que seu ideal de autonomia ter sempre esbarrado em problemas de ordem material, quer sejam já estes de natureza musical imanente, quer sejam de natureza social heterônoma.

176

Autonomia, portanto, na medida em que circunscreve um processo em andamento, determina um modo de reflexão filosófica flexível capaz de dar conta da tarefa de descrever o estatuto de um projeto crítico, estético-filosófico e político em aberto. Acreditamos ser esse o sentido geral mais abstrato da reflexão sobre a autonomia com relação à práxis da composição musical em Adorno. Em seus escritos musicais encontramos uma filosofia que ao visar expor os pressupostos musicais subjacentes à pretensão de autonomia da música na modernidade se vê obrigada a tematizar seus próprios pressupostos teórico-filosóficos. O que emerge dessa confrontação entre música e filosofia é uma reflexão marcada pela delimitação do sentido das categorias e conceitos musicais pelos filosóficos e vice-versa. Quanto ao sentido que o conceito de liberdade assume no pensamento de Adorno junto à modificação que a primazia do objeto deve sofrer quando passamos a abordar a relação de conhecimento entabulada pelas e nas próprias obras frente à realidade empírica,

relação esta mediada pelos materiais e através da forma estética, seria necessário agora passarmos a nos aprofundar em cada um dos modelos fisionômicos de sociologia e filosofia da música que compõem seu pensamento filosófico musical.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Digitale Bibliothek 3. Frankfurt: Suhrkamp, 2003a.

_____. *Der getreue Korrepetitor*. Gesammelte Schriften 15. Digitale Bibliothek 3. Frankfurt: Suhrkamp, 2003b.

_____. *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften 7. Digitale Bibliothek 3. Frankfurt: Suhrkamp, 2003c.

_____. *Introdução à sociologia da música*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. On the problem of musical analysis. In: LEPPERT, R. & GILLESPIE, S. (Orgs.). *Essays on Music*. Berkeley: University of California, 2002.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê, 2007.

BENT, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth-Century: hermeneutical approaches*. Cambridge: Un. Cambridge Press, 2005.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DANUSER, Hermann. "Materiale Formenlehre" – ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik. In: NOWAK, A. & FAHLBUSCH, M. (Orgs.). *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: Zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider, 2007. p. 19-49.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

Por uma sociologia da música gravada em Theodor W. Adorno

CAUÊ MARTINS

Não é raro que, na história da música, as invenções da técnica ganhem sentido só muito depois de terem sido feitas.
Adorno, “*Die Oper überwintert auf der Langspielplatte*”, 1969.

Nas primeiras páginas de sua obra sobre as origens culturais da reprodução sonora, Jonathan Sterne cita as contribuições de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin para a compreensão das mudanças nas formas de comunicação vividas na passagem para o século XX, processo no qual os meios de reprodução mecânica exerceram um papel central. (STERNE, 2003). A referência aos autores poderia remeter ao clássico debate ocorrido na revista do *Institut für Sozialforschung*, *Zeitschrift für Sozialforschung*, em decorrência da publicação dos ensaios sobre a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Benjamin (1994a [1936]), e de “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de Adorno (1975 [1938]), em tom de réplica.¹ A referência de Sterne, no entanto, surpreende e não repisa o debate. O autor se refere ao texto de Benjamin sobre a obra de arte e ao ensaio “O narrador”, escrito no mesmo ano (BENJAMIN, 1994b [1936]). Porém, em relação a Adorno, o trabalho citado foi, em tradução para o inglês, “The Curves of the Needle” [*Nadelkurven*] (ADORNO, 1990a [1928]), breve ensaio escrito em 1927, aos 24 anos do autor, e ainda sem tradução para o português. Nas páginas seguintes, como epígrafe de seu primeiro capítulo, Sterne cita “The Form of the Phonograph Record” [*Die Form der Schal-*

¹ A diferença entre os dois artigos pode ser resumida, grosseiramente, no entendimento sobre a recepção distraída da arte reproduzida em massa, regressiva, para Adorno, e com algum potencial de politização, para Benjamin. Os bastidores do debate podem ser acessados na *Correspondência*, 1928-1940, entre Adorno e Benjamin (ADORNO, 2012). Martin Jay analisa a questão no âmbito da história do *Institut* (JAY, 2008).

platte] (ADORNO, 1990b [1934]), outro trabalho dos anos iniciais da produção adorniana, publicado em 1934 (também sem tradução em língua portuguesa).

As traduções inglesas, “The Curves of the Needle” e “The Form of the Phonograph Record”, foram publicadas no número 55 da revista *October*, da MIT Press, em 1990. Esta edição também apresenta um terceiro ensaio de Adorno, intitulado “Opera and the Long-Playing Record” [Oper und Langspielplatte] (1990c [1969]), escrito em 1969, bem como um artigo introdutório produzido pelo tradutor dos três ensaios do alemão, Thomas Levin (1990). Esse conjunto de textos de Adorno sobre temas particularmente fonográficos, no entanto, tem seu potencial sociológico pouco explorado. A sociologia que se dedica ao estudo da indústria da música, especialmente da indústria fonográfica costuma acionar o arcabouço conceitual presente nas críticas da indústria cultural (HORKHEIMER, ADORNO, 1985 [1944]) e da padronização [*Standardization*] da música popular (ADORNO, 1941).

179

É possível encontrar referências a discos fonográficos não apenas nos escritos musicais de Adorno, mas em sua obra sociológica, filosófica e estética. Em *Introdução à Sociologia da Música*, afirma que “a produção discográfica reflete a vida musical oficial sob sua forma mais convencional” (ADORNO, 2011 [1962], p. 265). Quando considera, em *Dialética do Esclarecimento*, que a indústria cultural dá um ar de semelhança e oferece às massas uma versão estereotipada de tudo, lê-se: “Toda voz de tenor acaba por soar como um disco de Caruso” (HORKHEIMER, ADORNO, 1985 [1944], p. 116). Em sentido semelhante, na crítica do uso do conceito de “gosto”, no ensaio sobre fetichismo na música, diz que “gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo” (ADORNO, 1975 [1938], p. 173).

Os textos que tratam especificamente do tema, todavia, estão reunidos em um único volume, nos *Musikalische Schriften VI* (ADORNO, 1984), na seção intitulada “Zur Praxis des Musiklebens” [Sobre a práxis da vida musical]. São ensaios breves que perfazem pouco mais de 30 páginas desta seção. Os primeiros são os já citados “Nadelkurven” [Curvas da agulha] (ADORNO, 1984 [1928]) e “Die Form der Schallplatte” [A forma do disco fo-

nográfico] (ADORNO, 1984 [1934]). Seguidos por três críticas de lançamentos fonográficos, publicadas originalmente em 1964, 1967 e 1968, respectivamente: “Beethoven im Geist der Moderne: Eine Gesamtaufnahme der neun Symphonien unter René Leibowitz” [Beethoven no espírito da modernidade: uma gravação completa das nove sinfonias sob a condução de René Leibowitz] (ADORNO, 1984 [1964]), “Klemperers ‘Don Giovanni’” [“Don Giovanni” de Klemperer] (ADORNO, 1984 [1967]) e “Orpheus in der Unterwelt: Über die Schallplatten-Bestseller und den deutschen Schallplatten-Konsumenten” [Orfeu no inferno: sobre os discos mais vendidos e os consumidores alemães de discos] (ADORNO, 1984 [1968]). O último ensaio é “Oper und Langspielplatte” [Ópera e LP] (ADORNO, 1984 [1969]). O objetivo deste pequeno texto é apresentar considerações exploratórias sobre tais escritos e, por fim, levantar breve questão sociológica suscitada por esse material.

Curvas da agulha

180

A primeira versão de “Nadelkurven” foi escrita em 1927 e publicada, no ano seguinte, na revista vienense de música de vanguarda *Musikblätter des Anbruch*. Adorno escrevia para o periódico desde 1925, por indicação de Alban Berg, seu professor de composição musical na época (LEVIN, 1990). Em 1965, o artigo foi reeditado na revista alemã *Phono: Internationale Schallplatten-Zeitschrift*. Esta segunda versão encontra-se reproduzida nos *Musikalische Schriften VI* (ADORNO, 1984). O ensaio é fragmentado e salta de um tema a outro. Há um espaçamento entre parágrafos que pode sugerir tratar-se de um conjunto de aforismos, mas seria pretensioso considerá-los como tal. Em nota de rodapé adicionada em 1965, quando da revisão e reedição, Adorno se refere ao texto como “notas”. Destaca-se o tratamento dado a três questões: técnica, vida privada burguesa e caráter arquivístico dos álbuns fonográficos.

Como sugere a primeira “nota” do trabalho, disco fonográfico e fotografia passam por um mesmo processo: a transição da manufatura para a produção industrial transforma não só a técnica de distribuição, mas também o que é distribuído; ou seja, a mediação mecânica modifica também o conteúdo gravado

(ADORNO, 1984 [1928]). Em seguida, surge a questão do uso de gramofones como utensílio familiar em sua vida privada, debate recorrente nos estudos sociológicos e históricos sobre a invenção de máquinas sonoras, como o fonógrafo e o telefone (FLICHY, 1991; STERNE, 2003). Nesse sentido, Adorno retoma a percepção de Max Weber, que viu a transformação do piano em peça da mobília burguesa (WEBER, 1995 [1911]), e a relaciona ao caso do gramofone, sem deixar de questionar os custos que esse processo pode ter: “Em frente ao Gramofone, a família burguesa se reúne para apreciar a música que ela mesma [...] é incapaz de executar” (ADORNO, 1984 [1928], p. 526). Leppert destaca o incomodo do jovem Adorno com o impacto entre ouvinte e performance da obra ocasionado pela invenção do gramofone, substituindo o *amateur* no lar burguês (LEPPERT, 2002). Adorno avalia que os discos e o aparato tecnológico têm atraído para si, como marcadores de prestígio de classe, mais atenção do que a própria música. Os discos fonográficos se convertem, nesse processo, em “fotografias virtuais de seus proprietários, bajuladores: ideologias” (ADORNO, 1984 [1928], p. 528).

181

Importa ressaltar “o caráter arquivístico dos álbuns de discos fonográficos”, que compõem “herbários de sons encolhidos” que perduram para fins desconhecidos (ADORNO, 1984 [1928], p. 527). A fidelidade sonora desses registros, no entanto, deixa a desejar e traz dificuldades para a audição, uma vez que a tonalidade se desvia com frequência da original. As dificuldades técnicas do aparato, suas falhas e desgastes mecânicos, são considerados os únicos pontos em que o gramofone interfere tanto na obra quanto na interpretação, transformando os objetos de fato (ADORNO, 1984 [1928]).²

A forma do disco fonográfico

Publicado em dezembro de 1934 na revista vienense de música 23, o ensaio “Die Form der Schallplatte” (ADORNO, 1984 [1934]) foi assinado por Hektor Rottweiler – pseudônimo adotado por Adorno em alguns trabalhos do seu período de exílio em

² Sobre o uso das falhas mecânicas da reprodução fonográfica como recurso composicional por Heitor Villa-Lobos, na mesma época em que Adorno escreve “Nadelkurven”, cf. Waizbort (2014).

Oxford, para driblar a perseguição nazista (JAY, 2008 [1973]). O ensaio se propõe a apresentar, de modo mais sistemático, a forma musical dos discos para gramofones e vitrolas elétricas. Como no primeiro ensaio, a fidelidade sonora desses aparatos é criticada como petrificada e reificada. Destaca-se a caracterização da fonografia como tipo de escrita, o que leva Adorno a relacioná-la à reflexão benjaminiana sobre a alegoria, de sua obra sobre o *Trauerspiel* alemão (BENJAMIN, 2011 [1928]).

O texto se inicia com uma rica enumeração do que seria a forma do disco. Uma descrição que remete à fenomenologia de Thomas Mann, em *A Montanha Mágica*, obra publicada em 1924, ao tratar do entusiasmo do protagonista Hans Castorp em relação aos gramofones e discos (LEVIN, 1990). Essa descrição inicial reforça o caráter de coisa do disco fonográfico: uma placa preta, feita de material frágil, com um rótulo e um furo no meio (que às vezes é preciso alargar para que encaixe adequadamente no prato) e coberta de curvas, que contém uma escrita delicada e ilegível (ADORNO, 1984 [1934]). Adorno ressalta que o termo alemão *Platte* está presente tanto na fotografia quanto na fonografia: *Fotoplatte* e *Schallplatte*. Os dois suportes para imagem e música gravada utilizam o “prato” para se referir ao objeto que contém o registro. Como afirma Adorno, o disco é a primeira forma musical que pode ser possuída como coisa (ROTHENBUHLER, PETERS, 1997). A versão bidimensional da realidade que adere ao prato permite uma circulação quase ilimitada dessas mercadorias no espaço e no tempo, porém, segue Adorno, “isso sacrifica sua terceira dimensão: sua altura e seu abismo” (ADORNO, 1984 [1934], p. 531).

Em sua correspondência com Walter Benjamin, Adorno menciona o ensaio e o relaciona com dois trabalhos benjaminianos:

(...) em poucas semanas, assim espero, você receberá um trabalho que escrevi cerca de um ano atrás sobre a forma dos discos, uma peça que toma uma passagem específica do seu livro sobre o barroco como ponto de partida e emprega simultaneamente a categoria de alienação reificante quase no mesmo sentido que agora encontro construído no seu “Kafka” (ADORNO, 2012 [1934], p. 129).

Em “Franz Kafka”, Benjamin afirma que “no cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz” (BENJAMIN, 1994 [1934], p. 162). Para Adorno, esse processo de reificação se realiza de modo particular. Além da materialidade bidimensional do disco, o que se inscreve em seus sulcos é o próprio som (escrevendo a si mesmo). O sistema de notação musical depende da escrita e leitura de signos, por compositores e interpretes, para a execução musical. No disco fonográfico, a música renuncia a ser mero signo, aproxima-se “de seu verdadeiro caráter de escrita” e deve ser reconhecida como autêntica linguagem (ADORNO, 1984 [1934], p. 533). Nesse contexto, Adorno cita uma passagem do livro de Benjamin sobre o barroco, onde afirma que a música é “a última linguagem universal depois da Torre de Babel” (BENJAMIN, 2011 [1928], p. 231).³ Como ressalta Levin, esta linguagem, que não é mais simbólica (como nos signos da notação musical), revela a “indexicalidade” da música gravada: o disco é um índice que contém um vestígio, uma impressão direta do som que marca a si mesmo (LEVIN, 1990). “O disco erradica o caráter espaço-temporal único da performance. Torna-se citação, ou melhor, uma alegoria (...). Por meio dos discos, performances tornam-se históricas, como alegorias” (LEVIN, 1990, p. 41-42).

183

De modo semelhante à abordagem de “Nadelkurven” (ADORNO, 1984 [1928]), a música se “petrifica”, “congelando” uma vida potencial nos discos fonográficos (ADORNO, 1984 [1934], p. 532). Seriam “mensagens numa garrafa” a serem recebidas e decifradas em futuro incerto? (LEPPERT, 2002). Apesar desse potencial, Adorno pondera que o disco, até então, não foi capaz de gerar uma forma musical específica (ADORNO, 1984 [1934]).

³ *A origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2011 [1928]) tem impacto decisivo na produção adorniana da época, a começar por sua tese de habilitação sobre Kierkegaard, apresentada em fevereiro de 1930 (ADORNO, 2010 [1933]). Suas primeiras atividades como professor na Universidade de Frankfurt também versavam sobre essa obra benjaminiana (ADORNO, 1990d [1932], BUCK-MORSS, 1977).

Crítica de discos

Os discos fonográficos voltam a ser objeto específico da reflexão adorniana somente 30 anos após a publicação destes escritos. Os quatro ensaios seguintes, reunidos nos *Musikalische Schriften VI*, foram escritos na década de 1960 e publicados na grande imprensa da Alemanha, no jornal *Süddeutsche Zeitung* e na revista *Der Spiegel*. Seguindo a ordem cronológica adotada na organização da seção “Zur Praxis der Musiklebens”, estão dispostas, em primeiro lugar, as críticas de lançamentos fonográficos: “Beethoven im Geist der Moderne” (ADORNO, 1984 [1964]), “Klemperers ‘Don Giovanni’” (ADORNO, 1984 [1967]) e “Orpheus in der Unterwelt” (ADORNO, 1984 [1968]).

As primeiras duas críticas, publicadas originalmente em *Süddeutsche Zeitung*, avaliam o lançamento de gravações de obras canônicas da história da música ocidental: a ópera “Don Giovanni”, de Mozart, e as nove sinfonias de Beethoven. São resenhas elogiosas no que diz respeito aos trabalhos de condução de Otto Klemperer (1885-1973) e René Leibowitz (1913-1972), respectivamente. A crítica de 1964, “Beethoven im Geist der Moderne” [Beethoven no espírito da modernidade] (ADORNO, 1984 [1964]), observa que o *box set* lançado pela gravadora RCA – em 1963, reunindo as nove sinfonias de Beethoven em sete LPs – sob a condução de Leibowitz,⁴ é responsável por uma verdadeira introdução à *Neue Musik* a partir do que melhor se produziu na era da tonalidade (ADORNO, 1984 [1964]). Sobre o trabalho de Klemperer, Adorno afirma, nessa crítica de 1967, que é possível encontrar em sua gravação de “Don Giovanni”, lançada pela EMI em 1964, uma forma de escutar a ópera de Mozart com plena consciência, concentrada no material musical e despreocupada de seu caráter cênico (ADORNO, 1984 [1967]).

Na resenha sobre Beethoven, antes de tecer elogios ao trabalho de Leibowitz, Adorno (1984 [1964]) faz uma análise sobre a indústria fonográfica. Considera que o lançamento de edições cíclicas, como é o caso das clássicas sinfonias de Bee-

⁴ Compositor polonês naturalizado francês. Discípulo de Anton Webern e apoiador da tradição da Escola de Viena em Paris.

thoven, rege-se apenas pelo que a vida musical oficial classifica como sendo de primeira qualidade. A primeira frase do texto nos remete à crítica da indústria cultural (HORKHEIMER, ADORNO, 1985 [1944]): “Um mecanismo de seleção social faz com que, em geral, os meios de comunicação de massa joguem as cartas” (ADORNO, 1984 [1964], p. 523). Por outro lado, Leibowitz foge desta tendência. Não se deixa modelar por certos padrões de fofosidade interpretativa exteriores ao material musical (ADORNO, 1984 [1964]).

“Orpheus in der Unterwelt” [Orfeu no inferno] (ADORNO, 1984 [1968]) foi publicado, em 1968, em artigo de cinco páginas de *Der Spiegel*, a maior revista semanal alemã, até os dias de hoje. Nele, Adorno analisa o consumo de discos dos alemães a partir da lista de *bestsellers* do que a revista considerou como “música clássica”, do ano anterior no país. Como na resenha das sinfonias de Beethoven (ADORNO, 1984 [1964]), remete-se ao mecanismo de seleção da indústria cultural, mas sem utilizar explicitamente o conceito. Para Adorno, torna-se um *bestseller* apenas o que as companhias fonográficas incluem em sua produção e lançam em condições favoráveis a sua difusão em massa (ADORNO, 1984 [1968]). Por isso, não se pode considerar essas listas como documentos do gosto público, mas como “um inventário do gosto musical dominante e dominado” (ADORNO, 1984 [1968], p. 545). A passagem parece revisitar um trecho do ensaio sobre o fetichismo na música, de 1938 (já citado, mas aqui ampliado): “Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo” (ADORNO, 1975 [1938], p. 173). Sobre os dez discos ranqueados, Adorno avalia que eles provam como é possível, facilmente, a transformação do que é considerado música séria em música de entretenimento. Apenas duas gravações não receberam avaliações duras: obras com material de Beethoven – os únicos discos da lista cujo preço de capa ultrapassava, na época, 50 marcos (os demais custavam, em média, 10 marcos) (ADORNO, 1984).

Ópera e LP

O último ensaio sobre discos fonográficos, “Oper und Langspielplatte” [Ópera e LP] (ADORNO, 1984 [1969]) foi também publicado na revista *Der Spiegel*, em 1969, ano da morte do autor. O título estendido da publicação original revelava alguns pontos importantes da análise proposta: “Die Oper überwintert auf der Langspielplatte: Theodor W. Adorno über die Revolution der Schallplatte” [A ópera hiberna no disco de longa duração (LP): Theodor W. Adorno sobre a revolução do disco fonográfico] (ADORNO, 1969).

O ensaio reavalia o sentido musical do disco fonográfico. Adorno afirma que, em 1934, quando publicou “Die Form der Schallplatte” (ADORNO, 1984 [1934]), os discos fonográficos não possuíam qualquer relevância como forma musical (ADORNO, 1984 [1969]). Esse quadro se altera com o advento dos discos de longa-duração (*long-playing* ou apenas LP), e os discos adquirem, finalmente, algo de relevante como forma artística. É possível, sem exagero, “utilizar o termo revolução a respeito dos discos de longa duração” (ADORNO, 1984 [1969], p. 555).

O desenvolvimento tecnológico e a melhoria na fidelidade sonora dos discos (especificamente com a invenção do microsulco dos discos de vinil, base para a criação do formato LP, e a ampliação do tempo de gravação em cada lado do disco), parecem ter sido decisivos para os discos deixarem de ser os “daguerreótipos acústicos” de outrora (ADORNO, 1984 [1969], p. 557; LEVIN, 1990). A capacidade arquivística vislumbrada em 1927, em “Nadelkurven” (ADORNO, 1984 [1928]), finalmente se realizou e o ouvinte se torna capaz de compor coleções, verdadeiros “museus acústicos”, onde as obras, hibernando para fins desconhecidos, podem despertar para uma segunda vida (ADORNO, 1984 [1969]). Se, em 1934, foi possível localizar o potencial de escrita contido nos discos fonográficos, com o LP, são ampliadas as possibilidades de “leitura” e “citação” do material musical, a serviço do questionamento crítico e da formação pedagógica (LEVIN, 1990).

Por uma sociologia da música gravada

A mediação entre música e sociedade torna-se evidente na técnica. *“Mediação”* (ADORNO, 2011 [1962]).

Adorno é conhecido por seu trabalho em sociologia, em geral, e por sua sociologia da música, em particular. Esses temas estão bem sistematizados em sua obra, a exemplo dos livros *Introdução à sociologia* (ADORNO, 2008 [1968]) e *Introdução à sociologia da música* (ADORNO, 2011 [1962]). O surgimento das técnicas de reprodução de obras de arte, no início do século XX – que mobilizou muitos de seus pares intelectuais, sendo Walter Benjamin o mais célebre – também foi recorrente em seus estudos. Dos primeiros ensaios de crítica musical nos anos 1920 à suas intervenções na grande imprensa, no fim da carreira, passando pela criação do conceito de indústria cultural, a música gravada (desde os fonógrafos e discos de gramofone até a era do LP) foi um tema tratado com certa recorrência, como se buscou apontar até aqui. Porém, há uma carência de estudos a respeito dos trabalhos de Adorno que se dedicam ao tema da música gravada, sobretudo de seus aspectos sociológicos.

187

São escassas as pesquisas sobre a música gravada em Adorno, em geral. Os comentários de Levin (1990) e Leppert (2002) são os únicos trabalhos que se propõem a apresentar e interpretar, no campo da filosofia e da estética, os escritos adornianos sobre música gravada (ADORNO, 1984 [1928, 1934, 1969]). Desconsideram, entretanto, as críticas de discos produzidas nos anos 1960 (ADORNO, 1984 [1964, 1967, 1968]).

De 1927 a 1969, a análise adorniana da música gravada passou por uma evidente mudança em suas conclusões. Como indicado em *“Oper und Langspielplatte”*, os discos fonográficos, muito tempo depois de terem sido inventados, adquiriram seu sentido musical (ADORNO, 1984 [1969]). Há uma transformação material decisiva nesses mais de 40 anos que separam os textos, caracterizada pelo avanço tecnológico nas formas de gravação e produção de discos fonográficos e seus aparatos (gramofones, vitrolas elétricas, etc.), e na melhoria da fidelidade sonora dos fonogramas (STERNE, 2003).

É possível compreender o desenvolvimento técnico da música gravada como desenvolvimento das forças produtivas. Em “Sociologia da Música” (ADORNO, 2011 [1968]), epílogo escrito em 1967 à *Introdução à Sociologia da Música*, publicada originalmente em 1962, Adorno aplica à Sociologia da Música a questão, clássica do pensamento marxista, a respeito da relação entre forças produtivas e relações de produção. Nesse sentido, afirma que às forças produtivas pertencem a atividade composicional – o trabalho vivo efetuado pelos reprodutores – e a técnica – tanto a técnica composicional, como os modos de proceder da reprodução mecânica, como o rádio e a música gravada. Sobre as relações de produção, afirma que “constituem as condições econômicas e ideológicas às quais se restringe cada som” (ADORNO, 2011 [1968], p. 400).

188 Ao entender que o desenvolvimento tecnológico da música gravada, com o LP, abre novas possibilidades de escuta concentrada, coleção, citação e montagem comentada (ADORNO, 1984 [1969]), Adorno admite que é possível que o uso dessa tecnologia possa contra-atacar os interesses para os quais ela normalmente se submete, o sistema da indústria cultural (LEPPERT, 2002). As resenhas sobre os discos de Beethoven e Mozart reforçam esse entendimento (ADORNO, 1984 [1964, 1967]).

Richard Leppert (2002) aproxima esse movimento do pensamento adorniano a seu ensaio sobre o cinema, “Film-transparente” [Transparências sobre o cinema (ADORNO, 1986 [1966])]. Para Leppert, Adorno mudou sua posição a respeito de alguns filmes em função do trabalho de Alexander Kluge e do Novo Cinema Alemão, sobretudo por identificar no filme uma forma de escrita e verificar que o uso da técnica de montagem pode não se encerrar necessariamente em clichê, mas compor uma constelação (LEPPERT, 2002). Como lembra Luciano Gatti (2008), ao tratar desse mesmo trabalho, Adorno chega a fazer uma afirmação que destoa do estereótipo de crítico pessimista da cultura de massa que, muitas vezes, querem lhe aplicar: “a ideologia da indústria cultural contém o antídoto contra sua própria mentira” (ADORNO, 1986 [1966], p. 104). Thomas Levin considera que, em “Die Form der Schallplatte” (ADORNO, 1984 [1934]), Adorno antecipa reflexões que aparecem em 1966, em

“Filmtransparente”, sobretudo quando considera a escrita fonográfica como linguagem e alegoria.

Tanto a análise de que a relevância musical do disco fonográfico tem relação com o desenvolvimento das forças produtivas, quanto o carácter alegórico da música gravada como escrita (e seu potencial de fazer a obra “hibernar” para uma vida futura), indicam à centralidade do conceito de “técnica” para compreender a interpretação adorniana da música gravada.

Como o conceito de técnica é articulado por Adorno em seus estudos sobre música gravada? Quais são seus matizes de um trabalho para outro? Em “Sociologia da Música”, Adorno afirma que “a sociedade adentra nas obras a partir do estado da técnica” (ADORNO, 2011 [1968], p. 405). Do ponto de vista sociológico, esta questão se mostra relevante e pode abrir caminhos para reflexões futuras.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “On Popular Music”. *Studies in Philosophy and Social Science*, v. 9, n. 1, New York City: Institute of Social Research, 1941, p. 17-48.

_____. Die Oper überwintert auf der Langspielplatte: Theodor W. Adorno über die Revolution der Schallplatte. *Der Spiegel*, v. 23, n. 13, 24 mar. 1969. p. 169.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. Trad. Luís João Baraúna. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores), p. 173-199.

_____. *Musikalische Schriften VI*. Rolf Tiedemann (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984. (Gesammelte Schriften, Band 19).

_____. Notas sobre o filme. Trad. Flávio R. Kothe. In: ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais – Sociologia, 54).

_____. The Curves of the Needle. Trad. Thomas Levin. *October*, n. 55, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1990a, p. 48-55.

_____. The Form of the Phonograph Record. Trad. Thomas Levin. *October*, n. 55, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1990b, p. 56-61.

_____. Opera and the Long-Playing Record. Trad. Thomas Levin. *October*, n. 55, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1990c, p. 62-66.

_____. Die Idee der Naturgeschichte. In: ADORNO, Theodor W. *Philosophische Frühschriften*. Org. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990d. (Gesammelte Schriften, Band 1), p. 345-365.

_____. *Introdução à Sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

_____. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Alvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Correspondência, 1928-1940/Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas v. 1).

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Hassocks: Harvester Press, 1977.

FLICHY, Patrice. L'historien et le sociologue face à la technique. Le cas des machines sonores. *Réseaux*, v. 9, n. 46-47, 1991. p. 47-58.

GATTI, Lucianno. Theodor W. Adorno. Indústria Cultural e Crítica da Cultura. In: NOBRE, Marcos. *Curso Livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papirus, 2008.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

JAY, Martin. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LEPPERT, Richard. Culture, Technology and Listening: Commentary. In: ADORNO, Theodor W. *Essays On Music*. Org. Richard Leppert. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.

LEVIN, Thomas. Y. For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility. *October*, n. 55, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1990, pp. 23-47.

ROTHENBUHLER, Eric W.; PETERS, John Durham. Defining Phonography: An Experiment in Theory. *Musical Quarterly*, v. 81, n. 2, 1997. pp. 242-264.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, London: Duke University Press, 2003.

WAIZBORT, Leopoldo. Fonógrafo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 99, São Paulo, jul. 2014. pp. 27-46.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

A dialética entre expressão e construção nos escritos musicais de Theodor Adorno sobre Anton Webern

SOFIA ANDRADE MACHADO

O conceito de *expressão* é central na estética e na filosofia da música de Theodor W. Adorno (1903-1969), e a complexidade de sua configuração o torna difícil de definir. Rodrigo Duarte ressalta a importância da forma como Adorno destaca a *dialética entre expressão e construção*, na qual a construção está diretamente relacionada à configuração concreta das obras de arte. Adorno coloca a reflexão estética como algo indissociável do objeto, fato que diferencia sua concepção das apropriações anteriores do conceito. Este artigo procura se apropriar da concepção dialética de Adorno para compreender o percurso de seu pensamento sobre o compositor austríaco Anton Webern (1883-1945).

Na estética, como observa Duarte, o termo expressão, hoje conceito-chave, foi gradativamente ganhando espaço, “[...] passando a figurar ao lado de noções como as de *mímesis*, de beleza e de sublimidade, que tiveram seu desabrochar na Grécia antiga e seu revigoramento na Modernidade europeia [...]” (DUARTE, 2008, p. 81). Segundo Duarte, a primeira ocorrência da palavra *expressão* na estética se dá nas *Preleções sobre a estética*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Hegel rechaçava a ideia da arte como princípio imitativo, demonstrando abertura “[...] para a representação, nas obras de arte, de formas que inexistem radicalmente na nossa experiência cotidiana [...]” (DUARTE, 2008, p. 82).

O conceito de expressão em Adorno se desenvolve diretamente vinculado ao expressionismo nas artes, que se caracteriza pelo intuito de ruptura com as formas artísticas pré-estabelecidas e com o aparato estilístico que estava até então à disposição dos artistas. O expressionismo se coloca como reação não apenas à realidade histórica, mas também ao enrijecimento da própria história da arte.

Para Adorno, a expressão se configura como *expressão do sofrimento*, daquilo que não encontra lugar na realidade histórica. Adorno cita, em suas aulas de estética, o conceito de Walter Benjamin (1892-1940), exposto nas teses *Sobre o conceito de história* (1940), “história tomada a contrapelo”, que significa contar a história para além do ponto de vista oficial, trazendo à tona aquilo que ficou oculto. Nas palavras de Benjamin:

Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987, p. 225).

193

Em sentido mais amplo, a arte está vinculada ao que foi negligenciado pela narrativa oficial: ela se torna o inconsciente da história. Em sentido mais específico, a arte moderna, a partir do expressionismo, se configura contra a própria história da arte, a história das formas e estilos sedimentados. Sobre o expressionismo, Adorno afirma que seu intuito é o de “obter algo assim como uma forma estética a partir da expressão mesma” (ADORNO, 2013, p. 185). A relação entre arte e natureza é, segundo Adorno, sempre algo mediado, pois, embora a arte aspire à natureza não dominada pelo processo civilizatório, é impossível voltar a ela. O ideal do expressionismo, a pureza da expressão, é aporético pela impossibilidade de sua imediatez. Sua verdade é a expressão da inverdade do todo, por isso adota a atitude da recusa.

Os expressionistas buscavam evitar todos os recursos desgastados das linguagens artísticas. Observa-se, em todas as artes, uma tendência à brevidade e ao emudecimento, que surge da tentativa de se chegar ao ponto puro da expressão através da elaboração de novas linguagens: “[...] precisamente os artistas mais consequentes e mais íntegros fazem a experiência de que a absoluta imediatez, que eles perseguem no expressionismo, é um certo tipo de aparência [*Schein*] [...]” (ADORNO, 2013, p. 188).

A *aparência* é o aspecto concreto da expressão, a possibilidade de incorporar seu caráter aporético à linguagem, representando assim uma possibilidade de reconciliação com a natureza mutilada. Cada obra de arte, constituída como aparência, representa em si mesma uma resposta ao problema da aporia da expressão.

O conceito de construção se coloca em movimento dialético com a expressão, sendo a sua contraparte necessária:

194

Esta situação que tentei caracterizar-lhes aqui a partir da problemática interna – ou dialética – do expressionismo é precisamente a situação na qual o conceito de construção se aplica em verdade para a arte moderna em seu conjunto, quer dizer, é o ponto em que se exige a construção (ADORNO, 2013, p. 191).

A construção difere do conceito de *forma*, pois esta está vinculada ao estilo, ao passo que a construção está relacionada ao princípio de coerência interna de cada obra. A ideia de convenção, que fora algo estruturante das linguagens artísticas até este momento, se modifica, e o que garante lugar a cada som, a cada traço ou palavra dentro de uma obra é o sentido que lhe é conferido internamente. O que se observa, em todos os segmentos artísticos, é um alargamento das possibilidades do material, emancipadas do domínio da forma. A construção pressupõe a elaboração racional sobre o material, de modo a configurar a estrutura, que passa a determinar, acima da arbitrariedade, a singularidade de cada obra:

Deste modo, se vocês compreendem corretamente o conceito de construção ao qual quero guiá-los, devem entender que se trata de um domínio que se exerce sobre o material para arti-

culá-lo por completo e para conjurar aqueles perigos ou solucionar aqueles problemas que tem surgido a partir do expressionismo; mas agora, do que se trata aqui, – e isto é, creio, o decisivo – não é de um tipo de domínio que, de algum modo, se impõe ao material como algo estranho, por meio de restrições, vontade de estilo, ou qualquer outra coisa desta índole, mas de uma articulação que cresce a partir da coisa mesma – se vocês querem, inclusive, a partir da lógica mesma do material – (ADORNO, 2013, p. 193).

A partir do expressionismo, se procura desvincular a matéria da carga histórica nela sedimentada, tentando extrair a expressão “puramente da coisa”, através da construção:

Se devo dizê-lo agora filosoficamente, com todas as letras, o conceito de construção, na realidade, não significa mais que o esforço de extrair puramente da coisa – e puramente dos postulados da coisa, mas através de todos os esforços da consciência artística organizadora – justamente essa objetividade que antes, em outro tempo, estava garantida pelas formas válidas fixadas para os artistas, seja de maneira real ou de maneira suposta, sem que se fizesse nenhuma classe de concessões (ADORNO, 2013, p. 194).

195

Observa-se algo que Adorno coloca como uma questão filosófica, trazida pelo expressionismo: cada obra de arte deve estabelecer, através de sua configuração, seu conceito singular de *verdade*, uma vez que este não mais é dado pelo estilo e pelas formas pré-fixadas. O expressionismo buscou purificar o material daquilo que estava sedimentado na arte como segunda natureza, e a ênfase na construção é decorrente deste processo.

Rodrigo Duarte observa a importância de compreender como ocorre a dialética estabelecida entre expressão e construção. Ao desenvolver os conceitos na *Dialética negativa* – embora, naquele momento, não com a ênfase no objeto artístico – Adorno ressalta a necessidade de o discurso filosófico se constituir a partir de sua própria linguagem. Ao desenvolver os conceitos na *Teoria estética*, da mesma forma, Adorno enfatiza a ideia da construção como contraparte obrigatória da expressão:

A constituição de um conceito eminentemente crítico de expressão artística, no qual se tematiza a quase impossibilidade de se expressar por parte dos indivíduos, é algo típico da estética adorniana, devendo-se lembrar que, nessa última, a exemplo do que Adorno propôs para a filosofia em geral, o *aspecto construtivo é a contraparte dialética obrigatória da expressão* [...] (DUARTE, 2008, p. 101 [grifos nossos]).

A dialética entre expressão e construção está relacionada, na história da arte, com a passagem da concepção romântica da expressão para a concepção da arte moderna, onde a construção, em lugar do estilo, ganha maior importância:

Com essa ideia da dialética expressão-construção na obra de arte, Adorno consolida, por um lado, sua concepção crítica de expressão e, por outro, impede uma fetichização desse conceito, da qual as concepções anteriormente vistas não estão imunes, na medida em que tendem a considerá-lo ou de modo excessivamente subjetivista, ou como que advindo do nada. Contra o equívoco de querer conceber a expressão estética como “autônoma” com relação ao momento construtivo, Adorno nos lembra que a “expressão absoluta seria coisa, a coisa mesma”, o que, curiosamente, equivale à quimera de acreditar na possibilidade de uma refiguração *ipsis literis* do mundo (DUARTE, 2008, p. 101).

A ênfase na construção como a contraparte necessária da expressão muda a concepção do sujeito, que antes recaía sobre o talento do artista criador, o gênio excessivamente subjetivo, para o artista que se entrega completamente ao trabalho com o material, à procura da configuração da forma. A construção, como contraparte do aspecto expressivo, enfatiza a importância da mobilização da racionalidade nas obras de arte, pois é a partir do trabalho racional que se pode evitar incorrer naquilo que se tornou natureza dominada.

Na *Teoria estética*, Adorno menciona algumas obras de arte nas quais a expressão é adquirida pela *frieza*. São obras de arte herméticas, que desarticulam os protocolos da linguagem artística já existentes:

No expressionismo sobrevivem, como algo de objetivo, os fragmentos que dispensam o arranjo construtivo. A isso cor-

responde o fato de que nenhuma construção, enquanto forma vazia de conteúdo humano, se deve cumular de expressão. As obras adquirem esta expressão pela frieza. As obras cubistas de Picasso, e aquilo porque ele mais tarde as remodelou, são muito mais expressivas pelo ascetismo da expressão do que os produtos estimulados pelo cubismo, mas que mendigavam a expressão e se tornaram implorantes (ADORNO, 2011b, p. 75).

Em seus escritos sobre o compositor Anton Webern, Adorno enfatiza o *ascetismo da expressão*, ressaltando a ideia de que sua música concilia os polos aparentemente contrários da construção e da expressão artísticas:

Mas dos demais expressionistas sobreviventes Webern se distingue pela fidelidade: a fidelidade mística até o final, a fidelidade da criatura que liricamente muda resiste diante da morte, até que se desvanece o último suspiro na reconciliação. Esta fidelidade é ao mesmo tempo a de um estilo que não conhece nenhum “desenvolvimento” nem expansão, mas que se condensa; se intensifica com o encurtamento e o encolhimento do material musical: na inconcebível ascese do eremita. Tal ascese reúne lendariamente os contrários irreconciliáveis; diante da cabana de sua música pastam placidamente juntos o lobo da culpa e o corço da mansidão. Pois o músico mais rude destes dias é ao mesmo tempo o mais artístico; sua linguagem é o dialeto das montanhas ou o latim celestial, mas jamais a da meia compreensão; sua arte audaz do contraponto e da construção atinge, como seu apogeu artístico, o som singular, individual: o puro som da criatura (ADORNO, 2011a, p. 543-544).

Adorno afirma que, na música de Webern, a expressão se torna possível através do rigor construtivo. Assim como a expressão tem como contraparte necessária a construção, o sujeito se mantém complementar ao objeto, não se sobrepondo ao material, mas buscando extrair dele suas possibilidades expressivas. A subjetividade expressiva cede lugar ao compositor que se entrega à elaboração da forma, nas palavras de Adorno, com a *ascese de um eremita* (termo utilizado em vários ensaios do filósofo para definir a atitude de Webern como compositor). A composição se liberta da objetividade imposta pelo estilo e com isso se torna também liberta das relações de dominação que es-

tavam inscritas como segunda natureza nas formas musicais. Na medida em que se preserva das formas reificadas, a composição musical consegue conservar seu potencial autônomo.

Na *Filosofia da nova música*, Adorno critica duas composições de Webern, as *Variações para piano, op. 27* (1935-1936) e o *Quarteto de cordas, op. 28* (1936-1938), obras marcadas pela escrita dodecafônica rigorosa, que levam ao extremo todas as possibilidades de combinação da série:

Com uma fé singularmente infantil na natureza atribui-se ao material o poder de dar por si mesmo o sentido musical; mas precisamente aqui intervém a desordem astrológica: as relações de intervalos segundo as quais se ordenam os doze sons são veneradas obscuramente como fórmula cósmica. A lei individual da série adquire um caráter fetichista no momento em que o compositor imagina que esta tem um sentido por si mesma. Nas *Variações para piano* [op. 27] de Webern e no *Quarteto para cordas, opus 28*, o fetichismo da série é estridente (ADORNO, 2009c, p. 91).

198

Para Adorno, quando a composição se entrega completamente à “lei formal”, ao procedimento da série, existe o risco de *hipostasiar* a construção. A dialética entre expressão e construção é suprimida no momento em que a arte opera mediante uma rigidez que se torna análoga ao funcionamento da técnica no processo de dominação real, na medida em que não abre espaço para que a expressão, como inconsciente da história, possa emergir. Apesar do radicalismo que Webern adota quanto à utilização da série nas obras citadas, segundo Adorno, nelas ainda opera o procedimento dialético, ou seja, a dialética entre construção e expressão:

O fetichismo da série em Webern não atesta, contudo, um mero sectarismo. Nele opera ainda a compulsão dialética. Trata-se da experiência crítica mais acabada que o significativo compositor tenha dedicado ao culto das proporções puras. Este autor compreendeu que tudo é subjetivo e tudo quanto a música poderia preencher por si mesma nas condições atuais é substancialmente derivado, gasto e insignificante; compreendeu a insuficiência do próprio sujeito (ADORNO, 2009c, p. 91-92).

A crítica de Adorno a Webern na *Filosofia da nova música* esboça os argumentos de suas críticas posteriores ao serialismo integral da geração pós-weberniana, nas quais o filósofo alerta para o risco de que a rigidez quanto aos procedimentos construtivos se torne um princípio absoluto na composição, suprimindo a dialética entre construção e expressão. Os procedimentos adotados pelos serialistas integrais, segundo Adorno, incorrem no risco de criar imposições tão pré-desenhadas quanto aquelas que impulsionaram os compositores do romantismo tardio, do impressionismo e do período atonal livre à ruptura com o sistema tonal. A busca pela liberdade na composição passaria a engendrar novos mitos, que ordenariam o aspecto construtivo, prescindindo do movimento dialético através do qual cada composição, em seu itinerário próprio, é impulsionada a conceber sua própria forma e a configurar, em termos filosóficos, sua aparência como verdade.

No sexto volume dos *Escritos musicais*, consta uma resenha (1963) de Adorno sobre o livro de Walter Kolneder, *Anton Webern*. Neste livro, Kolneder expõe uma controvérsia, questionando se Webern pertence à vertente da música tradicional, caracterizada pelo “[...] princípio do trabalho temático-motívico, da ‘variação desenvolvida’ [...]” (ADORNO, 2014, não paginado), ou se o compositor estaria vinculado à escola serial, grandemente influenciada por ele a partir da década de 50. Enquanto Kolneder defende que Webern pertence à tradição, Adorno afirma que o compositor estaria historicamente situado entre ambas as vertentes.

Kolneder critica o *Concerto Op. 24* de Webern, utilizando argumentos curiosamente muito semelhantes àqueles empregados nas críticas que o próprio Adorno fizera na *Filosofia da nova música*. A crítica de Kolneder é exposta por Adorno: “O princípio compositivo da presença de ‘algo sempre distinto e ao mesmo tempo igual joga aqui com certa posição de equilíbrio na qual faltam os contrastes, e de cuja tensão uma obra artística extrai forças que lhe são essenciais”¹ (ADORNO, 2014, não paginado).

¹ Adorno cita o livro de Walter Kolneder: *Anton Webern*. Einführung in Werk und Stil. Rodonkirchen/Rh., P. J. Tonger, 1961.

Adorno contra-argumenta a crítica de Kolneder da seguinte forma: “A tensão entre expressão e coação material – quer dizer, construção – não necessita resolver-se pelo lado da expressão tão conclusivamente como Kolneder visivelmente supõe” (ADORNO, 2014, não paginado).

A seguir, Adorno constrói uma argumentação que difere da crítica que foi dirigida a Webern na *Filosofia da nova música*, ressaltando sua influência para os compositores da geração seguinte, em um processo dialético com a tradição musical, no qual o “novo” não representa uma dissolução, mas uma continuidade da tradição:

É provável que as formulações que encontramos naquela controvérsia sejam falsas. Esta se reduz a uma simples alternativa. Mas quando acontece algo tão fundamental na música e em sua história como o que se operava em Webern, a consequência extrema do velho princípio não se dissolve simplesmente, mas em tal dissolução se origina ao mesmo tempo, e de forma direta, o contrário daquele princípio. Não outra coisa é a dialética musical. O novo é a forma desenvolvida do antigo, na qual o antigo mesmo amadurece (ADORNO, 2014, não paginado).

O amadurecimento da posição de Adorno com relação ao pensamento exposto na *Filosofia da nova música*, em 1949, consiste em perceber o movimento dialético entre a expressão e a construção, vinculado ao esforço do compositor para engendrar o conteúdo de verdade de cada obra musical. Esta verdade não se encontra fixa em nenhuma posição, mas se desdobra em diversas soluções possíveis, em cada composição, aproximando-se, do ponto de vista filosófico, do conceito de constelação, que Adorno virá a expor posteriormente na *Dialética negativa*.

A resolução da controvérsia, no momento em que Kolneder descreve Webern como um compositor pertencente à música tradicional, é interpretada por Adorno como um pensamento falso, restritivo. Ao situar o compositor entre as duas vertentes, a tradição musical e a escola serial, Adorno ressalta o caráter dialético da questão sob o ponto de vista da história, e destaca o lugar que Webern ocupou.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores, Theodor W. Adorno*. Textos Escolhidos. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 65-108.

_____. *Escritos Musicales I-III*. Obra Completa, 16. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómes Schneekloth. Madrid: Akal, 2006.

_____. *Escritos Musicales IV*. Obra Completa, 17. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.

_____. *Dissonancias. La musica em el mundo administrado*. Obra Completa, 14. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Gabriel Menéndes Torrellas. Madrid: Akal, 2009a.

_____. *El fiel correpetidor*. Obra Completa, 15. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Breixo Viejo Viñas, Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009b.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009c.

_____. *Escritos Musicales V*. Obra Completa, 18. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011a.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011b. Tradução de Artur Morão.

_____. *Estética 1958-1959*. Edição de Eberhard Ortland. Tradução e prólogo: Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

_____. *Escritos Musicales VI*. Obra Completa, 19. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2014. Edição *ebook*, cap. IV.

ADORNO, T. W. & Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

202

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história (1940). In: *Obras escolhidas, vol. 1*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Textos reunidos e apresentados por Paule Thévenin. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como crítico de uma ideologia: Uma leitura Política de Rothko Chapel. *Revista Dissertatio*, UFPel, v. 42, 2015, p. 11-26. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8449>. Acessado em 01 de novembro de 2020.

_____. Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime. In: NOVAES, Aauto (org.).

O silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 383-409.

_____. O esgotamento da forma crítica como valor estético. In: *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 179-200.

_____. Fetichismo e Mímesis na filosofia da música adorniana. In: *Discurso, n. 37*. São Paulo: 2007, p. 366-405.

SADIE, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia. São Paulo: 2015.

WEBERN, Anton von. *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

A internacionalização da música contemporânea brasileira através dos festivais

DANILO ÁVILA

No dia 22 de novembro de 2018 foi lançado pelo Itamaraty o projeto “Brasil em concerto”. Tornado possível através de uma parceria entre o Ministério das Relações Exteriores (MRE), um consórcio de orquestras composto pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) e a Orquestra Filarmônica de Goiás (OFG) e em convênio com o selo internacional Naxos, o projeto visa, até 2023, gravar e editar mais de 100 obras sinfônicas dos nossos principais compositores para formar uma coletânea de aproximadamente 30 CDs. Um grande consórcio a definir quais são as peças fundamentais do repertório sinfônico brasileiro e já delimitou seus compositores, dispostos aqui cronologicamente: Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, José Siqueira, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Almeida Prado. Para os compositores mais contemporâneos, de Camargo Guarnieri para frente, esta ação pode ser índice de um cânone em formação. Para trás, uma medida emergencial para compositores de prestígio com catálogos tão mal trabalhados.

Acontecimentos como estes, em que alguns agentes institucionais escolhem quais peças do nosso repertório são primordiais para a exportação, nos fazem interrogar os dilemas brasileiros com a internacionalização da música contemporânea. A atividade de determinados compositores e intérpretes em eventos (festivais, bienais e semanas) internacionais ou a importação de experiências internacionais pode ser elucidativa da construção de tais “repertório fundamentais”. Para tanto, este artigo visa reconstruir, entre o fim da década de 1940 e a segunda metade da década de 70, alguns marcos internacionais da música contemporânea brasileira e expor o acúmulo de esforços institucionais tanto para levar esta música para o exterior, quanto para arejar o cenário nacional com apresentações de compositores e intérpretes com estéticas relevantes para a atualidade.

Quando começamos a pensar em festivais de música contemporânea, em escala genérica, até que período devemos retroceder para entender sua gênese? Pergunta que, idealmente busca traçar uma origem, mas, em sentido pedestre, ajuda o historiador a trabalhar as suas escolhas e estabelecer um recorte. A musicologia dá maior relevância aos alemães de Darmstadt (1946) e Donaueschingen (1921), sendo este último considerado o mais antigo festival de música contemporânea. Em 1946, do lado italiano, foi criado o Festival Internacional de Música Contemporânea no interior da celebrada Bienal de Veneza.

Essas balizas nos levam para a relação do Brasil com estes festivais. Em 31 de setembro de 1948, Hans Joachim Koellreutter, integrante da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC) e, à época, um “líder” para o grupo Música Viva, embarca no navio “Francesco Morosoni” junto a alguns de seus alunos para atividades na Bienal de Veneza (“Bienal 1948”), convidados pelo regente Hermann Scherchen. Nessa ocasião, o compositor teuto-brasileiro foi convidado para ministrar conferências sobre a – já denominada – “música contemporânea brasileira” e organizar concertos e recitais para a divulgação da mesma. Três alunas de destaque o acompanharam: Eunice Katunda, Esther Scliar e Geni Marcondes. As três, pianistas e compositoras. A ideia de levar compositoras que também fossem intérpretes era devido à capacidade de elas sustentarem a execução dos repertórios brasileiros para o instrumento, uma vez que a intenção era divulga-los nas cidades que visitavam. Koellreutter, por sua vez, se encarregou das peças para flauta.

Durante a viagem, a caravana brasileira se correspondia com um dos principais periódicos cariocas, o *Correio da Manhã*; relatavam como possível suas atividades no exterior através de Eurico Nogueira França, crítico musical titular do jornal – que os nomeou como “embaixada atonalista” em crítica de 28 de janeiro de 1949, dia no qual a embarcação “Morosoni” regressou. França relatou extensivamente a trajetória do grupo nesta crítica, estão no rol as cidades de Karlsruhe, Milão, Basileia, Stuttgart e Roma. Vale ressaltar a ênfase dada à performance de Koellreutter, o qual proferiu conferências (“Música Contemporânea Brasileira” e “Folclore e música popular brasileira”) e interpretou,

junto a Geni Marcondes, peças de Albert Roussel, Luiz Cosme, Cornélio Hauer, Radamés Gnatalli, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri para piano e flauta (FRANÇA, 1949, p. 13). A crítica de França faz um movimento zigzagueante, pois se no início França “não pode aceitar sem reservas” um “atonalismo ortodoxo” que “soube insuflar” nos jovens o “credo atonalista”, citando o exemplo de Guerra-Peixe como um representante firme dessas convicções – em um momento em que o catálogo do compositor mostra a virada para o nacionalismo – mas com talento evidente. Apesar das ressalvas à coordenação estética, ao final o crítico passa a louvar as atuações radiofônicas de Koellreutter, assim como a ação institucional em prol da promoção do braço brasileiro SIMC no exterior. Nesta viagem, Eunice Katunda era a compositora mais desenvolvida no campo da música contemporânea e travou relação de aprendizado com os compositores Bruno Maderna e Luigi Nono¹.

206

Esta atividade internacional de compositores é um dos primeiros momentos, senão o primeiro, em que a música contemporânea nacional, através da escolha de um *corpus* eclético de compositores e intérpretes, é divulgada sistematicamente em festivais e eventos internacionais de mesmas preocupações estéticas. Estas escolhas (1) eram imbuídos de uma carga conceitual que as ligavam às experiências anteriores (grandes mestres -> modernos -> novíssimos²) e apresentavam seus dilemas compositivos (tensão entre o folclore e as técnicas seriais) através das palestras e conferências de Koellreutter; (2) estavam em sintonia com seus objetivos pedagógicos, pois levou ao exterior

¹ No final de 1949, o seu quinteto *Hommage a Schoenberg* é premiado pela vigésima-quarta edição do festival internacional da SIMC, da qual ela havia sido recentemente nomeada uma das integrantes pelo seu representante máximo no Brasil, Renato de Almeida. Cf. KATER, 2001, p. 24.

² Desde 1946, quando Cláudio Santoro e Guerra-Peixe já estavam colhendo seus primeiros méritos como compositores, Koellreutter desenvolve uma filosofia da história para a música brasileira para colocar seus alunos na ponta da linha de progressão. O artigo “Geração dos Mestres” mostra uma progressiva emancipação da música brasileira de seus laços com o tonalismo europeu desde Nepomuceno, passando modernismo de Villa-Lobo, Mignone e Guarnieri, para chegar nos seus “novíssimos”. Cf. KOELLREUTTER, 1946, s.p.

nomes como a Sonia Born (cantora), Antonio Sergi (pianista), Miriam Sandbank (pianista), que estavam começando suas carreiras à época; (3) promovia a divisão brasileira da SIMC que havia sido fundada naquele ano. Cargas históricas, pedagógicas e institucionais que legitimam a escolha acima de qualquer partidarismo estético.

É preciso se voltar aos meandros da narrativa para entender a contundência do acontecimento. França inicia dizendo que Koellreutter havia “deflagrado”, “com tenacidade e coerência verdadeiramente germânicas”, um movimento que, ao lutar pelas “posições avançadas em arte”, estava inclinado a “uma espécie de vanguarda que não raro parece haver perdido o contato com a realidade humana, correndo o risco de deslizar pelo terreno da aridez experimental” (FRANÇA, 1949, p. 13) para, ao final, louvar o “labor considerável” de Koellreutter em divulgar “não apenas [compositores] do atonalismo, o que teria um aspecto puramente sectário, e sim da música expressiva dos nossos compositores contemporâneos” (FRANÇA, 1949, p. 13). Ziguezague à parte, o argumento tem direcionalidade: se você compõe ou interpreta música atonal, não vai ser executado ou ouvido para além de seus pares. O estudo de Frederico Barros revela que Guerra-Peixe declara constantemente a seus colegas que se tornou nacionalista para sua obra ser mais executada (BARROS, 2017). Com a interrupção do Música Viva no começo da década³, os anos 50 são um hiato para atividades musicais ditas “contemporânea” ou “de vanguarda” no Brasil. Como afirma o musicólogo Paulo de Tarso Salles:

A MEB [música erudita brasileira] dos anos 1950 era hegemonicamente nacionalista, centrada na “escola de composição” de Camargo Guarnieri, cuja orientação mais evidente foi o *Ensaio sobre a música brasileira* [1928] de Mário de Andrade (SALLES, 2006, p. 145).

Eleazar de Carvalho junto com a pianista e compositora Jocy de Oliveira encabeçam a virada no início dos anos 60 ao protagonizarem a I Semana de Música de Vanguarda. A semana é

³ Para se informar sobre a discussão estética e política que levou ao fim do Música Viva, cf. KATER, 2001; SILVA, 2001; AVILA, 2016

uma introdução à uma suposta “I Bienal” que nunca houve. Esta semana não guarda qualquer relação com as Bienais projetadas por Edino Krieger a partir de 1975, das quais falaremos mais adiante. Ela foi realizada entre 16 e 26 de setembro de 1961 no Teatros dos 7⁴, característico por abrigar jovens companhias e atores de teatro do extinto Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Neste período, Eleazar de Carvalho era diretor-geral da Juventude Musical Brasileira, nossas *jeunesses musicales*, e consegue um amplo apoio de instituições e empresas. O patrocínio exclusivo é da Philips Brasileira. Mas, como mostra o programa, também “contribuíram para tornar possível a realização da I Semana de Música de Vanguarda” (PROGRAMA, 1961), em âmbito privado, o Instituto Brasil-Alemanha, a Mercedes-Benz do Brasil S. A., o Banco Nacional de Minas Gerais S. A., a Panair do Brasil, o Hotel Glória e a Willys Overland do Brasil S.A (montadora). Em âmbito público, a atividade conta com apoio do MEC e do Departamento de Turismo da Guanabara, além de ser inspirada nas recomendações do Conselho Internacional de Música (UNESCO) que à época tinha Luiz Heitor Côrrea de Azevedo como seu representante brasileiro⁵.

Acompanhemos a cobertura do *Correio da Manhã* sobre o evento. O periódico primeiro anuncia a obra “Rimes para orquestra sinfônica e tape eletrônica” do belga Henri Pousser (NOTA. 1961a, p. 3). Quatro dias depois, uma reportagem no segundo caderno alerta: “Eleazar mandou música de vanguarda ao Brasil”. Segundo o periódico, o maestro brasileiro iria trazer o “trio máximo de compositores” (Stockhausen, Cage e Berio) e

⁴ Teatro dos 7 fora fundado em 1959 pelo diretor Gianni Rato e atrizes como Fernanda Montenegro, que foi parceira de Jocy de Oliveira no drama eletrônico composto junto com Luciano Berio, “Apague meu *Spotlight*”, executado na Semana. Cf. TEATRO DOS SETE, 2018.

⁵ Essas informações foram retiradas do programa da Semana. O folheto contém, fora a capa e contracapa, seis páginas. Duas delas com um texto de Eleazar de Carvalho, com um título de duas perguntas: “O que é a música de vanguarda? O que é a música eletrônica?”. Três propagandas das montadoras e bancos patrocinadores e um com a descrição das atividades. Cf. PROGRAMA, 1961.

notícia que Berio está preparando um concerto de música eletrônica ao ar livre na Praia Vermelha, está, inclusive, previsto um “samba de vanguarda” (NOTA. 1961b. p. 5). O evento se pretende um entrosamento entre a música e o teatro “de vanguarda”. Em 13 de setembro, quatro dias antes da Semana, a nota do *Correio* anuncia que o primeiro concerto ficará a cargo da Orquestra de Câmara da Bahia, regida por Koellreutter, que irá interpretar “Música Sinfônica” de Ernest Krenek, “Concerto para 9 solistas” de Anton Webern e a primeira audição de “Concretion 1960” composta pelo próprio maestro. A segunda apresentação, um “jazz de vanguarda” (NOTA, 1961c). Como se vê, vanguarda tornou-se um adjetivo para a música que emprega novas técnicas de composição dos sons, experimentalismos, então, praticamente todo gênero pode ser “de vanguarda”.

O encerramento foi feito com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) tendo como solista a pianista Yara Bernette no Municipal. Foram executadas as peças: “Allelujah II para cinco grupos de instrumento” de Luciano Berio; “Rimes para orquestra e tape” de Henri Pousser; “Concretion 1960” de Koellreutter; “Concerto no. 3 para piano e orquestra” de Prokofieff. Para a execução de “Allelujah II” a nota do *Correio* exhibia vistosamente, em caixa alta, cinco regentes: Eleazar de Carvalho, Luciano Berio, Koellreutter, Diogo Pacheco e Alceu Bocchino (NOTA, 1961d, s.p.).

A única crítica feita pelo *Correio* é assinada por França e diz respeito ao dia que Koellreutter regeu a orquestra de câmara baiana. O crítico refaz o mesmo zigzague de onze anos atrás: felicita o protagonismo do professor que fundou os Seminários da Bahia pela sua “autoridade inequívoca” de divulgador, mas não o reconhece como um regente profissional, nem vê interesse musical em sua peça orquestral. Devido ao silêncio constante, a vontade é de “povoá-las de algumas notas, ou estendê-lo às existentes” (FRANÇA, 1961, p. 31). Grosseiramente, para o crítico, é obra tediosa, não comunica.

De mais a mais, o primeiro festival é um sucesso louvável e Eleazar, junto à Jocy, passam a se arrojar a autoridade de um sismógrafo da vanguarda no Brasil. Desse modo, cinco anos à

frente, Eleazar e Jocy pretendem “verificar se houve alguma modificação no meio musical brasileiro” (NOTA, 1966a, p. 13). Essa investigação recebeu respaldo da Secretária de Educação através do secretário Negrão de Lima (NOTA, 1966b, s.p.). Na segurança da primeira, a calma, o apoio dos compositores, do público e dos patrocinadores da II Semana aparentemente estava garantido. Em setembro, a Sala Cecília Meireles promovia, sob a organização de Eleazar de Carvalho, a II Semana de Música de Vanguarda com obras de Maderna, Cage, Stockhausen e Xenakis. O único convidado brasileiro foi o compositor Cláudio Santoro. Segundo o pesquisador Flávio Silva, que não faz referência a fonte, um dos organizadores teria a dado a explicação da ausência de brasileiros por não estarem atualizados com as novas técnicas musicais usadas em todo o mundo. Silva aponta que Andrade Muricy atacou a decisão de Eleazar em crítica em seu folhetim no *Jornal do Commercio* (10/08/1966) sem a transcrever (SILVA, Flávio. 2006. pp. 95-96). O relato denuncia sua subjetividade, pois, esse é o mesmo ano no qual o Festival Música Nova de Santos completava sua terceira edição e congregava um considerável contingente de compositores ativos. Mas não podemos deixar de levar em conta a tensão entre a vida musical dos estados, principalmente entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Se a caravana de Koellreutter (1949) foi um momento em que o Brasil foi representar a produção nacional no cenário internacional da música contemporânea, a segunda semana de Eleazar e Jocy trouxe o cenário até nós sem nos representar. De todos os convidados, Berio, Stockhausen, Cage e Xenakis, apenas este último pôde vir presencialmente. A reação à conjuntura foi geral, repleta de happenings, Gilberto Mendes relata para *A Tribuna* de Santos que durante a apresentação em São Paulo houve uma afronta feita por Duprat, Pignatari e Willy Corrêa ao maestro Eleazar e o compositor Xenakis durante a apresentação de sua “Strategie” para duas orquestras. Os três levantam no meio da concorrência orquestral e começam a cantar a “Juanita Banana” da ópera *Rigoletto* (MENDES, 2013. p. 59-65); Krieger, substituindo o crítico titular Renzo Massarani no *Jornal do Brasil*, narra um outro acontecimento, menos conhecido, que aconteceu no Rio: o bis final “motivou um incidente pugilístico entre dois ardorosos antagonistas da plateia” (KRIEGER,

1966, p. 2); Ademais, Krieger, relata o ineditismo da empreitada e a vinda do percussionista Rich O'Donnell que avivou por aqui o interesse pela música contemporânea para percussão (KRIEGER, 1966, p. 2).

A “verificação” de Eleazar se mostrou míope. Entre apoiadores e detratores da empreitada, o evento ficou com a pecha de “vira-lata”, ou seja, está com os olhos para o lado ultramarino e de costas para o Brasil. Sendo apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo, o alcance e fôlego da segunda semana foi bem maior do que na primeira. Augusto de Campos, depois de polemizar durante a apresentação de uma conferência de Xenakis, a qual saiu em defesa dos três cantadores, escreve um longo artigo para o *Correio* relatando o acontecido em São Paulo. O balanço feito por Campos das duas apresentações é sintoma da vida musical das diferentes cidades: enquanto o pessoal do Rio de Janeiro não entendeu o espírito de ser “de vanguarda”, reagindo apenas com alguns assobios⁶ e uma briga anódina entre dois espectadores, São Paulo fez uma resistência organizada que, para muitos, “salvou a cara da vanguarda numa semana que começava com muito foguetório mas [realizado com] uma insuficiente brasa vanguardista” (CAMPOS, 1966, p. 6). Eleazar faz um gesto ao poeta, dizendo-lhe que irá incorporar sua crítica na ata da Semana e tomará providências para a próxima edição – que não acontece.

No final dos anos 60, começa-se a vislumbrar uma maior coerência através de festivais que tentavam abranger a América Latina, como o I Festival Interamericano de Música do Rio de Janeiro (1967) e o I Festival de Música das Américas (1967). Este último com obras de Jocy de Oliveira, Gilberto Mendes, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Marlos Nobre (SILVA, 2006, p. 95-97). No entanto, ambos os festivais não tiveram prolongamento para além da sua primeira edição.

⁶ O episódio dos assobios, como que em tom de vaiais, é relatado por Eurico Nogueira França na sua crítica. Segundo ele, esses assobios foram acobertados por uma enorme constelação de aplausos insossos que só fizeram reforçar o ambiente ameno e cordial das salas de concertos. Resumindo, aplaudiu-se por protocolo. Cf. FRANÇA, 1966, p. 13

Ainda em 1969, surge o Festival de Música da Guanabara com forte cunho interamericano. Projetado pelo compositor Edino Krieger, os festivais da Guanabara tiveram uma inspiração nos célebres festivais da canção. Para se igualar, lutaram contra uma das principais barreiras do Teatro Municipal, o traje formal exigido – a saber, paletó e gravata. Em maio do mesmo ano, depois de um longo e custoso processo burocrático, o secretário Gama Filho permite traje esporte nas galerias do teatro, mas não nas poltronas, camarotes, balcões e frisas (NOTA, 1969, p. 16). Uma briga fundamental para se formar novas plateias, uma vez que o público de música de concerto era sempre o mesmo e os “festivais da canção” estavam em efervescência. A inspiração no modelo dos populares festivais é evidente, principalmente pelo protagonismo de Krieger, que teve uma de suas composições premiadas (“Fuga e Antifuga”) no II Festival Internacional da Canção Popular, com letra de Vinicius de Moraes.

212

José Siqueira, compositor e professor da Escola de Música da UFRJ, na coluna de Renzo Massarani no *Jornal do Brasil* (21/04/69), afirma que é “inadmissível e humilhante” para “homens realizados” como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone serem aceitos em pé de igualdade em um concurso de composição (LOVAGLIO, 2008, p. 3). A combinação é considerada um vitupério para Siqueira, mas é encarada com humildade por Guarnieri, um dos últimos a submeter a sua obra, o qual felicita a oportunidade de poder figurar numa competição com alunos seus. Como declara à coluna de Massarani (19/05/1969): “particpei com o intuito de prestigiar uma iniciativa inédita entre nós, sem preocupar-me, esportivamente, com os prêmios que são oferecidos” (MASSARANI, 1969, s.p.).

Outra quebra de protocolo se faz presente no Festival da Guanabara. O mesmo Eurico Nogueira França se coloca contra o fato de Penderecki ser convidado apenas como júri e não como compositor através de uma encomenda ou estreia nacional (LOVAGLIO, 2008, p. 5). O fato de o compositor polonês vir ao Brasil para escutar uma turma de iniciantes misturados aos grandes nomes de nossa música em um concurso não parece concebível ou desejável ao crítico. Junto a essa turma de iniciantes estava a caravana de Ernst Widmer vinda dos Seminários de Música

da Bahia (Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira, por exemplo) – dado que relativiza e questiona a assertiva do crítico carioca. A título de exemplo desse arejamento no meio musical sudestino, temos o comentário do compositor Almeida Prado rememora: “Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi pra mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore”(GUBERNIKOFF, 1996, p. 60)

Esses três acontecimentos – a lembrar, “a caravana Koelreutter”, o festival de Eleazar e Jocy, e o festival Guanabara – estabelecem os critérios de novidades que foram introduzidos progressivamente. Há quem acredite que o Festival não vingou pelo seu caráter interamericano (NEVES, 2008, pp. 283-295), mas o relato de Edino Krieger indica para uma interrupção de ordem burocrática (SONORA, 2013, p. 33). Estes festivais eram fortemente apoiados pelo Secretário de Educação do Estado, Gonzaga da Gama Filho, que se comprometeu com a longevidade do evento através da realização de três edições iniciais, ano a ano (1969-1971) para ganhar fôlego, e depois conseguir uma maior estabilidade para ser bienal. No entanto, uma interrupção burocrática frustrou seus planos, logo após a realização do segundo Festival (1970) foi surpreendido com a morte do secretário e o seu substituto suspendeu a continuidade do convênio (SONORA, 2013, p. 30). Cabe lembrar também que o Festival da Guanabara foi o primeiro a gravar dois LPs ao vivo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com os cinco finalistas da competição, contando com a ajuda da produção de Cravo Albin (diretor do Museu da Imagem e do Som) e do suporte técnico da Odeon.

Foi com o ímpeto de honrar o luto do secretário “Gaminha” que o compositor catarinense elaborou o projeto das Bienais e passou a procurar o MEC, a Rádio MEC, o Governo Estadual – sem sucesso. Anos depois, em 1974, foi surpreendido com um telefonema que conta em tom de anedota, era Myriam Dauelsberg, então diretora da Sala Cecília Meireles: “Encontrei seu projeto numa gaveta do MEC’ (...) Haveria alguma objeção em que a Sala Cecília Meireles assumisse as Bienais?” (SONORA, 2013, p. 30). Krieger de pronto aceitou, pois o que interessava era começar o projeto quanto antes.

Acordo feito, entre 8 e 12 de outubro se realizava então a I Bienal com apoio do Plano de Ação Cultural (PAC) do MEC, Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ), do Departamento de Cultura do Governo Estadual, da Rádio MEC e da Sala Cecília Meirelles. Foram ouvidas obras de 35 compositores, de Camargo Guarnieri a Lindemberg Cardoso, passando por Jocy Oliveira⁷. A Bienal, em sua primeira edição, tem uma estrutura de arranjo entre os principais compositores do cenário brasileiro da música contemporânea. Projetada e realizada em menos de um ano, a Bienal é protagonizada por Edino e Myriam, pois não havia concursos, e muitos dos convites, como o de Guerra-Peixe (*Concertino* para orquestra de cordas), era para serem executadas obras já compostas à 3 ou 4 anos atrás. Entretanto a Bienal apresenta uma dinâmica centrada na música brasileira e o apoio de diversas instituições cariocas podem ser consideradas variáveis que garantem a longevidade do evento, que perdura até hoje sob a batuta da FUNARTE. Ainda assim, fica uma questão que remete a um contexto mais amplo: porque as mesmas instituições que Edino procurou em 1971 fecharam as portas para o projeto da Bienal ao passo que, em 1974-5, com Myriam à frente, todas as mesmas portas se abriram?

Essa questão se desanuvia por dois pontos. Primeiro, é preciso destacar a participação decisiva de Myriam Dauelsberg na projeção da Sala dentro do Rio de Janeiro. Uma mudança foi no enfoque didático dos concertos e na “curadoria” temática da temporada com os Ciclos Bach e os Ciclos Beethoven. Mas, segundo e mais importante, o que deve ter aberto as portas para a Bienal é o fato de que a Sala passa a se filiar com a Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ). Mas além dessa posição administrativa privilegiada, estavam em curso nos anos 70 algumas reformas administrativas que beneficiaram a música de concerto diretamente.

Dentro das políticas culturais da ditadura, os anos setenta são caracterizados por uma série de reformas administrativas

⁷ Essas informações foram extraídas do texto de Myriam Dauelsberg na contracapa dos três LPs da primeira bienal. Cf. *LP. I Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. 3 discos. Gravação: Frank J. Acker e André Acker. SCM-1003

que visam aprimorar a dinâmica das instituições e dos convênios firmados. Entre 1966 e 1972 reinavam os direcionamentos do Conselho Federal de Cultura, órgão de notáveis que tinha como objetivo selecionar a quem o Estado destinará os recursos separados. Intelectuais como José Cândido de Andrade Muricy, crítico musical do *Jornal do Commercio*, eram conselheiros da ala de artes para deliberar, entre outras atribuições, sobre a música.

A inclinação dos CFCs era a favor da política de tombamento patrimonial e de uma concepção “previdenciária” do financiamento à cultura, isto é, um todo preservacionista. Criado em 1973, a criação do Plano de Ação Cultural (PAC) e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) inaugura uma tensão entre a linha “patrimonial” e a linha “executiva”, ligada à realização de eventos, concertos, exposições, noções diametralmente opostas à de tombamento (MICELI, 1984, p. 69-70). A participação da linha executiva dentro dessa “construção institucional” se deu principalmente através de gestores que imputaram a ideia de *geradores*, sua maioria da música de concerto, como os pianistas Nelson Freire e Arthur Moreira Lima, e o violinista Cussy de Almeida, figuras próximas da Sala Cecília Meireles, de Jacques Klein e do casal Dauelsberg. Esse desenho institucional vai sendo enxugado em função das instituições que se seguem à construção da FUNARTE (1975) e torna “prioritário o atendimento àqueles setores desassistidos da produção cultural” (MICELI, 1984, p. 70) Em conjunto a esse alinhamento do órgão, “os músicos eruditos profissionais, por seu lado, pressionavam em prol de uma entidade que lhes concedesse recursos e meios para que pudessem gravar e editar suas partituras” (MICELI, 1984, p. 71).

Isto é, não foi apenas a posição privilegiada da Sala dentro das instituições cariocas que fez o projeto andar, mas a pressão de todo um estrato da classe musical (compositores e intérpretes, principalmente) junto a um processo de construção institucional que os beneficiava. Um exemplo desta pressão está na mesa-redonda organizada por Ronaldo Miranda no JB em 5 de julho de 1975 – três meses antes da primeira bienal – na qual trouxe os nomes de Marlos Nobre, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Ricardo Tacuchian e Aylton Escobar, quatro gerações distintas de compositores cariocas. Para o entrevistador, “depois de

Villa-Lobos decaiu bastante o prestígio do compositor clássico junto às instituições oficiais” (MIRANDA, 1975, p. 5). Não há interesse do público; os acervos de partituras faltam as partes para orquestra; o xerox está desidratando as vendas de partitura; um dos mais executados, Nobre, ganhou 1\$600 cruzeiros de seus direitos autorais por todo o ano de 1974 (equivalente a três salários mínimos da época).

216 Juntando estas três variáveis podemos ter uma pista do cenário que propiciou a criação do mais longo festival de música contemporânea brasileira e o primeiro a ter capilaridade na burocracia e se filiar, em sua segunda edição, à Divisão Cultural do Itamaraty para sua divulgação de suas gravações, partituras e catálogos no exterior. Clayton Vetromilla, em artigo sobre a criação do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, nos mostra como os compositores que estavam na mesa-redonda, além dos críticos Ronaldo Miranda e Luis Paulo Horta, conseguiram intervir na formação institucional do Instituto Nacional de Música e tomar a rédea que antes era dada pelo Conselho Federal de Cultura. A mesa-redonda exposta no JB referenda essa intervenção, pois, a certa altura, Edino afirma: “Se houvesse um Instituto Nacional de Música, com a obrigação de cuidar desse problema, ele catalisaria influências junto às empresas que pudessem colaborar nesse sentido” (MIRANDA, 1975, p. 5). E Marlos Nobre complementa, dando nome ao destinatário: “foi uma boa oportunidade para alertarmos o Ministro Nei Braga de que existe uma classe (...) que até agora não lhe teve acesso para expor suas reivindicações (...) trata-se de uma classe superativa” (MIRANDA, 1975, p. 5).

É preciso enfatizar a pressão constante feita ao DAC nos periódicos, também muito centrado na figura do citado ministro Ney Braga, meio civil e meio militar, ele era o encarregado de fazer a ligação entre a classe artística e a burocracia da cultura, setor bastante fragilizado à época devido às censuras nos teatros, cinemas e espetáculos de música popular (MICELI, 1984, pp. 53-83). Para continuarmos na mesa-redonda, em determinado momento, Tacuchian lamenta o fato de os compositores serem procurados apenas por uma imposição oficial do Departamento de Assuntos Culturais do MEC que determinou a obrigatorieda-

de da execução de autores nacionais nas *tournées* (MIRANDA, 1975, p. 6).

A segunda edição da Bienal, vista a partir desse acúmulo de ações institucionais para tornar perene um festival de música contemporânea no Brasil, guarda um sentimento de chegada e síntese. Estão presentes nela todos os agentes aos quais estou atribuindo o protagonismo desta internacionalização: Koellreutter (como compositor), Eleazar (como regente), Jocy (como compositora), Krieger (como organizador). Ela é amplamente coberta pela crítica, paulistana e carioca, e demonstra o alcance administrativo desse consórcio. Com a segunda Bienal e depois de toda a estratégia institucional levada à cabo por Edino e cia., finalmente a música contemporânea brasileira consegue uma vitrine abrangente, pois, cria um *corpus* ou catálogo (como no linguajar de gravadora) de compositores que mescla diversas tendências e gerações dentro de uma diversidade, tensa, mas que não se opõe frontalmente.

217

A Bienal tem a funcionalidade de uma vitrine, uma amostragem panorâmica da música brasileira de composição recente para o estrangeiro. O Ministério das Relações Exteriores, através do seu Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, não apenas divulgou os elepês das edições da Bienal de 1977 e 1979, mas elaborou catálogo dos principais compositores brasileiros vivos para em versão trilingue (inglês, francês e alemão) entre 1975-1979⁸. As implicações para

⁸ Sob coordenação de Vasco Mariz, foram publicados pelo MRE os seguintes catálogos: Bruno Kiefer (1975), Willy Correia de Oliveira (1975), Lindembergue Cardoso (1976), Ernst Mahle (1976), Osvaldo Lacerda (1976), Mario Ficarelli (1976), Gilberto Mendes (1976), Emilio Terraza (1976), Sergio Vasconcellos Correa (1976), Brenno Blauth (1976), Almeida Prado (1976), L. C. Vinholes (1976), Carlos Almeida (1976), Jorge Antunes (1976), Kilza Setti (1976), Souza Lima (1976), Ernani Aguiar (1977), Heitor Alimonda (1977), Yves R. Schimdt (1977), Dinorá de Carvalho (1977), Claudio Santoro (1977), Najla Jabôr (1977), Lina Pires de Campos (1977), Luis Ellmerich (1977), Camargo Guarnieri (1977), Adelaide Pereira da Silva (1977), Ernst Widmer (1977), A. Theodoro Nogueira (1977), Henrique de Curitiba Morozowicz (1977), Ricardo Tacuchian (1977), Marlos Nobre (1977), Eduardo Escalante (1978), Francisco Mignone (1978), Mário Tavares (1979).

a diplomacia cultural do Brasil são bastante relevantes, mas impossíveis de serem desenvolvidas nesse espaço. Para confirmar o caráter de improvisado da primeira Bienal, a segunda avança e elabora um concurso com júri nacional – Nobre, Krieger e o regente Mário Tavares – para premiar os jovens compositores, ao mesmo tempo em que faz encomenda aos premiados e notáveis (MIRANDA, 1977, p. 2). Como registra o texto de Myriam na contracapa dos elepês de 1977 da Bienal: “38 autores apresentados em 7 concertos, envolvendo a participação de 3 orquestras sinfônicas e 82 artistas brasileiros, um panorama das mais diversas correntes estéticas que vigoram na produção musical brasileira de hoje”⁹.

218 Uma “luta contra o marasmo”, o ano de 1977 configurou um marco de uma nova institucionalização alcançada pelos agentes da vida musical carioca e brasileira. Um “consórcio” no qual colaboraram críticos, radialistas, empresários, acadêmicos, intérpretes e compositores, as ações nem sempre foram feitas sentido comum, mas é preciso enfatizar que o acúmulo de ações institucionais era movido por um sentimento de desenvolvimento necessário: a criação de um festival perene com encomendas periódicas para intérpretes e compositores, com sustentabilidade financeira, e que tenha parâmetros claros de internacionalização e de divulgação interna. Convenceram muitos poderosos de que um evento desses era possível em solo nacional: ministros e secretários como Negrão de Lima, Gama Filho, Ney Braga; empresários e diretores como, a Phillips, Cravo Albin e Myriam Dauselberg. Podemos ter um índice da coerência dessa estratégia comum ao perceber que a primeira Semana de Vanguarda em 1961 vinha com um subtítulo: “(Introdução à I Bienal)” (PROGRAMA, 1961). Como contraponto e metro, é preciso levar em conta que as artes plásticas já tinham uma bienal, com pavilhão e popularidade, patrocinada por verbas públicas e privadas, desde 1951 em São Paulo; ao passo que a Sala Cecília Meireles veio 15 anos depois e a Bienal de Música Contemporânea apenas em 1975. Para os compositores, cânone não é mais questão de gênio, mas de luta institucional.

⁹ Cf. LP. II Bienal de Música Brasileira Contemporânea. 3 discos, 1978.

Referências bibliográficas

Livros, artigos e dissertações

AVILA, Danilo P. *Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938-1951)*. Dissertação (Mestrado em História). Franca: UNESP/FCHS, 2016.

BARROS, Frederico. “Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v.36, no. 1, 2017, pp. 215-234.

GUBERNIKOFF, Carole (Org.). *Encontros/Desencontros*. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE/UniRio, 1996. p. 60.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Editora Musa/Atravez, 2001.

219

LOVAGLIO, Vania. “Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo: ANPUH/SP/USP, 08 a 12 de setembro de 2008. p. 5

MICELI, Sérgio “O processo de ‘construção institucional’ na área da cultura federal (anos 70)” In: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 53-83

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008. pp. 283-295

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

SILVA, Flávio. “Abrindo uma Carta Aberta”. In: SILVA, F. (Org.). *Ca-margo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

_____. “As bienais e a música brasileira de concerto”. In: MARQUES, C. (Org.). *Sala Cecília Meirelles: 40 anos de música*. Rio de Janeiro: Associação de amigos da Sala, 2006. pp. 95-96.

SONORA BRASIL. *Edino Krieger e as bienais de Música Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: SESC/Departamento Nacional, 2013.

TEATRO dos Sete. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399332/teatro-dos-sete>>. Acessado em: 23/11/2018

VENTROMILLA, Clayton. “Política cultural nos anos 1970: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE”. *Anais do II Seminário de Políticas Culturais da Casa Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, 2010.

Críticas, notas de jornal, programas e LPs

220

CAMPOS, Augusto de. “Juanita Banana no Municipal”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, 30 de outubro de 1966. p. 6.

FRANÇA, Eurico Nogueira. “Vanguarda Musical”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1966. p. 13.

_____. “Uma embaixada atonalista”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1949. p. 13.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. “A Geração dos Mestres”. *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1946. s.p.

KRIEGER, Edino. “Reflexões sobre a II Semana de Música de Vanguarda”. *Jornal do Brasil (Caderno B)*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1966, p. 2

LP. *I Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. 3 discos. Gravação: Frank J. Acker e André Acker. SCM-1003, 1976.

LP. *II Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. 3 discos. Gravação: Frank J. Acker e André Acker. SCM-1007, p. 1978.

MASSARANI, Renzo. "A música nas próximas semanas: Festival de Música da Guanabara". *Jornal do Brasil (Caderno B)*, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1969.

MENDES, Gilberto. "A música de vanguarda segundo Eleazar de Carvalho: descrição de uma luta I". In. MENDES, Gilberto (Org.). *Música, cinema do som*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 59-65

MIRANDA, Ronaldo. "O Panorama Eclético da II Bienal". *Jornal do Brasil (Caderno B)*, 18 de outubro de 1977, p. 2.

_____. "Bienal terá Concurso de Composição". *Jornal do Brasil (Caderno B)*, 27 de junho de 1977. p. 2.

_____. "Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver". *Jornal do Brasil (Caderno B)*, 5 de julho de 1975. p. 6

NONATO, José Antônio. "A música também tem sua Bienal". *Folha de São Paulo (Ilustrada)*, 17 de outubro de 1977, p. 31.

221

NOTA. "I Semana de Música de Vanguarda: Henri Pousseur aceita o convite". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1961a, p. 3

NOTA. "Eleazar mandou música de vanguarda ao Brasil". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 de setembro de 1961b. p. 5.

NOTA. "I Semana de Música de Vanguarda: Koellreutter e a Orquestra de Câmara da Bahia". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1961c.

NOTA. "Orquestra Sinfônica Brasileira no Theatro Municipal: I Semana de Música de Vanguarda". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1961d.

NOTA. "Semana da Música mostrará avanço dos compositores". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1966.

NOTA. “Municipal não abre mão do paletó”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1969. p. 16.

NOTA. “1o. Concurso Nacional de Composição escolhe os oito vencedores para a Bienal”. *Jornal do Brasil*, 24 de setembro de 1977.

PROGRAMA. *I Semana de Música de Vanguarda*, Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro dos sete, 16 a 26 de setembro de 1961.

Em perspectiva, a crítica de Roberto Schwarz a uma entrevista dos signatários do Manifesto Música Nova

MAURICIO DE BONIS

Introdução

Mesmo que nos restrinjamos apenas ao campo da música erudita, é tão corriqueira (e eventualmente absurda) a tendência a uma associação automática entre uma atitude especulativa no processo de criação e um alinhamento ideológico à esquerda, no espectro político, por parte do artista, que queda um inglório desafio traçar suas origens. Levando-se em conta uma síntese como a de Garaudy de que o “ponto de chegada” do marxismo é “fazer de cada homem um homem, isso é, um criador, um poeta” (1967, p. 163), poder-se-ia, na direção oposta, argumentar sobre uma inconsciente tentação, por parte de alguns artistas, em adotar como profissão de fé em sua (nem sempre desconfortável) relação com a sociedade e a realidade sensível um programa de pensamento e de ação em que ele próprio já se situaria, de antemão, como um exemplo do estágio utópico a ser alcançado pelo resto de sua espécie. Mas uma ilação como essa careceria de um levantamento ainda mais inglório e, em última instância, potencialmente pérfido, ao arriscar uma desqualificação de posicionamentos críticos bem fundamentados (dentro de um meio tão frequentemente alienado da realidade econômica quanto o artístico) a partir da superficialidade de generalizações psicossociais. No esforço de recolocar a questão sobre seus próprios pés, urge contextualizar o problema em meio às especificidades da linguagem musical e de sua inserção na vida social.

Alienação e crítica de arte

É patente que os grupos que se autodenominaram como movimentos artísticos de vanguarda atuaram em círculos restritos em relação ao conjunto da produção e do mercado da arte no século XX – em especial, e de forma bastante mais aguda de que em outras artes, no campo da música erudita. De um lado, foi bastante frequente no Ocidente, no século XX, que jovens artistas

(durante sua formação ou no início de sua produção madura), em grupos como esses ou isoladamente, vislumbressem uma associação direta (em sua pulsão questionadora e transformadora) entre as instituições políticas e o mercado tradicional da arte – não por acaso, a sociedade burguesa ocidental prescindiu do oferecimento de condições concretas para a plena e universal participação da sociedade nessas duas esferas. Por outro lado, em círculos tão estreitos, um proclamado combate a um conservadorismo – que se apresente como aparentemente simétrico entre suas faces política e estética – poderia estar se dirigindo mais precisamente a figuras públicas pontuais de que a uma ampla tendência de fato fundamentada.

224

Em países de tradição musical (no campo da música erudita) mais recente ou menos estabelecida como o Brasil, os círculos em que esses artistas se expressam são ainda mais exíguos, o que pode levar ao risco de se considerar os poucos protagonistas de debates sobre a produção da arte como exemplos concretos da efetividade de tal associação unívoca entre alinhamento político e estético. Muito mais grave, ainda, o caso de se aceitarem narrativas históricas sobre a produção artística recente que pretendam se fundar sobre a superficialidade dessas oposições binárias¹.

Com o devido distanciamento, a abordagem da produção musical no século XX tem apontado não apenas para uma crescente diluição no sentido do emprego do termo vanguarda (e mesmo da prerrogativa especulativa e experimental) para todo o repertório que foi produzido sob sua égide, mas também para uma melhor contextualização do pensamento desses artistas e de sua atuação em seu meio. A crítica de Roberto Schwarz ao “Grupo Música Nova” que será discutida aqui, como fruto de seu tempo, tem sua ventura e sua limitação no ataque a um conservadorismo velado no posicionamento público do grupo, na forma de uma denúncia que substitui a associação corrente entre alinhamento político e estético pelo seu inverso (sem transcender, portanto, a tendência à redução a associações binárias).

¹ Veja-se, nesse sentido, a crítica retrospectiva de Willy Corrêa de Oliveira em seu *Com Villa-Lobos* (2009).

Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão (SCHWARZ, 1978, p. 47).

Sua crítica, não obstante, permanece refém da tendência à associação direta entre a produção verbal e o pronunciamento público do compositor e sua obra musical. A crítica é direcionada aos compositores do grupo, como representantes da vanguarda musical, a partir de seus pronunciamentos em uma entrevista – não há discussão ou menção alguma a sua produção musical de fato. Se o referido “progresso técnico” foi bem-sucedido, se uma renovação de signos, procedimentos, materiais e significados de fato foi levada a cabo e quais suas implicações e sua importância para o estado da arte em nosso tempo, são fatores alienados do texto.

As fontes

Roberto Schwarz redige em 1967 seu ensaio *Nota sobre vanguarda e conformismo* (SCHWARZ, 1978), publicado no ano seguinte na Revista Teoria e Prática nº 2 e republicado dez anos depois na coletânea *O pai de família e outros estudos* (ao lado de artigos breves sobre literatura, cinema, cultura e política). *Nota sobre vanguarda e conformismo* tem como objeto a entrevista denominada *Música não-música antimúsica* (COZZELLA et al., 1967), realizada pelo regente Júlio Medaglia junto aos compositores Damiano Cozzella (1929-2018), Rogério Duprat (1932-2006), Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938) e Gilberto Mendes (1922-2016), publicada no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* em 22 de abril de 1967. Os cinco músicos supracitados, ao lado de Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal, são os signatários do manifesto *Por uma nova música brasileira*, publicado em 1963 na revista *Invenção*². Essa publicação (ao lado da organização posterior do Festival Música Nova) é

² Pudemos comparar esse manifesto com o manifesto dos poetas concretos em DE BONIS (2010, p. 21-31). Sobre a trajetória dos músicos ligados ao manifesto Música Nova, veja-se ainda GAÚNA (2002) e RAMOS (2011).

comumente referida como um marco para uma abertura de horizontes no pensamento musical, sob a influência da produção recente que esses músicos observaram em suas viagens à Europa, em contato com a música concreta e eletrônica, a obra aberta, a música aleatória, o serialismo integral. Duas publicações posteriores são atribuídas ao grupo como um todo, embora provavelmente tenham sido, como o manifesto, escritas por Rogério Duprat e ratificadas pelo grupo³. A entrevista *Música não-música antimúsica* é o provavelmente o documento mais efetivamente coletivo publicado pelo grupo, apontando para a apreensão das concordâncias e diferenças entre seus membros mais ativos.

226

Como Duprat aponta na entrevista de 1967, esse grupo de compositores, aparentemente propellido pela publicação de um manifesto dessa ordem, na verdade já deixara de existir como grupo em 1964, dado o afastamento de seus membros. Mais aguda ainda, em retrospectiva, é a diferença entre as trajetórias de cada um de seus membros, mesmo que consideremos apenas os quatro entrevistados por Medaglia – aqueles que de fato tiveram, em dado período, uma produção regular como compositores. Essa regularidade consistiu em uma identidade de fato em sua produção por um período curto e em um número relativamente pequeno de obras. Se observarmos suas composições entre 1959 e 1962 (portanto em momento anterior à publicação do manifesto, à realização da entrevista e ao acirramento de suas diferenças), podem ser observadas suas referências em comum em obras como *Ricercare*, *Música para 12 instrumentos e Rotationis* de Gilberto Mendes; *Música para Marta*, *Um movimento* e *Sinfonia-signos* de Willy Corrêa de Oliveira; *Variações para 12 instrumentos*, *Organismo* e *Antinomies I*, de Rogério Duprat; *Homenagem a Webern* e *Contraponto IV* de Damiano Cozzella. Esse campo de confluência gravitava em torno do legado da música concreta e eletrônica, do serialismo integral e das obras dos compositores reunidos nos festivais de Darmstadt no final da década de 1950 e início da década de 1960 – assim como do pensamento musical desses compositores nos ensaios e palestras da

³ Cf. EM TORNO, 1963 e DUPRAT, 1963. Sobre a autoria de Rogério Duprat no manifesto e nas publicações posteriores, vejam-se DE BONIS (2010, p. 25) e GAÚNA (2002, p. 80).

época. O desdobramento imediatamente posterior de sua produção (ou a interrupção da produção como compositor por parte de alguns deles) já não permite clareza suficiente para definição de um núcleo comum a partir da criação musical desses autores, como demonstra, inclusive, a entrevista discutida aqui. Se em obras como *Ouviver a música* (1965) e *Kitsch* (1967) de Willy Corrêa, e em *Cidade* (1964) de Gilberto Mendes, o *happening* é incorporado na estrutura do discurso musical, nesse momento da produção de Duprat e Cozzella sua atividade como compositores foi praticamente abandonada em nome da realização de diversas experiências em torno do *happening* (inclusive em sua atuação como docentes na Universidade de Brasília, antes da intervenção militar direta nessa instituição).

Se a própria existência de um grupo de compositores em torno do manifesto é questionável, mais ainda seria a premissa de Schwarz: “Como a linha das respostas me pareceu uma só, não distingui entre os quatro” (1978, p. 47). A observação distanciada da trajetória de cada um dos entrevistados permite situar concretamente suas diferenças já na “linha das respostas”, à época. Embora eles não se contraponham diretamente, distinguem-se de maneira fortemente sintomática.

227

Não-entrevista antientrevista

Em uma breve introdução, Medaglia questiona como se situaria a arte em face da nova realidade da revolução industrial e da comunicação em massa, apontando seu desenrolar em dois polos principais: um “seguidor do construtivismo oriundo da ‘Escola de Viena’”, que “engloba também as experiências de música eletrônica e da composição instrumental aleatória”, e outro “responsável pelo ‘happening’ e pela ‘antimúsica’ (...), uma brusca ruptura com todos os conceitos e resquícios tradicionais de arte” (COZZELLA et al., 1967).

Em seguida, inicia-se uma série de questões que são respondidas em separado por cada entrevistado, como se os quatro não estivessem necessariamente presentes ao mesmo tempo. Em que pese o recorrente tom irônico dos compositores, a possibilidade da entrevista ser na prática uma montagem de

devolutivas distintas é reforçada ainda pela presença de respostas não-verbais (resumidas a uma sequência de signos tipográficos como dado visual) e pelo fato do entrevistador não ser um jornalista de fora do convívio dos compositores, mas um colega próximo, também signatário do mesmo manifesto.

As primeiras três perguntas tratam da noção de vanguarda e das referências no repertório que dariam lastro ao termo. Seguem duas perguntas sobre a relação entre a música de vanguarda e a sociedade e duas perguntas sobre a sua relação com a música popular e folclórica. Encerrando a entrevista, faz-se uma pergunta sobre a relação dos compositores com a cultura europeia, um pedido para que cada compositor faça um relato de sua trajetória pessoal, e uma última pergunta sobre a música “nacionalista”.

228

Se há muito frequentemente um tom sarcástico nas respostas, bastante próximo do espírito do “happening” e da provocação a um meio de comunicação conservador, há, não obstante, respeito suficiente pela empreitada a ponto de se poder encontrar não só relatos detalhados da produção de cada um – em especial por parte de Gilberto Mendes e Rogério Duprat – como exposições sistemáticas de seu pensamento, de forma que o alinhamento de cada compositor aos dois polos apontados por Medaglia fica extremamente nítido. As respostas de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira (este, em oposição aos outros três, manifesta-se de maneira a mais condensada possível em toda a entrevista) se situam em perspectiva construtiva, concebendo uma renovação na estruturação do discurso musical a partir de exemplos referenciais no repertório do século XX – ligados ao que Medaglia denominara o polo influenciado por Boulez e Stockhausen (sem citar um nome tão ou mais referencial para eles, o de Henri Pousseur). Todas as manifestações de Cozzella e Duprat se dedicam à desconstrução do sentido do discurso musical, à desqualificação do trabalho tradicional do compositor e à ênfase na comunicação de massa e no consumo como novos critérios referenciais para a produção e avaliação de uma obra de arte (essas, representativas do polo ligado à influência de John Cage, mas também de Décio Pignatari, nesse caso específico). A observação das trajetórias de cada um desses compositores,

como comentaremos mais adiante, é bastante elucidativa quanto ao tom de suas respostas.

As notas

Schwarz não trata em seu ensaio de nenhum dos trechos da entrevista que abordam a composição musical propriamente dita – nem daqueles que se referem ao repertório histórico referencial, nem das obras dos próprios entrevistados, nem dos seus relatos sobre suas trajetórias pessoais. Toda a argumentação do crítico se restringe aos trechos da entrevista que tratam da relação entre produção e consumo – via de regra, as afirmações de Duprat e Cozzella. Chama a atenção, nesse ponto, que toda a provocação de Schwarz sobre as contradições no alinhamento ideológico da vanguarda se direcionem às afirmações dos dois compositores que rejeitam peremptoriamente esse termo por toda a entrevista. Sua crítica não se direciona nem a obras musicais que pudessem ser consideradas sob a égide da vanguarda nem a artistas que se autoproclamassem de vanguarda. Essa contradição, como outras da crítica de Schwarz, parece ser fruto da falta de objetividade resultante do tom sarcástico dominante na entrevista, da “zona de furta-cor” que Schwarz denuncia.

229

Schwarz ressalta, no início do texto: “[...] o elogio do profissional e o desprezo pelo amador, repetidos na entrevista, não estão no sentido corrente” (1978, p. 47-48). Aponta o “avanço” nos argumentos apresentados na entrevista de que “a natureza coletiva dos *mass media* [...] desqualificava a sua utilização individualista”, e que “por sua força difusora, os *mass media* estabelecem um mercado em escala nova, no qual o ‘artístico’ é um produto obsoleto, porque não corresponde mais ao interesse particular, isto é, de venda” (idem, p. 49). Schwarz adota o mesmo tom irônico que permeia a entrevista: “a ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista” (idem, p. 50). Em sua interpretação, o combate pregado na entrevista à concepção tradicional da obra de arte e ao seu fraco potencial como mercadoria conduz a resultados opostos: de um lado, o apelo a uma superação das relações de trabalho capitalistas; de outro, o avanço técnico que uniria produção e consumo.

Nesse ponto de supervalorização do mercado em plena ridicularização da criação artística a ele alheia, Schwarz identifica não mais a ironia, mas a dissimulação da mediação do capital na produção de mercadorias para os meios de comunicação em massa. Não deixa de ser conscienciosa sua intolerância frente ao grau de ironia direcionado por Rogério Duprat, por exemplo, ao propor faixas de consumo por classe social como balizadoras da produção do compositor – o “*épater les bourgeois*”, na ausência de público burguês significativo para a composição contemporânea, se direciona aqui aos próprios colegas de trabalho criativo. Mas mesmo em um tempo de linguagem virulenta na defesa da produção de vanguarda (como aquela observada em torno dos festivais de Darmstadt, por exemplo), a que preço se sustenta esse nível de provocação apenas como desqualificação da produção alheia? A argumentação conduz à máxima de que a “Participação da massa [...] é a unificação dos dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só – produzir consumindo, consumir produzindo” (COZZELLA et al., 1967). Schwarz contrapõe: “É tudo uma coisa só lembra *O Brasil é uma grande família*”, denunciando o quanto a violência do ataque à tradição faz corpo com a integração ao modo de produção, remetendo ao opúsculo *O Brasil é bom*, publicado pelo Departamento Nacional de Propaganda durante o Estado Novo:

Se todos os brasileiros são irmãos, o Brasil é uma grande família. Realmente, é uma grande família feliz (...). O chefe de governo é o chefe do estado, isto é, o chefe da grande família nacional. O chefe da grande família feliz (...). Getúlio Vargas é um homem que sorri. Sorri porque tem confiança no Brasil.

Todos os brasileiros devem ter confiança no Brasil. Getúlio Vargas é o chefe nacional (DNP, 1938).

Schwarz segue denunciando outro exemplo da “mistura de veneração e desprezo pelo consumo”, no que diz respeito à menção ao apresentador de TV Chacrinha:

Porque vende bem, Chacrinha foi considerado vanguardista, e porque vende bem é declarado folclore (...). O que vende bem é de primeira linha, e é também, pela mesma razão, produto

espontâneo do povo. O capitalismo seria pois, literalmente, o melhor dos mundos: obtém a coincidência do mais avançado e do espontaneamento popular (SCHWARZ, 1978, p. 53).

A sedução, sincera ou irônica, por essa figura específica, faz corpo em primeiro lugar com o encantamento do grupo (e especialmente de Duprat e Cozzella) com os meios de comunicação em massa, tratando-se nesse caso de um comunicador que, consciente da atualidade de seu papel, consagra ainda o bordão (metalinguístico) “quem não comunica se trumbica”. Se a clareza de comunicação, para um compositor, está acima de qualquer critério (inclusive da definição mais primária da natureza de seu trabalho), em tempos de comunicação em massa e de falta de uma prática comum para a criação em música erudita, o caminho mais natural seria o abandono dessa atividade, pura e simplesmente. Rogério Duprat e Damiano Cozzella dedicam-se sistematicamente ao trabalho como arranjadores de música popular a partir de meados dos anos 1960 (assim como Júlio Medaglia e Sandino Hohagen), em detrimento da criação na música erudita (com raras exceções mesmo nas décadas seguintes)⁴. Na esfera do arranjo para a música de mercado (assim como na música para publicidade, outro ramo de ação desses compositores) pode-se trazer algum grau de invenção em estreita inseparabilidade com a comunicabilidade mais cristalina, já que esse trabalho sempre permanece em segundo plano, em um discurso regido por outras premissas. A música erudita contemporânea se situa

⁴ Se esses mesmos compositores, como também ocorreu com Willy Corrêa de Oliveira na década de 1960, realizaram diversos trabalhos também para agências de publicidade, é muito distinta a relação estabelecida por cada um entre esse trabalho e sua produção como compositores. Se o encantamento com os meios de comunicação em massa por Rogério Duprat e Damiano Cozzella faz corpo com seu abandono crítico da música de vanguarda e da música erudita de modo geral, na produção de Willy Corrêa os trabalhos com a publicidade e com a composição permanecem como esferas claramente autônomas e paralelas – o que não exclui eventuais interseções e influências de lado a lado, como por exemplo em suas peças *Sinfonia-signos* (1960) e *Ouviver a Música* (1965). Pode-se estabelecer, até certo ponto, uma analogia entre a relação com a linguagem dos meios de comunicação em massa na produção e no pensamento de Duprat e Cozzella e na do poeta Décio Pignatari, em comparação com os seus parceiros mais imediatos na poesia concreta, Augusto e Haroldo de Campos.

no mais extremo oposto, tendo como uma de suas características mais universais (em sua infinita diversidade de babel sem torres de marfim) a tendência franca à incomunicabilidade. Na desarticulação de suas funções sociais históricas e na ausência de uma prática comum, sua unidade como campo de expressão se caracteriza mais pela multiplicação cada vez mais individualizada de formas de expressão de que pela afirmação de elementos que articulassem um grau razoável de previsibilidade e compreensibilidade em larga escala ao discurso.

No caso de Duprat e Cozzella, se já na época da publicação da crítica de Schwarz vinha sendo relegada a um segundo plano sua atividade como compositores no campo da música erudita, quede o lastro da argumentação crítica sobre a relação entre produção e consumo na música de vanguarda? Coerentemente, esses autores deixam de ser abordados nos poucos apunhados sobre música erudita – e mesmo naqueles sobre a atividade posterior dos compositores que se agruparam em torno do manifesto⁵.

232

Pela coerência franca e virulenta de seus resultados, o cinismo apologetico não é fácil de distinguir da crítica materialista. Entre os dois há uma zona de furta-cor, diletta do brilho e do humorismo do intelectual burguês de esquerda, que encontra o correspondente preciso de sua própria posição intermediária. Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando? (SCHWARZ, 1978, p. 54).

Não há mais o vender-se (criticando ou não) no seio da vanguarda: não há composição para que fosse enquadrada em um conceito de vanguarda, e o vender-se concretiza-se exatamente no abandono da atividade que não vende. Aglutinar toda e qualquer atividade dos membros do grupo como uma produção de vanguarda seria, de fato, considerar “tudo uma coisa só”, no mesmo sentido criticado por Schwarz na expressão de Cozzella⁶.

⁵ Sua atividade como arranjadores de música popular junto ao movimento tropicalista (como também a de Julio Medaglia), ou mesmo junto ao repertório coral (caso de Cozzella), segue amplamente reconhecida.

⁶ Cabe o paralelo com o que, em publicação retrospectiva de sua trajetória, publicada em 2008, Gilberto Mendes afirma, referindo-se a uma entrevista que cederá ao jornalista João Marcos Coelho: “Existe um abis-

Fortuna crítica

O legado e influência do trabalho de Schwarz foram suficientes para que esse pequeno artigo venha sendo eventualmente revisitado, por sua temática incomum em meio tão ignorado ou superficialmente abordado pela crítica como a música contemporânea no Brasil.

Henry Burnett, por exemplo, aponta com precisão que, no ponto em que Schwarz vê um “impasse dos artistas diante da indústria cultural”⁷, a análise mais distanciada demonstra que

há um entrave e um desfecho bem distinto daquele que se insinua em seu comentário e na intenção comercial manifesta pelos autores. Esses compositores ainda hoje trabalham à margem da indústria, nunca se inseriram, a despeito da aparente vontade inicial imaginada por Schwarz (BURNETT, 2008, p. 110)⁸.

mo entre a música erudita e a música popular. Quando um jornalista, um entrevistador, vem com aquela conversa sobre o que ele considera uma unificação que para ele existe entre as duas músicas, como se elas fossem uma só, e nos sorri com agrado, julgando que pensamos a mesma coisa, eu me lembro de um poema do *Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caiero, e tenho vontade de responder, usando algumas palavras do poema, que todo o mal do mundo vem da mídia, dela se importar com que tudo seja igual, para vender melhor” (MENDES, 2008, p. 154-155).

⁷ Cabe a ilação sobre o quanto o texto de Schwarz arriscaria uma aplicação literal, ainda que mecânica, da afirmação de Adorno (já fortemente marcada por seu caráter de classe) de que “A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total” (ADORNO, 1971, p. 287-288).

⁸ No momento em que Burnett escreve sobre esses compositores ainda trabalharem “à margem da indústria”, Rogério Duprat já havia falecido. Em perspectiva, sua afirmação se aplicaria mais diretamente a Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Duprat foi provavelmente o membro do grupo que trabalhou por mais tempo junto ao mercado musical (argumentando sobre sua inseparabilidade do trabalho de compositor de vanguarda), atuando nas décadas de 1960 e 1970 como diretor mu-

Em depoimento de 1996, por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta, Haroldo de Campos já apontava que na *Nota sobre vanguarda e conformismo* de Schwarz o “formalismo abstratizante, aliás, sob color de análise sociológico-estética, levou a discutir pronunciamentos irônico-céticos, mais paródicos e provocativos que literais, de compositores brasileiros de vanguarda”. Aponta ainda que Schwarz “não os diferencia, tratando-os blocamente, como um todo homogêneo”, em artigo “com relação ao qual o crítico ainda não fez autocrítica” (CAMPOS, 1996, p. 261).

Haroldo aponta com razão que Schwarz “manifesta o seu total desconhecimento da complexa práxis compositória dos músicos que censura”, e que

não se dando ao trabalho de tomar conhecimento prévio da produção desses mesmos compositores, põe de manifesto uma arrogância não compatível com a estima em que tem o filósofo e musicólogo Adorno, o qual, estudioso sério que é, jamais discutiria questões musicais teóricas sem o trato minucioso com a prática que lhes correspondesse no nível compositório (CAMPOS, 1996, p. 261).

Fato é que Haroldo também não o faz; defende o “novo” no referido grupo de compositores a partir do manifesto *Por uma nova música brasileira*, pronunciamento verbal comum ao grupo, sem referência ao grau de correspondência efetiva entre o programa e sua realização no repertório musical produzido, ou sem mesmo sequer apontar em que medida o grupo continuou produzindo conforme o programa do manifesto – o que de fato não seria o caso para os dois compositores que continuaram produzindo sistematicamente, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Que, em seu pronunciamento verbal, o grupo tenha se colocado com o mesmo teor militante e, mais importante, com palavras de ordem tomadas diretamente do vocabulário do mo-

sical, arranjador e regente junto a redes de TV, além de intensa produção para publicidade e trilhas sonoras de cinema. Cabe apontar que, em 1978, ele abandonaria seu trabalho como músico comercial: além de razões de ordem pessoal, “seu convívio diário com produções estritamente comerciais começou a ficar insuportável” (GAÚNA, 2002, p. 62).

vimento da poesia concreta, já foi o suficiente para que servissem de irmãos de armas para o poeta. Nessa trincheira, qualquer crítica ideológica a seus pares é rechaçada como ataque ao programa comum dos defensores do “novo” (tal como autoproclamado por seus protagonistas), sem que se entre no mérito das contradições entre o conteúdo particular de suas obras e as implicações ideológicas que permeiam seu modo de existência na sociedade.

Marcelo Silva Souza, em retrospecto da trajetória de Schwarz, alerta que nesse artigo o crítico não demonstra preocupação alguma com a contextualização do problema, “O que na época devia ser menos grave, mas hoje faz com que quase não haja interesse no artigo, daí as pouquíssimas referências a ele” (SOUZA, 2009, p. 72). Seu ponto central na análise do texto de Schwarz é bem encontrado, mas derivado de premissas frágeis. Ele também ressalta (como é de fato nítido) que “chama a atenção a escolha do crítico pela vanguarda musical, como exemplo de massificação, sem que se propusesse a discutir a música” (idem, p. 77-78). Mas sua proposta de contextualização da problemática da produção musical naquele momento padece da mesma indiferenciação observada em Schwarz, como se todos os compositores entrevistados fossem alinhados em sua produção e postura em relação ao estado da arte da linguagem musical.

Souza chega a considerar que, quando da pergunta de Medaglia sobre como justificar a defasagem entre produção e consumo na arte contemporânea, a resposta de Willy Corrêa de Oliveira seria “uma posição realista de força”, que provoca um recuo do crítico. A resposta de Willy – “Não se trata de justificar. Constatamos que a produção de vanguarda está para o consumo assim como a máquina-ferramenta está para o consumidor” (COZZELLA et al., 1967) – não se refere, como sugere Souza, a uma afirmação da efetividade da relação entre produção e consumo pelo fato de se concretizarem “musicalmente ideias do Concretismo que se incorporaram ao Tropicalismo” (SOUZA, 2009, p. 72). O sentido da afirmação de Willy Corrêa de Oliveira naquele contexto é do potencial transformador do trabalho criador humano, mesmo que não vise “à satisfação de necessidade imediata alguma”. A posição do compositor nesse momento é a de que

a importância da persistência no trabalho de criação constitui um testemunho da “capacidade criadora que todo homem tem, bloqueada por uma determinada vigência social”. Não se tratava, portanto, de vislumbrar uma integração do trabalho do compositor de música erudita no mercado de música popular, mas de conservar um trabalho criativo alienado da realidade, em uma via “anticapitalista, que se traduz numa oposição decidida a uma realidade sociológica vigente” (OLIVEIRA, 1978)⁹. Essa oposição, no pensamento do compositor, viria a se aprofundar de tal forma, fruto de uma autocrítica de seu caráter de classe em pleno hediondo regime militar, que o acúmulo quantitativo dessas contradições levaria a uma mudança qualitativa nos anos seguintes, em franco afastamento do meio musical autoproclamado “de vanguarda” e das prerrogativas de seus antigos colegas (signatários de um mesmo pronunciamento, ao menos).

236

Cabe ressaltar aqui o quanto o referido recurso à “legítima defesa” por parte do grupo da poesia concreta se voltou diretamente contra Willy Corrêa de Oliveira, quando no início da década de 1980 ele publica uma série de artigos de jornal denunciando o caráter de classe da música de vanguarda (OLIVEIRA, 1983 e 1984). O desdobramento de uma crítica ideológica fundamentada ao grupo será levado a cabo não por Schwarz, mas na autocrítica de Willy Corrêa, desde seu pronunciamento no Festival Música Nova em 1979¹⁰, passando pelos supracitados artigos na Folha de S. Paulo até sua produção recente (OLIVEIRA, 2009, 2010 e 2019).

Considerações finais

Se há um mérito duradouro no artigo de Schwarz, é o de ser um raro apontamento sobre a música contemporânea no Brasil em que se denuncia o conservadorismo político no alinhamento ideológico do discurso sobre arte proferido pelos artistas mais representativos dos questionamentos ao conservadorismo estético – em que pese o panegírico público desses artistas (e

⁹ Sobre essa linha de argumentação, veja-se o quinto capítulo do *Marxismo do século XX* de Roger Garaudy (1967).

¹⁰ Cf. MANIFESTO, 1979.

até sua atuação propriamente dita) ao PCB, por exemplo. Quanto mais se percebe a limitação da crítica de Schwarz em não abordar qualquer questão propriamente musical, mais claro fica seu direcionamento a esse outro lado do discurso, às implicações ideológicas do pronunciamento público dos compositores independentemente do conteúdo de sua produção artística. Que um raro apontamento nesse sentido ainda provoque, três décadas mais tarde, o arrepio de um autor como Haroldo de Campos (que responde à crítica comparando o adorniano Schwarz com Jdanov) só comprova a permanência desse papel em sua crítica.

É nessa chave que se pode reconhecer a pertinência do questionamento de Schwarz quanto à ética da ironia, do individualismo e da arrogância em discurso que se pretende uma crítica materialista da produção artística – por mais que se trate de “pronunciamentos irônico-céticos, mais paródicos e provocativos do que literais” (CAMPOS, 1996, p. 261), em uma “entrevista-artigo” conduzida por um “falso entrevistador” (SOUZA, 2009, p. 70) – em resumo, um *happening* tipografado n’O Estado de S. Paulo. A denúncia que Schwarz faz da ideologia burguesa mira, na entrevista, a virulência crítica que não se desvincula do discurso do poder – ponto que conduz à comparação feita pelo crítico entre os termos da ironia de Duprat e aqueles de uma publicação oficial do Estado Novo. É relevante, para o contexto em que escreve o crítico, o reconhecimento de que o propalado progresso técnico pode caminhar *pari passu* com o mascaramento de seu conteúdo social reacionário.

A inconsistência da crítica de Schwarz reside no quanto o breve e agressivo texto não aprofunda a análise e a argumentação a partir de suas premissas iniciais, em primeiro lugar pela indistinção entre os polos opostos da produção musical contemporânea (que não obstante foram definidos por Medaglia, ainda que superficialmente). Nesse sentido, ainda, faz falta qualquer menção à produção “tradicional” como compositor de música erudita, supostamente negada pelo grupo, mas que é detalhadamente descrita no relato das trajetórias de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e mesmo de Rogério Duprat na entrevista. Mais grave é a falta da devida contextualização, na crítica, dos prolegômenos e referências históricas (claramente declaradas

na entrevista), indispensável para a discussão proposta sobre a relação entre produção e consumo na música de vanguarda. Na utilização desse termo, ainda, reside outra inconsistência de base, uma vez que Schwarz preserva, como um dos fundamentos do quanto a entrevista está sujeita à crítica que ele propõe, a autodenominação do grupo como “vanguarda”, enquanto as respostas de Duprat e Cozzella evocadas pelo crítico são as que mais diretamente recusam essa rotulação.

238 Cabe uma observação mais detida de uma das afirmações mais categóricas de Schwarz, de que “a reciprocidade da fórmula final – produzir consumindo e consumir produzindo – escamoteia a mediação do capital, que consiste precisamente em separar produção e consumo” (SCHWARZ, 1978, p. 52). Naquele contexto, a provocação em relação à qual Schwarz passa ao largo é a de que a função com compositor contemporâneo poderia ser a de agir diretamente sobre a aceleração no desenvolvimento das forças produtivas (haja vista a já comentada analogia de Willy Corrêa de Oliveira, na entrevista, entre o trabalho do compositor e a máquina-ferramenta). Ainda que em tom irônico, é dessa premissa que tratam as colocações dos compositores na entrevista – da ressignificação da produção, acompanhada do consumo, na dimensão da reflexão que acompanha o pensamento de Marx desde seus manuscritos econômicos de 1857 sobre como, na sua essência, produção e consumo não são apenas partes inseparáveis de uma cadeia, mas formam uma unidade de fato, equivalendo-se eventualmente¹¹.

As questões colocadas até aqui e o devido distanciamento permitem que se coloque a questão em outros termos – não mais na natureza da relação entre produção e consumo, ou no grau de abstração (ou de ironia) em que se situe a discussão sobre essa relação, mas na própria natureza do trabalho criativo em relação à noção de produção propriamente dita.

A mesma espécie de trabalho pode ser produtiva ou improdutiva. Milton, por exemplo, que escreveu o *Paraíso Perdido* por 5 libras esterlinas, era um trabalhador improdutivo. Ao revés, o escritor que fornece à editora trabalho como produto indus-

¹¹ Cf. MARX, 1996, p. 31-32.

trial é um trabalhador produtivo. Milton produziu o *Paraíso Perdido* pelo mesmo motivo por que o bicho-da-seda produz seda. Era uma atividade própria de sua natureza. Depois vendeu o produto por 5 libras. Mas o proletário intelectual de Leipzig, que sob a direção da editora produz livros (por exemplo, compêndios de economia), é um trabalhador produtivo; pois, desde o começo, seu produto se subsume ao capital e só para crescer o valor deste vem à luz. Uma cantora que vende seu canto por conta própria é um trabalhador improdutivo. Mas, a mesma cantora, se um empresário a contrata para ganhar dinheiro com seu canto, é um trabalho produtivo, pois produz capital (MARX, 1980, p. 396).

Ao fim e ao cabo, a argumentação do conformismo de Schwarz jamais se aplicaria ao repertório abordado, à música de vanguarda da época. Uma das poucas características de fato comuns à produção não apenas dos compositores signatários do manifesto como da música contemporânea brasileira de forma geral é que, como com toda a produção do período, o retorno financeiro ao trabalho do compositor foi tanto mais desprezível quanto mais inconforme essa produção se situasse em relação ao estado da arte do repertório difundido no minguante mercado de música erudita. Nem no aspecto financeiro, nem em sua abordagem do processo de criação e sua atitude ante a linguagem musical, podem ser acusados de conformismo. O enquadramento da obra desses compositores como trabalho improdutivo se torna mais claro com a possibilidade de uma avaliação em larga escala, cinco décadas mais tarde.

239

A produção imaterial, mesmo quando se dedica apenas à troca, isto é, produz mercadorias, pode ser de duas espécies:

- 1) Resulta em mercadorias, valores de uso, que possuem uma forma autônoma, distinta dos produtores e consumidores, quer dizer, podem existir e circular no intervalo entre produção e consumo como mercadorias vendáveis, tais como livros, quadros, em suma, todos os produtos artísticos que se distinguem do desempenho do artista executante. A produção capitalista aí só é aplicável de maneira muito restrita, por exemplo, quando um escritor numa obra coletiva – enciclopédia, digamos – explora exaustivamente um bom número de outros. Nessa esfera, em regra, fica-se na forma de transição para a produção

capitalista, e desse modo os diferentes produtores científicos ou artísticos, artesãos ou profissionais, trabalham para um capital mercantil comum dos livreiros, uma relação que nada tem a ver com o autêntico modo de produção capitalista e não lhe está ainda subsumida, nem mesmo formalmente. E a coisa em nada se altera com o fato de a exploração do trabalho ser máxima justamente nessas formas de transição.

- 2) A produção é inseparável do ato de produzir, como sucede com todos os artistas executantes, oradores, atores, professores, médicos, padres etc. Também aí o modo de produção capitalista só se verifica em extensão reduzida e, em virtude da natureza dessa atividade, só pode estender-se a algumas esferas. Nos estabelecimentos de ensino, por exemplo os professores, para o empresário do estabelecimento podem ser meros assalariados; há grande número de tais fábricas de ensino na Inglaterra. Embora eles não sejam trabalhadores produtivos em relação aos alunos, assumem essa qualidade perante o empresário. Este permuta seu capital pela força de trabalho deles e se enriquece por meio desse processo. O mesmo se aplica às empresas de teatro, estabelecimentos de diversão etc. O ator se relaciona com o público na qualidade de artista, mas perante o empresário é trabalhador produtivo. Todas essas manifestações da produção capitalista nesse domínio, comparadas com o conjunto dessa produção, são tão insignificantes que podem ficar de todo despercebidas (MARX, 1980, p. 403-404).

240

Essa preciosa página de Marx situa de maneira bastante concreta de que forma toda a discussão provocada pelos pronunciamentos dos compositores (enquanto representantes da música erudita dita de vanguarda) e pela resposta do crítico se situa em um nível simbólico, descolado e insignificante em relação ao conjunto da produção capitalista. Não há mais a opção, para o compositor de música erudita, de conquistar o “privilegio” de ser um pequeno explorado, de forma regular, em hipotética “fábrica de arte”, ou na circulação de mercadorias vendáveis. Sobreviverá de outro ofício, como via de regra o fazem seus predecessores desde o início do século XIX.

Nesse isolamento da produção artística, todo o teor utópico e a virulência irônica em manifestações como as abor-

dadas aqui (extremamente comuns entre jovens artistas no século XX, note-se) revelam-se como retratos do pensamento do intelectual pequeno-burguês, uma vez que esses raros pronunciamentos pouco revisitados ainda são mais difundidos que as composições de seus autores. Esvazia-se assim a prerrogativa de que é a função social do repertório que demanda tais esclarecimentos – aparentemente é o artista que necessita proferi-los, na falta de um sistema efetivo de troca que envolva seu trabalho de criação.

Ao mesmo tempo, se se entende, a partir de Marx, que o trabalho concreto da criação “é também um trabalho social que constitui historicamente seus valores, é a continuidade histórica desses valores e sua objetividade social”; que a “criação artística não é apenas uma produção do espírito e sim uma realização do homem inteiro”; que seu objeto “não é o de satisfazer a uma necessidade particular do homem mas à necessidade especificamente humana de se objetivar como criador” – se a renovada e premente demanda utópica de nosso tempo permitir uma recuperação dessas formulações tal como defendidas, na época mesma da entrevista comentada aqui, por Roger Garaudy (1967, p. 182-183); que a abordagem desse trabalho criativo e de seu potencial transformador se dê em seus próprios termos, reconhecida a força de expressão e a especificidade da linguagem musical (em sua autonomia como campo semântico), e legitimada, por fim, a prerrogativa de que a redescoberta de cada obra de arte em cada revisita – eterno devir – projeta-a por pares mais longevos de que todas as palavras a ela dedicadas.

241

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Comunicação e Indústria Cultural*. Trad. Amélia Cohn. São Paulo: Nacional, 1971, p. 287-295.

BURNETT, Henry. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB? *Artefilosofia*, nº 4, 2008, p. 105-123. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/740>. Acessado em 06/03/2019.

CAMPOS, Haroldo de. Arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. *Revista USP*, nº 30, 1996, p. 251-261. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25920>. Acessado em 06/03/2019.

COZZELLA, Damiano et al. Por uma nova música brasileira. *Invenção: revista de arte de vanguarda*, nº 3, 1963, p. 5-6.

COZZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério; MENDES, Gilberto; OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Música não-música antimúsica. Entrevista concedida a Júlio Medaglia. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento literário, 22 abr. 1967, p. 5.

DE BONIS, Maurício Funcia. *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira: aporia e apodíctica*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

242

DEPARTAMENTO Nacional de Propaganda (DNP). *O Brasil é bom*. Rio de Janeiro: DNP, 1938.

DUPRAT, Rogério. Ainda em torno do pronunciamento “Música Nova”. *A Gazeta*, 10 ago. 1963.

EM TORNO do “pronunciamento”. *Invenção: revista de arte de vanguarda*, nº 3, 1963, p. 7-11.

GARAUDY, Roger. *Marxismo do século XX*. Trad. Leandro Konder e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MANIFESTO música viva, revisto e agora renegado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. 1979, p. 25.

MARX, Karl. Introdução [À Crítica da Economia política]. In: MARX, K. *Os pensadores*. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 25-54.

_____. *Teorias da mais-valia*: livro 4 de O Capital. Vol.1. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MENDES, Gilberto. *Viver sua música*: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: EDUSP, 2008.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. A música, na trincheira, comprometida com o homem. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 24 ago. 1978, p. 3.

_____. *Cadernos*. São Paulo: EDUSP, 2019.

_____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no asfalto, 2010.

_____. Cinco fotografias e palavras sem canções. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16 out. 1983, p. 54.

_____. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2009.

_____. Webern serve ao imperialismo. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 11 mar. 1984, p. 59.

RAMOS, Ricely de Araújo. *Música viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2011. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacao_Ricely_Araujo_Ramos.pdf. Acessado em 06/03/2019.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, p. 47-54.

SOUZA, Marcelo Silva. *O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10122009-133610/pt-br.php>. Acessado em 06/03/2019.

Uma orquestra futebolística: pós-colonialismo em Santos Football Music de Gilberto Mendes

JOÃO BATISTA DE BRITO CRUZ

A discussão sobre as tensões culturais-políticas entre diferentes centros capilarizadores de cultura tem, em sua emergência, ascendido junto de uma discussão sobre a própria identidade dos locais onde ela se articula.

Tendo isso em vista, veremos que cabe analisar a peça *Santos Football Music* (1969), de Gilberto Mendes. Após a descrição e a análise dessa peça, a utilizaremos como ilustração para uma discussão mais ampla, que tange não apenas a produção de música, mas um salto de autoconhecimento epistemológico que está ocorrendo nos modos de organização do pensamento que estão em descoberta na América Latina.

Para tanto, teremos como percurso interno deste artigo: 1) breve exposição biográfica do compositor, seguida de 2) uma descrição da peça *Santos Football Music* (doravante *S.F.M.*¹); 3) discussão acerca da sobreposição de técnicas composicionais nesta obra; 4) relação dessa música com seu “objeto”, o futebol; e 5) ponte entre a peça de Gilberto Mendes e as Epistemologias do Sul de Boaventura de Souza Santos.

Gilberto Mendes – uma breve biografia

Gilberto Mendes (1922-2016) foi um compositor santista que desenvolveu sua própria música de forma muito peculiar. Começou sua carreira flertando com a música nacionalista da época, mas logo se enveredou por um experimentalismo similar a *Neue Musik*, que acabou desembocando em uma fase de música-teatro (uma série de peças-performances que misturavam essas duas áreas do pensamento). No final de sua carreira, Mendes

¹ A partir daqui, abreviaremos o título da peça *Santos Football Music* para *S.F.M.*, visando dinamizar a leitura.

optou por uma composição livre de identificações de escolas: ora dialogava com harmonias folclóricas brasileiras, ora com o universo cinematográfico hollywoodiano, ora com o *lied* alemão, ora com a poesia concreta paulista... Terminando assim sua carreira como um compositor multifacetado, experienciado em diversas escolas e tipos de pensamento.

Descrição da peça *Santos Football Music*

As peculiaridades dessa peça começam logo em na primeira visão de sua partitura. Na escritura de *S.F.M.*, o compositor abre mão da escrita tradicional, trocando compassos por desenhos, ritmos codificados por espaços em branco. Há nela a mistura de várias técnicas de escrita, todas detalhadas minuciosamente na bula da peça. Microtonalismo, uso de *tape*, escrita espacial, improvisos, escrita tradicional: inúmeras morfologias de escrita (cuja maioria refere ao século XX) se amalgamam em uma partitura que mais parece um jogo de tabuleiro do que uma série de indicações para a execução. Como exemplo dessa amálgama, segue a figura de uma das páginas dessa música (ver Figura 1), onde as três linhas superiores indicam a execução do *tape*, o trompete, o oboé e os violinos são utilizado em escritura de ruído/improviso/técnica estendida e o piano, o fagote, o clarinete, as violas, os cellos e o trombone tem escritura tradicional.

245

A música começa com um ensaio. Depois da entrada da orquestra, um segundo regente entra em palco² e combina com a plateia diversas reações a plaquetas que serão levantadas por ele. Quando for levantada a plaqueta “hmmm” a plateia deve produzir qualquer som anasalado, quando for a vez da plaqueta “falem” os ouvintes devem falar o que lhes der vontade (diz-se até que se alguém não souber o que dizer pode ler o programa do concerto), e assim por diante, treinando gritos de “gol!”, vaias, coros de torcida, etc. Terminado o ensaio, a orquestra se apronta e começa a tocar.

² Na maioria das apresentações de *Santos Football Music*, esse segundo regente foi o próprio compositor Gilberto Mendes.

The musical score is organized into two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 9. The instruments listed on the left are: tp1, tp2, tp3 (trumpets); Tr (trumpet); Trb (trombone); Ob (oboe); Cl (clarinet); Fg (flute); P. (piano); V I and V II (violin and viola); ve (viola); and vc (violin). The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, f), articulation (accents), and performance instructions like '1 solo' and 'senza corda'. The notation is spread across multiple staves for each instrument, with some instruments having multiple parts.

Figura 1. Página 7 de da grade orquestral de Santos Football Music: Exemplo da coexistência dos diferentes tipos de escrita

A segunda parte desta obra (que é a execução musical) inicia com uma tríade de *mi bemol maior* tocada pelo piano, um acorde maior triádico, signo do tonalismo. Esse acorde pouco a pouco é bombardeado por *apoggiaturas*, ainda no piano, fazendo com que a música fique cada vez mais densa. Somando-se a essa densificação cada vez mais atonal, outros instrumentos co-

meçam a tocar, até que no limite da potência-explosão, a música se silencia.

Depois desse início, a obra se desenvolve de maneira mais ou menos análoga a essa contração e expansão. Irradiações de locutores de jogos são intercaladas com frases microtonais de violino e flauta. O piano divide com o bongô um bate-bola dinâmico. Em algum momento da peça, uma charanga entra e fica tocando no fundo da plateia, emulando as torcidas típicas do estádio da Vila Belmiro. No meio das dinâmicas orquestrais, ouve-se o pianista gritando o nome dos craques de Santos: “Pelé! Zito! Pepe!”. O jogo continua entre suspenses e respiros, a plateia interagindo: falando, torcendo, gritando (seguindo as plaquetas do segundo regente).

Mais para o final da peça, começa o teatro-música de Mendes. Em um momento de suspense, a plateia grita “GOOOOL!” e muitas comemorações são feitas. De súbito, uma bola é arremessada da coxia ao palco, e o regente deve (ao menos tentar) cabeceá-la. Alguns instrumentistas levantam e começam a driblar a bola enquanto uma pequena trave é descoberta na extremidade do palco – transformando o palco em um campo de futebol. Um dos instrumentistas chuta a bola em direção a ela (a charanga e a orquestra seguem tocando e as locuções rolando). De súbito, o regente vira-se para o público, saca um apito e, transformando-se no juiz da partida, apita: “PÊNALTI!”. Todos ficam em silêncio e o juiz mostra um cartão vermelho para um dos jogadores, que sai do palco esperneando. Todos se preparam para a execução do pênalti. O jogador corre em direção da bola e chuta ela na audiência. A orquestra volta a tocar.

Pouco tempo depois, o regente-juiz silencia a orquestra com um último apito. Alguém, com boa voz, anuncia: “TERMINA A PARTIDA!”. O público ainda estará barulhento e pouco a pouco os instrumentistas vão saindo, assim como a charanga. Sobra apenas um(a) violinista, um(a) trombonista e um(a) pianista tocando uma um trecho repetido de música no palco, até a cortina se fechar ou eles se levantarem também, deixando o palco vazio.

Técnicas composicionais de *Santos Football Music*: sobreposições de épocas e estilos

248 O primeiro ponto que pauto aqui diz respeito às técnicas composicionais que Mendes aglutina nessa música. A saber, em uma mesma peça o compositor se utiliza de: 1) escritura tradicional (contando até com o longo acorde de Mi Bemol maior, arquétipo caricato da música tonal pré-século XX), 2) fita magnética (difusão de tape, que reporta, a partir do contexto composicional da época, aos experimentos da *musique concrete* explanada por Schaffer), 3) escritura espacial (que remetem a um uso mais livre do ritmo enquanto parâmetro musical e tem que ver com experimentos de *tempo liso* da época – genealogia tanto em Cage como em Boulez), 4) técnica estendida (socos no piano, gritos e subversões dos movimentos tradicionais de alguns instrumentos), 5) indeterminação, abertura e improvisado (na bula, Mendes propõe “comece esta sequência rítmica sempre de um ponto diferente”, “toque alternadamente todas as alturas da zona indicada”[variando indicações tímbricas de execução]), 6) interação com a plateia (transformando o público em intérprete) e 7) teatro-música (misturando artes, tal qual fazia também Mauricio Kagel a época, que inclusive Mendes diz que não conhecia então).

A partir da sobreposição/mistura/complementação dessas 7 abordagens composicionais distintas, Mendes compõe *S.F.M.*. Vale dizer que, a essa época, a mistura de escolas composicionais era fenômeno relativamente raro, já que nesse período os compositores tendiam a um mergulho profundo nas experimentações técnicas, extraíndo delas sumos estéticos próprios. Isso se dá porque, à época ainda havia em voga uma noção modernista-evolucionista do discurso musical, compreendendo cada vanguarda de seu tempo como uma única forma mais atualizada do pensamento de música. Na subversão seguinte, a escola anterior era absorvida ou deixada de lado, e novas tendências eram adotadas – quase como postura política também. Interessante notar, então como a música de Mendes vai na contramão dessa visão de música, misturando tendências e músicas de diversas épocas.

Tendo em vista que no Brasil naquela época havia ainda um forte confronto entre música nacionalista e música (dita) experimental/cosmopolita, o uso de arquétipos tonais em *S.F.M.* indicia uma organização do pensamento artístico de Mendes como não-dicotômica e não reativa. Como que considerando que não há a necessidade de seguir uma escola musical predefinida e legitimada em seu contexto, Mendes faz o meio de campo entre as sonoridades que o agradam a essa época. O paralelo com a percepção do que seriam organizações do pensamento latino-americano por Amálio Pinheiro (2013) é notável. A partir da noção de uma sociedade pautada com forte relação barroco-mestiças, Amálio Pinheiro discute que há na cultura latino-americana uma não separação ontológica entre natureza-cultura, o que faz com que as maneiras de pensar e conhecer que tenham que ver com esse ambiente sejam não-binárias. Relacionando pensamento, linguagem e cultura na América Latina, Amálio discute duas tendências (salvo pontuações e gradações específicas):

- a) a ausência de totalizações opositivas rigidamente constituídas, que assegure para as mentes e a linguagem uma separação consensual entre o uno e o múltiplo, entre cultura e natureza.
- b) a impossibilidade histórica de se fazer impor a linguagem escrita aos demais sistemas de signos. (PINHEIRO, 2013, p. 79).

249

A ideia um tipo de organização de pensamento não opositiva (letra a) conflui, pois, com o fazer artístico de Mendes. Na medida em que o compositor aglutina técnicas composicionais distintas deixando de lado seus lastros, ele traduz os sistemas sógnicos de onde eles vem, de forma não opositiva, utilizando-as como ferramenta para uma música que tem outro objeto: o futebol. Traduzindo o futebol enquanto universo cultural complexo, Mendes o aborda em diversas frentes, como será discutido no início do subtópico 5. É interessante se perguntar, a esse momento, os porquês da escolha desse objeto tradutório, buscando entender, qual a relação entre Gilberto como indivíduo com seu ambiente, bem como as razões da proposição dessa obra musical, sobretudo em naquele momento histórico.

O Brasil do futebol e a gênese da obra

A partir do ponto de vista pós-colonial que estamos aqui propondo, a pergunta da relação entre essa música com o futebol remonta ao que esse esporte significava para o contexto.

Se hoje o Brasil é o “país do futebol”, isso certamente tem que ver com processos culturais futebolísticos ocorridos entre 1958 e 1970. Como coloca Odir Cunha: “a matemática é simples e irrefutável: em 12 anos, de 1958 a 1970, foram realizadas quatro copas do mundo de futebol e o Brasil ganhou três, de forma inapelável” (CUNHA, 2011, p. 87). Em meio a progressivas vitórias mundiais e gênese da carreira de grandes jogadores no sudeste brasileiro, o futebol passou a contaminar outras esferas sociais, gerando mais e mais adeptos, expectadores (no estádio) e ouvintes (no rádio). O Santos de Pelé, o Palmeiras de Ademir da Guia, o Cruzeiro de Tostão. Em dias de jogo da Copa do Mundo, não se trabalhava mais. Jogos passaram a comover parcelas muito maiores das cidades.

250

O Santos Futebol Clube foi peça-chave para o processo de nascimento de inúmeros craques e de incontáveis vitórias mundiais, já que contava com um time que até hoje é tido (quase) unanimemente como “o maior time da história” do futebol: dentre outros, entravam em campo Pelé, Zito e Pepe. A cidade de Santos se tornou a capital nacional (talvez mundial) do futebol.

Além de lançar alguns dos maiores jogadores da época, o Santos também teve na década de 60 a melhor campanha de sua história, sua época de ouro. Campeonato após campeonato, o time do Santos e Pelé iam fazendo fama, sendo o orgulho dos habitantes dessa cidade.

Entretanto, cabe fazer uma importante ressalva. O futebol, àquela época, não atraía patrocinadores e não movimentava muito dinheiro. Os times não tinham centros de treinamento e a medicina esportiva “engatinhava” (*idem*, p. 41). Os jogadores, mais próximos de artesãos do que de estrelas, muitas vezes não tinham carros e muito menos dinheiro para táxi, e saiam dos jogos de ônibus, como contava Pepe (*idem*, p. 42).

A interação proposta por esse fenômeno esportivo não era perpassada, portanto, por narrativas mercadológicas que viriam a lhe absorver aproximadamente uma década depois. O futebol ainda não era um negócio, mas, até em negação a isso, era muitas vezes o ambiente da interação de modos de vestir, movimentar, falar e performatizar de diversas regiões do Brasil e do mundo. Em uma partida, a maneira de jogar santista interagia com a palmeirense, ou a são paulina com a botafoguense, etc. Em um jogo corpóreo de interação – troca geracional complexa – o futebol brasileiro estava longe das lógicas homogeneizantes do esporte atual. Jogadores faziam histórias em suas cidades natais, os times brasileiros raramente contavam com jogadores estrangeiros. Uma partida era, assim, um encontro assistido de ambientes heterogêneos, seus meandros, cores, movimentos, ritmos, estratégias e brincadeiras. O jogo não era uma luta entre corporações multinacionais, mas o encontro de times-sígnos de suas cidades com outras malhas de signos.

O Santos F.C. era por si só o movimento lúdico de todas as forças do ambiente em que ele foi gerado. O porto estava no dribble, a orla na Vila Belmiro, a cidade inteira estava nos sons desse futebol. O esporte adentrava assim todos os poros dos habitantes de Santos e região.

Mas Gilberto Mendes, compositor e morador de Santos, nunca gostou de futebol. Em suas palavras, “não tinha o menor interesse” nesse esporte (MENDES, 1994, p. 126). Em meados dos anos 60, um amigo lhe desafia a compor uma obra musical com essa temática. Ele recusa. O amigo – o artista plástico Enio Squeff – insiste, já que àquela época Santos tinha o time mais famoso, campeão, etc. Mendes continua a recusar. Algum tempo depois, porém, o compositor vinha descendo de São Paulo a Santos ouvindo a irradiação de uma partida pelo rádio quando (em suas palavras) “de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor narrando a partida (...). Da repente que Enio lançou nasceu a ideia naquele instante” (*idem*, p. 127).

Epistemologias do sul, pensamentos pós-coloniais e *Santos Football Music*

Mas como se dá essa tradução entre futebol e música? Como sabido na literatura de semiótica da música disponível, há uma fragilidade específica do som no que se refere a representação de objetos (no sentido semiótico) extra-musicais (como visto em SANTAELLA, 2013, p. 103-112, 2015, p. 98-103; bem como em MARTINEZ, 1991). Mais do que apontar ou simbolizar, a música apresenta a si mesma, trazendo efeitos muito pessoais em cada um de seus ouvintes. As interpretações musicais não são, portanto, unificáveis pelo ponto de vista sonoro, mas pelas finas facetas simbólicas ou indiciais. Tendo isso em vista, é interessante notar como Mendes traduz para música o universo futebolístico.

252

Para trazer o futebol de Santos para dentro da música, é interessante notar que Mendes não escolheu um elemento (sonoro, visual ou verbal) para traduzir. Compreendendo seu objeto como multifacetado, sua tradução também teria que o ser.

Por isso, os elementos futebolísticos estão na peça de diversas formas diferentes. A saber, seguem alguns tipos de tradução que queremos evidenciar:

- a) o compositor trouxe os sons do estádio para dentro da sala de concerto (a partir das interações com a plateia, que torce e vibra tal qual em um jogo de futebol; e dos sons da bola, imitada pelo bongô + piano em rítmica não estriada, como se fosse de pé em pé; além disso os gritos de nomes de jogadores e a charanga que entra na plateia contribuem com essa ambiência);
- b) trazendo o tape com uma narração de um jogo, o compositor faz a plateia ouvir (e imaginar) uma eventual partida, mesmo que a escutando mais como música que como guia de jogo;
- c) o discurso musical da peça tem como característica a aglomeração de densidades, sempre seguidas de “decepções”, ou no final da peça, do “gol”. Dessa ma-

neira, a música pode ser ouvida como representando a tensão e a expectativa inerentes a vivência de uma partida.

- d) trazendo o teatro musical do final da peça, o compositor concretiza em visualidade o que já havia criado em ambiência sonora. Ao trazer uma bola ao palco, Mendes transforma então o palco em um campo.

Dessa forma, não há aqui uma tradução unívoca de elementos futebolísticos para música, mas a tentativa da transposição do universo futebolístico como um todo para música. O interesse não é senão a reprodução de um “efeito de futebol” no público, em uma tradução como vista em Julio Plaza, uma transcodificação criativa – a ideia de criar efeitos estésicos parecidos em meios de linguagem diferentes (PLAZA, 2003, p. 26).

Feita essa análise, um estranho paralelo com a teoria das *epistemologias del sur* (modos de organização e vivência do mundo encontrados do sul global, que seriam inclusive potencial solução para problemáticas estruturais europeias) de Boaventura de Souza Santos se faz possível. Uma primeira aproximação se dá justamente pela não simplificação do futebol enquanto objeto pelo compositor. Como visto em Santos, um alicerce dessas formas de conhecer do sul é a compreensão da diversidade dos fenômenos e da impossibilidade de universalismos – algo típico da Europa (SANTOS, 2011, p. 35). Além desses pontos, Boaventura também elenca a ecologia dos saberes (um ciclo epistemológico entre ignorância e conhecimento) e a tradução intercultural. Sobre essa última, cabe uma análise mais detalhada para nosso caso.

Para discutir essa tradução intercultural, Santos propõe a ideia de uma *hermenêutica diatópica*, que seria: “un trabajo de interpretación entre dos o más culturas con el objetivo de identificar preocupaciones isomórficas entre ellas y las diferentes respuestas que proporcionan” (idem, p. 37). Essa ideia tem relação direta com a proposição artística de Mendes. Propondo uma interrelação entre inusitados meios de linguagem, o compositor

santista traz para a música o potencial lúdico e emotivo do esporte, traz para a sala de concerto a possibilidade de participação daqueles que estão acostumados a sempre escutar. Traz para a música um respiro descentralizador. O expectador, agora também intérprete, interage, grita, olha uma diferente sala de concerto. Em um ambiente sacralizado, o compositor traz, portanto, um novo sagrado que tem que ver com sua relação local com sua comunidade, o futebol.

Em salto interessante para a própria história da música, o conhecimento musical emerge da vivência ordinária e observação do cotidiano, como visto em Edgar Morin que propõe que “todo conhecimento filosófico, científico ou poético emerge da vida social comum” (MORIN, 1998, p. 14).

254

O discurso artístico complexo de Mendes é, portanto, um discurso de transformação da *reação-ao-mundo* na *representação-do-mundo* em que se equipara sem muito juízo de valor possibilidades técnicas europeias com instrumentações brasileiras. Da mesma forma, se equiparam a tecnologia e a tradição, bem como esportes com som. Negando uma leitura exotizante e folclorista do seu objeto sonoro (estas homogeneizantes e simplificadoras), o estilo composicional de Mendes se insere e narra o ambiente sonoro a partir dele próprio. Emula-se uma partida de futebol pela perspectiva de um torcedor-jogador; para torcedores-jogadores e executada por torcedores-jogadores. Essa aproximação do objeto da obra com o repertório comum dos seus receptores garante, assim, a junção entre o experimentalismo modernista e a uma alta comunicabilidade com a plateia – com quem compartilha seu ambiente. Sem negar o que é de concerto, desconcertiza-se. Como coloca Wisnik,

transpostos do estádio para o concerto, mundo restrito e sacralizado, conotado como de elite, esses materiais musicais fazem música ao mesmo tempo que realizam uma grande invasão profana, festiva e humorada. O *profano* está aqui ligado à ideia de ruptura escandalosa de uma regra, da do ritual concertístico. A *feira* está ligada à explosão do jogo participado coletivamente (WISNIK, 1974).

Mendes nega uma obra a ser apenas escutada ou vista, propondo, ainda em música, a criação colaborativa de um ambiente sonoro-artístico-lúdico, que pode ser considerada um ponto de emancipação e descoberta de modos de organização locais. Sem negar saberes ocidentais, sobrepondo lógicas e temas latino-americanos para ressignificar contextos e tradições herdadas do colonizador. A transformação do concerto em futebol é, portanto, um passo para uma compreensão do que é um concerto latino-americano.

Referências bibliográficas

CHAGAS, Paulo. A invenção do jogo: análise de Santos Football Music. *Revista Música*, v. 3, n. 1 p. 70-81. São Paulo: USP, 1992.

CUNHA, Odir; PERES, José Carlos. *Dossiê: Unificação dos Títulos Brasileiros a partir de 1959*. São Paulo: Sem editora, 2011.

_____. *100 de futebol arte*. São Paulo: Magma, 2012.

MARTINEZ, José Luiz. *Música e semiótica*, um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical. Dissertação de mestrado. São Paulo, PPGCOS-PUCSP, 1991.

_____. Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). *Cadernos de Estudo, Análise Musical* 5, p. 73-83. São Paulo: Atravez, 1992.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Música, cinema do som*. São Paulo: Perspectiva, 2013. 122

_____. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. São Paulo/Santos: Edusp/Realejo, 2008.

MORIN, Edgar. *O método IV: as idéias*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1993.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: Barroco, Cidade, Jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. Epistemologias del Sur. In: *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Ano 16. Nº 54 Pp. 17-39. Revista Internacional de Filosofia Iberoamericana y teoria social. Maracaibo: Universidad del Zulia, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. Editora Iluminuras Ltda, 2013.

_____. Sound and Music in the Domain of Rhematic Iconic Qualisigns. *Signata*, vol. 6. Liège: University of Liège, 2015.

256

WISNIK, José Miguel. Nota de rodapé sobre Santos Football Music. *Última hora*. São Paulo, 30/07/1974.

“Primavera nos Dentes”: uma relação transnacional entre Brasil e Portugal (1955-1973)

THALES REIS ALECRIM

João Apolinário (1924-88) foi um cidadão do mundo – poeta, jornalista, jurista, crítico, dramaturgo, e dono de expressiva produção poética e vasta crítica teatral – e um intelectual preocupado com as práticas da arte e suas significações. Devido à perseguição conduzida pelo Estado Novo (1926-74), o nosso personagem exilou-se das terras lusas. Assim, ele desembarcou no Brasil em 1963 e iniciou uma carreira de crítico teatral, sendo a ditadura militar (1964-85) o pano de fundo de sua produção.

Músicos dos dois lados do Atlântico apropriaram-se dos poemas de nosso personagem. Luís Cília e Francisco Fanhais musicalizaram seus versos em Portugal durante os anos 1960, sendo que ambos os cantores estavam inseridos no movimento do Canto de Intervenção. João Ricardo (filho de Apolinário) e o seu conjunto, os Secos & Molhados, compuseram canções a partir dos poemas, durante os anos 1970 no Brasil. Por conseguinte, as musicalizações lá e cá eram marcadas por constelações culturais específicas e dialogavam-na com outras produções musicais do período, seja em âmbito nacional ou internacional.

No presente trabalho, visamos compreender as dinâmicas da circulação de ideias entre Brasil e Portugal. Privilegiamos as representações em torno da poesia e da canção em ambos os países, e como essas representações se alinhavam com as linhas que marcavam as ideias no Ocidente. Isto é, para além dos dois países, o nosso palco é o Atlântico.

Este é um pequeno fragmento da nossa pesquisa de mestrado, realizada com apoio da CAPES, na qual analisamos a obra de João Apolinário e o repertório de musicalizações dos seus poemas. Aqui trabalharemos com apenas um, analisamos o poema e a canção “Primavera nos Dentes”.

Como poema foi publicada no livro *Morse de Sangue* (APOLINÁRIO, 1955). A canção faz parte do repertório do primeiro disco do conjunto Secos & Molhados (1973). Além do espaço de 18 anos que separam o poema da canção, também existem as diferenças de lugar e de público, logo, mudam também as representações e os sentidos. Assim, o nosso objetivo é compreender como o trânsito e a mediação de ideias conectou e separou Brasil e Portugal. Também visamos entender como essas produções se alinhavam com uma perspectiva mais ampla que marcou a produção artística no pós-Segunda Guerra.

Nossa abordagem se apoia nas propostas teórico-metodológicas da História Transnacional, com foco nos trânsitos de ideias. Dessa forma, pensamos em formas de compreender as circulações de representações ou de personagens, e os ecos de suas vozes nesses novos mundos. Para tanto, lançamos mão das reflexões de Martha Hodes.

258

Para a historiadora da *New York University*, ao contrário da história comparada que aborda determinadas temáticas circunscritas aos quadros nacionais, o objeto da história transnacional são as questões que transpassam os limites do Estado-nação. Hodes considera que essa metodologia deve sustentar-se em argumentos, isto é, determinados pontos a serem esmiuçados que revelam os mecanicismos específicos de cada local, ao mesmo tempo em que privilegiam as ideias que transpassam os países. Portanto, a narrativa histórica apoia-se em determinados tópicos, construindo um argumento estruturante, buscando elucidar como o transnacional aparece no local (HODES, 2010, p. 15).

Assim, neste trabalho, abordamos a canção e o poema “Primavera nos Dentes” com foco nas representações sobre a ação política tanto em Portugal como no Brasil. Por um lado, observamos como o poema se relacionava com o ambiente cultural do Estado Novo português, proporcionando uma breve projeção das possíveis recepções. Por outro, interpretamos a canção considerando o contexto do regime militar brasileiro, com foco nas relações estético-musicais.

Por conseguinte, consideramos que, dentro das jovens relações disciplinares entre História e Música, compreender os trânsitos e as circulações de ideias, para além das fronteiras das nacionais nos ajuda a mapear novas camadas de sentido e dinâmicas culturais antes ignoradas. Assim, inferimos o lugar fronteiro desse trabalho, entre História e Música, entre arte e política e entre o global e o local.

“Entre os dentes segura a primavera”: A poesia e a canção entre Portugal e Brasil

Com as chaves de leituras expostas acima, partiremos para a análise do poema e da canção “Primavera nos Dentes”. Começaremos pelo poema, ele está publicado no livro *Morse de Sangue*. Custeado pelo próprio João Apolinário e lançado no Porto, em 1955, com ilustrações de Sérgio Guimarães.

O título do livro refere-se ao Código Morse, uma linguagem codificada que representa letras, números e sinais de pontuação. Dessa forma, é um código que visava atingir e ser entendido por aqueles que lutavam contra e eram perseguidos pelo Estado Novo (1926-74) em Portugal. Só compreendemos o nome do livro quando lemos o poema das páginas 2 e 3, “É preciso avisar toda a gente/transmitindo este morse de dores”, isto é, as marcas da denúncia e do engajamento político estão diluídas em todas as páginas do livro.

Os poemas aparecem sem título no livro, as numerações das páginas, localizadas em destaque na parte superior das páginas, separam os poemas anteriores e posteriores. Este poema se encaixa na perspectiva geral do livro que colocam em paralelo a melancolia e a esperança. Está localizado na página 25, e fecha o livro ao lado de uma ilustração, em linhas abstratas, que nos remete à um homem com um galho na boca e olhos tristes. A aliança entre melancolia e esperança é endossada com este desenho.

Quem tem consciência para ter coragem
 Quem tem a força de saber que existe
 E no centro da própria engrenagem
 Inventa a contra-mola que resiste

Quem não vacila mesmo derrotado
 Quem já perdido nunca desespera
 E envolto em tempestade decepado
 Entre os dentes segura a primavera

O poema se comunicava diretamente com um determinado público: aqueles que tem “consciência”, e lutam contra o regime. Essa “consciência” seria a não conformação com as estratégias ideológicas do Estado Novo. E estes com “consciência” detêm “a força de saber que existe” os porões do Estado Novo, isto é, as mortes e as torturas.

Estes seres com “consciência” se mantinham no “centro da própria engrenagem”, ou seja, dentro do próprio regime, no campo artístico. E de lá, inventavam “a contra-mola que resiste”, força da oposição, da resistência, que para existir, deveria ser criativa. Esse poema era direcionado para esses seres criadores que se mantinham na contramão do regime.

260

A estrutura silábica dos versos da primeira estrofe é em 12, 12, 11, 12. Isto é, nos dois primeiros versos, com 12 estrofes, se mantém uma constante, quase que uma força positiva. No terceiro verso cai para 11 sílabas, pois há a tensão de estar “no centro da própria engrenagem”. Entretanto, no quarto verso essa força volta, e mantém a constante preconizada pelos dois primeiros versos.

Nos versos do poema transparecem certos princípios que consideram esses com “consciência”, como heróis. Que “mesmo derrotados”, não desesperavam, continuavam se reinventando. O poema é quase uma ode, ou um suspiro motivacional, para os destinatários, para àqueles que mantinham uma postura de luta e denúncia contra o regime.

O poema, progressivamente, ganha tons mais heroicos, até explodir nos dois últimos versos. Mesmo com todas as adversidades ao seu redor, “envolto em tempestade”, desacreditado e desmotivado, “decepado”, o ser com “consciência”, esse herói, “segura a primavera”.

A metáfora da flor e da primavera faziam parte do universo semântico da revolução. As flores seriam os indivíduos, e a primavera o renascimento, a revolução propriamente dita. No poema, a primavera está segura, seja no sentido de protegida ou contida, “entre os dentes”, podemos entender que se refere à língua, na capacidade de comunicar, de denunciar. Assim, a revolução está na capacidade de comunicação, na produção e criação desses seres “conscientes”.

Nesta segunda estrofe a estrutura silábica dos versos segue em 11, 11, 13, 13. Os dois primeiros versos são melancólicos, possuem certa carga dramática, pois apresentam as tensões, mas também a capacidade de resistência. Nos dois últimos versos, com 13 sílabas, o poema “explode”, atinge o seu ápice, pois retratam a esperança, e por isso são o ponto alto deste poema que encerra o livro.

Neste sentido, a partir deste poema, observamos que havia um embate de representações, uma tensão cultural no seio do regime, pois existiam propostas que concorriam contra a hegemonia salazarista.

261

Na realidade, a tonalidade da cultura portuguesa entre os anos 40 e os fins dos anos 60 era subdeterminada pelo diálogo nunca explicitado entre um discurso de enraizamento tradicional, quer dizer, católico, e um discurso marxista, que pouco a pouco reordenava segundo o seu código ou as suas leituras todas as manifestações mais vivas da cultura portuguesa (LOURENÇO, 2001, p. 14-15).

Nas palavras de Eduardo Lourenço, percebemos que a tensão entre o discurso conservador e o discurso de esquerda marcou a cultura portuguesa durante os anos em que vigorou o Estado Novo. Essa tensão vitalizava os embates culturais e disseminava o pensamento de esquerda de base marxista.

Assim, o discurso de esquerda espalhava-se pelas linguagens culturais portuguesas, causando uma efervescência de tendências estéticas que propunham críticas políticas e sociais. Entretanto, a circulação era restrita, pois em sua maioria elas eram mediadas pela informalidade (D'ESPINEY, 1990, p. 124).

No caso deste poema, observam-se as fortes marcas estético-ideológicas que circunscreviam uma leitura específica para as poesias de João Apolinário. O engajamento e a participação política de Apolinário marcavam o sentido da sua obra. Esse sentido de “engajamento” e “participação política”, não foi exclusivo para as representações sobre a canção do Secos & Molhados.

Na canção ouvimos uma longa introdução em dois acordes (Em7 e A7), na qual o piano e a guitarra dialogam em improvisos sutis sobre a base de baixo e bateria. A instrumentação e os arranjos criam uma ambiência cíclica, introduzindo a entrada das vozes. Quando comparamos a introdução com a letra, percebemos que elas seguem os mesmos padrões de quedas e ressurgidas, melancolia e esperança.

262 A melodia segue o canto, os dois primeiros versos começam no acorde de Em7 e depois deslocam-se para A. Os dois versos seguintes começam em F e terminam em G. No final de cada verso ouvimos as viradas da bateria. No canto percebemos as nuances do poema, os versos tem as sílabas estruturadas em 12, 12, 11, 12, seja na temática, ou na vocalização, os versos com 12 sílabas seguem uma constante, enquanto nos com 11 existem caídas. O clima da canção dialoga com a temática do poema apropriado, mantém uma ambiência melancólica, mas com esperança. Entretanto, no contexto em que foi apropriada talvez ele não tenha sido interpretado como um texto de protesto e resistência.

A marca da transgressão e da resistência se faz presente na estética do conjunto. Contudo, devido a heterogeneidade do público receptor, a canção pode ter sido recebida com vistas a outros efeitos de sentido, por exemplo, com uma temática motivacional, ligada ao pop e à contracultura, ou como um primor do rock progressivo brasileiro. Poucos segmentos, dentro do amplo público, devem ter seguido esses versos por conta de suas mensagens políticas.

A melodia, na segunda estrofe, segue o mesmo padrão, os dois primeiros versos começam em Em7 e terminam em A, os dois últimos começam em F e terminam em G. As viradas na bateria continuam marcando o fim de cada verso. Porém, a diferen-

ça reside no canto, que continua seguindo as linhas do poema. A estrutura silábica dos versos segue em 11, 11, 13 e 13. Isto é, se os versos com 11 sílabas são as quedas, os com 12 as constâncias, os com 13 são os ápices, as explosões e as mudanças. Essas nuances são percebidas no canto. Tanto que a palavra final, “primavera” é seguida de um grito.

No caso do Secos & Molhados é arriscado forçar uma união entre música e política. Evidentemente o discurso político existe, Ney Matogrosso já assegurou isso em entrevistas, de que, para ele, era a palavra e a transgressão que importavam em sua experiência no conjunto (VAZ, 1992), entretanto, existiam nuances. Assim, em nossa perspectiva, o grupo expressava-se através do *glam rock*, isto é, uma postura artística que distinguia o palco da plateia ao encerrar a figura do artista enquanto um ser andrógino e carregado de maquiagem (STRATTON, 1986).

Por esse motivo, o conjunto atingiu diversos públicos, a estética do *glam rock* levava os músicos para algum lugar fantástico que poderia (ou não) suscitar críticas políticas. Devido ao público heterogêneo, a recepção dessas canções torna-se muito complexa de se apreender, pois ela pode ir desde a chave da contracultura, passando pelo engajamento político e chegando ao gosto de cantar acompanhando a canção.

Além disso, há uma mediação de ideias e de suporte, de um livro com 500 exemplares, para um disco com milhares de cópias vendidas. De um poema, para uma canção. Observemos com atenção as diferenças entre Portugal e Brasil e as dinâmicas de circulação de cada obra.

No Estado Novo português existia uma forte censura, além da contenção dos meios de comunicação. Havia uma indústria cultural incipiente, assim como um número reduzido de consumidores desse mercado (CASTRO, 2012). Logo, as circulações se davam em menores escalas, geralmente no mão-a-mão dentro de um grupo de conhecidos – provavelmente essa foi a maneira que o livro de João Apolinário circulou por Portugal. Os leques interpretativos eram menores, e os significados mais restritos.

O regime militar no Brasil, diferente do Estado Novo em Portugal, empreendeu uma política de modernização. Em linhas gerais, o governo militar possibilitou a consolidação de uma indústria cultural ativa. Bens simbólicos passaram a integrar a vida dos brasileiros, dentre eles, a produção de discos se intensificou (NAPOLITANO, 2014). Dentro de uma indústria cultural, assim como já demonstrou Umberto Eco, os sentidos controlados de leitura se esfumaçam. As obras ficam abertas para a compreensão e o julgo de seus consumidores (ECO, 1991, p. 37-66).

A esquerda agia fortemente em Portugal, haviam resistências partidárias, militantes e engajados nas artes. Apesar de existirem algumas tensões culturais, a oposição era mais certamente sufocada pelos aparatos de censura, assim, não alcançavam o grande público (LOURENÇO, 2001). No Brasil a esquerda também pulsava, tinha mais poder de voz do que em Portugal, as suas ideias não eram tão sufocadas, disputando, portanto, a hegemonia com o discurso proposto pelas direitas, sejam liberais ou conservadoras (NAPOLITANO, 2014).

De toda maneira, não há como inferir (apesar da estrutura do livro de João Apolinário, e a consonância com o resto de sua obra crítica) que, quando o poema foi transformado em canção, o sentido de crítica política chegou inalterado ao ouvinte no Brasil. Diversas mediações e formas de construção interpolaram o caminho, assim como os suportes, e as práticas em torno desses suportes, também eram diferentes.

Assim, concordamos como Jesús Martin-Barbero (2015, p. 255) quando este afirma que os processos de mediação agem ativamente no processo de produção de sentido. Desta maneira, ao ser lido em um livro em um círculo restrito de pessoas comprometidas com a resistência ao Estado Novo, o poema presente em *Morse de Sangue* expressa tons engajados. Ao passo que, quando escutado através de um disco que vendeu milhares de cópias, sendo que nem todos estavam ativamente comprometidos com a crítica política, esse poema, tornado canção, assumiu outros efeitos de sentido.

Portanto, entre os dois países, João Apolinário agiu como um mediador, comunicou dois mundos, as ideias entraram em contato. Porém, em cada lugar elas repercutiram com ecos diferentes. As mesmas palavras foram interpretadas de diversas maneiras, e observando-as, podemos compreender as diferentes dinâmicas que se desdobram em torno das práticas artísticas, principalmente no o que se refere ao mercado e à produção de um discurso crítico ou engajado. Apesar dessas diferenças, na seção seguinte destacamos agora os pontos de contato que marcaram essas obras.

“A contra-mola que resiste”: arte, política, consumo e engajamento

As ideias que destacamos eram presentes no momento de apropriação do poema e da canção pelos receptores. Privilegiarei as ideias que estavam presentes, e que alcançaram certa proeminência durante os anos 1960 e 70. Também atentaremos para as ideias que atravessaram as fronteiras nacionais e que estabeleciam pontos de contato entre as diferenças.

265

O crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht, em sua análise da cultura no pós-Segunda Guerra, aponta para uma direção que merece ser vista com mais atenção. Segundo o autor, depois de 1945 entrou em voga um “esforço de repensar a existência humana” (GUMBRECHT, 2014. p. ³⁶), e tal situação, apesar das disparidades locais, atingiu o globo todo. Gumbrecht analisou peças de teatro, romances, textos, poemas e filmes. Assim, entendemos que o advento da guerra espalhou preocupações que se tornaram globais e se expressaram em diferentes suportes. Dentre essas preocupações, a arte e seu uso foram muito discutidos, pois no Ocidente difundiu-se a noção de que a arte construía e alterava realidades.

De fato, poema e a canção denotam uma preocupação com a realidade humana. Assim como postula um primado da obra artística como ferramenta de transformação política. Esse é um ponto que atravessa tanto a leitura do poema como a escuta da canção.

Outro ponto importante para a nossa argumentação provém de Claudia Gilman. A historiadora, ao fundamentar que os anos 1960 e 70 são uma “época” – pois durante essas décadas havia uma estrutura de sentimento estável e compartilhada em diferentes localidades do globo – nos dá algumas chaves para a compreensão das tendências culturais do período. Não pretendemos discutir a pertinência do conceito de “época” para classificar o período, mas consideramos valioso o seu trabalho de história intelectual e sua constatação sobre a euforia, por parte dos intelectuais em todos os cantos do planeta, com assuntos públicos, revolução e política (GILMAN, 2003).

No caso das duas “Primavera nos Dentes”, a figura do artista-intelectual, ao mesmo tempo mítico e combatente, é patente. Justamente nos versos “E envolto em tempestade decepado/ Entre os dentes segura a primavera”. Esse ser quase mitológico e pronto para a luta de ideias, também era algo compartilhado que atravessava fronteiras.

266

Nos anos de 1950 e 60, muitos artistas e intelectuais tentaram retomar o legado de uma arte livre e internacional idealizada no século XIX e pausada bruscamente no entre guerras. Manifestações culturais surgiram no globo, em sua maioria protagonizada por uma juventude insatisfeita, tendo como focos críticos ao movimento da sociedade ocidental hegemônica. Segmentos intelectuais mais ligados à esquerda elaboravam manifestações que propiciavam reflexões sobre o caráter revolucionário da arte e como ela deveria atingir o público. O principal desafio que tais manifestações colocavam era: “como elaborar uma arte que criticasse o atual modelo de sociedade e expandisse a consciência crítica do receptor?”.

Diversos movimentos artísticos emergiram nesse contexto, por exemplo o Situacionismo, sobre o qual o historiador Nicolau Sevcenko pontua: a intenção do movimento era incorporar o cotidiano em material conscientizador e revolucionário (SEVCENKO, 2005). Somava-se a isso um ideal internacionalista que visava a emancipação do espectador e o desenvolvimento de uma atitude crítica em relação ao modelo vigente de sociedade

consumista. A juventude era o público privilegiado dessas propostas culturais.

A Nova Esquerda também surgiu nesse contexto, um movimento intelectualmente orientado que pregava outra forma de leitura marxista, além de uma nova militância, não focada apenas na análise econômica, mas também no social e no cultural (KATSIAFICAS, 1987). Ainda, não podemos deixar de mencionar a Contracultura, movimento que se difundiu principalmente através dos meios de comunicação, sendo a música um dos principais vetores da mudança comportamental que valorizava questões contrárias ao capitalismo, tais como a contemplação, o contato com natureza, a valorização do amor, novas formas de experiência com drogas e a liberdade sexual (ROSNACK, 1969).

Apesar de não ser possível afirmar que existiram movimentos que se denominavam como Nova Esquerda no Brasil ou em Portugal, assim como a contracultura no caso deste último, ainda assim essas ideias cruzaram fronteiras através da circulação de obras e pessoas no espaço internacional. Sendo que o próprio João Apolinário foi um desses intelectuais que comungava com valores tanto da Nova Esquerda como da contracultura, mesmo sem fazer parte de movimentos que levantavam essas bandeiras.

João Apolinário valorizava a rebeldia da juventude, e acreditava que a verdadeira revolução viria dos jovens. Ele via com bons olhos a emergência de uma juventude integrada em valores românticos, como o amor e contemplação. Essa estética fica bem clara nos Secos & Molhados. O conjunto dialoga diretamente com a estética e as temáticas da contracultura. Apolinário em Portugal, e o Secos & Molhados no Brasil, compreendiam a emergência de novos atores políticos como algo positivo para a mudança dos rumos, e a integração de ideias era o primeiro passo.

Em diferentes lugares do globo, e em diferentes escalas, o ápice de todos esses movimentos se deu no ano de 1968. A partir dessas mobilizações, podemos perceber que ocorreu uma

mudança na sensibilidade cultural e política, tal ruptura é bem exemplificada quando analisamos o conceito de “revolução molecular” proposto inicialmente em 1971, mas consolidado nos anos 1980 por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Em uma crítica à produção da subjetividade capitalista, Deleuze e Guattari apontaram que o estilo de vida consumista reduzia as formas de sentir. Nessa perspectiva, o capitalismo é uma empresa de subjetividade que produz “rostos” e imprime certas características à identidade das pessoas, geralmente focadas no consumo.

Segundo eles, a solução para fugir desse processo apocalíptico são as ações micropolíticas, isto é, a produção de enunciados desviados e singulares que não se sujeitem à subjetividade capitalista. Assim, a “revolução molecular” seria esse processo de singularização da identidade e da subjetividade com o objetivo de produzir discursos contrários ao sistema vigente, partindo-se da micropolítica para a macropolítica. O objetivo era transgredir as regras com pequenas ações (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Os dois filósofos, embalados pelas ondas dos movimentos de 1968, propuseram uma dissolução da política, uma postura ética que não estaria mais focada na revolução comunista. Eles apontavam outro caminho, a revolução deveria partir de dentro para fora, primeiro revolucionar a si mesmo, o indivíduo, e depois revolucionar o social. Nesse sentido, a revolução comportamental e individual passou a imperar sob a militância partidária de esquerda.

No Brasil de finais dos anos 1960, aqueles que optaram por tal mudança comportamental foram taxados de “desbundados” (RISÉRIO, 2005). O caminho da mudança se daria entre outros fatores, pela liberação sexual e/ou a negação do padrão de vida consumista proposto pelo capitalismo, apoiando-se em pautas individuais e identitárias. As minorias entraram no centro do debate, pulverizando a sociedade em diversos grupos (especialmente os movimentos negros, feministas e anticolonialistas). Desde de 1968, o indivíduo, seu comportamento e sua

identidade estavam no centro dos debates culturais e políticos (BAUMAN, 2005).

Neste sentido, operou-se um intenso processo de circulação de ideias que valoriza o comprometimento da arte com a política, especificamente, com as questões que prezavam pelas identidades. Como vimos acima, essas ideias marcam os sentidos de leitura e de escuta do poema e da canção. Da mesma forma que existiam as diferenças, existiam os pontos de contato entre as ideias. Ideias que atravessavam o nacional, enquanto as diferenças circunscreviam o local.

Considerações Finais

Observamos ao longo desse trabalho que as linhas supostamente separam o nacional do transnacional não são absolutas, mas sim borradas e permeáveis à circulação de ideias. Por esse motivo, as mesmas palavras enunciadas em lugares e climas culturais diferentes, produzem sentidos que podem ou não se alinhar.

O poema de João Apolinário se alinhava com perspectivas e ideias que circulavam pelo globo entre os anos 1950 e 70. “Primavera nos Dentes” não era só local, mas possuía conexões com o global. Entretanto, o local estava presente, pois o poema tem um sentido específico quando lido em Portugal. Por outro lado, no Brasil, quando musicado, as linhas estéticas da canção também estavam afinadas com uma produção internacional e com ideias que circulavam o globo. Mas no Brasil, ela foi apropriada com outro sentido, a canção foi ouvida com outros interesses.

De fato, o poema era o mesmo. Existiam pontos de contato entre as ideias. Entretanto as diferentes enunciações e os diferentes climas culturais causaram diferentes associações de ideias. Assim, em Portugal ele foi associado à luta política contra o Estado Novo, imprimindo um forte sentido engajado aos versos. Enquanto no Brasil, a melodia da canção imprimiu especificidades que a tornaram algo mais próximo à contracultura, enfatizando a libertação individual.

Referências bibliográficas

APOLINÁRIO, J. *Morse de Sangue*. Porto, 1955.

BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

CASTRO, José Hugo. *DISCOS NA LUTA: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação (Dissertação em Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2012.

DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Editora 34: São Paulo, 1997.

270

D'ESPINEY, Rui. *A geração de 60 em Portugal*. SOCIOLOGIA – PROBLEMAS e PRÁTICAS. Vol 8, 1990.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Editora ULISSEIA, 1961.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GUMBRECHT, Hans U. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

HODES, Martha. *The Sea Captain's Wife: A True Story of Love, Race, and War in the Nineteenth Century*. New York: Norton & Company, 2007.

KATSIAFICAS, George. *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*. Cambridge: South End Press, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofania*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: Vários autores. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural. 2005.

ROSTAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. USA: Un. of California Press, 1969.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: A imaginação no poder e a arte nas ruas. In: Vários autores. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural. 2005.

STRATTON, Jon. *Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?*. Murdoch: Australian Journal of Cultural Studies, 1986.

271

VASCONCELOS, Maria Luiza T. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013.

VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

A Autenticidade dos Conteúdos Antigos e Não- Ocidentais na Composição Musical dos Séculos XX e XXI

LUIGI IRLANDINI

“There is always a possibility of understanding
as long as we exist in the utter darkness of the sky,
as long as we live in emptiness.”
Shunryu Suzuki

Este estudo¹ discute a questão estética da autenticidade das obras da “música de arte”² dos séculos XX e XXI, com ênfase no período após 1950, em que se verifica uma presença relevante de conteúdos³ musicais ou pertencentes ao campo das

¹ Este artigo está vinculado ao Projeto de Pesquisa “Conteúdos Antigos e Não-Europeus na Composição Musical dos Séculos XX e XXI”, coordenado por mim na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

² Este tema também existe na *World Music*, nas músicas para cinema e pop, assim como no jazz. Mas o âmbito deste estudo é a “música de arte”, termo que adoto devido ao precedente estabelecido pela expressão “cinema de arte” em português, e também simplesmente traduzindo do termo inglês *art music*, como um substituto para o problemático semi-equivalente em português “música erudita” (e também “música de concerto” ou “música clássica contemporânea”). “Música de arte” é uma música que pressupõe uma escuta atenta e de alto nível de treinamento e cultivação, não só sensual mas também estrutural e intelectual. Desta forma, caem nesta categoria muitas obras que antes não se enquadravam na “música erudita”. O complemento “de arte” aponta, para esta qualidade cultivada através da educação e treinamento da vida toda, e que resulta numa habilidade (*techné*), e vale sempre que se verifica a intenção de fazer arte (uma ideia antiquada para muitos).

³ Uso o termo “conteúdo” na sua acepção mais normal, isto é, como aquilo que está contido dentro de um receptáculo. É o mesmo sentido usado por Carl Gustav Jung, quando diz que o inconsciente tem conteúdos: “Eu chamo esta camada mais profunda de ‘inconsciente coletivo’ (...) ela tem conteúdos e modos de comportamento que são mais ou menos os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos” (JUNG, 1990, p. 3). Os conteúdos da música são vários: ritmos, durações, alturas, intervalos, melodias, acordes, massas sonoras, polifonias, heterofonias, texturas, timbres, etc. Além destes, são também conteúdos musicais

ideias filosóficas, religiosas, etc, oriundos de culturas antigas e/ou não-ocidentais. Trata-se, portanto, de uma questão específica dentro da minha pesquisa sobre aspectos interculturais da composição dos séculos XX e XXI. Esta, que me ocupa desde os anos 1980, se especializa no estudo da presença de alguns conteúdos específicos vindos de tradições musicais e de pensamento indianas, japonesas e tibetanas na composição musical desde 1950, e não se propõe a tratar de todo e qualquer conteúdo não-ocidental ou antigo, fato que aqui não transparece.

Existe um vasto repertório de composições com conteúdos não-ocidentais e/ou antigos. Eis alguns dos compositores que produziram obras com esta característica: Colin McPhee, Lou Harrison, John Cage, Steve Reich, Olivier Messiaen, Henry Cowell, Giacinto Scelsi, Isang Yun, Harry Partch, Alan Hovhaness, Karlheinz Stockhausen, Hans-Joachim Koellreutter, Steve Reich, Tōru Takemitsu, Ton de Leeuw, Luciano Berio, Pauline Oliveros, Cergio Prudencio, Meredith Monk, Maki Ishii, Gérard Grisey, György Ligeti, James Wood, Joan La Barbara, Michel Vetter e Frank Denyer. Cito aqui apenas cinco títulos de obras dentre as mais recentes: *Body Mandala* (2006), de Jonathan Harvey; *The Mayan Cycle* (com mais de 28 obras compostas desde 1986) de Jeremy Haladyna (n.1955); *Eternal Pine* (2008), de Chou Wen-Chung (1923-2019); *Tremors of a Memory Chord* (2011) de Lei Liang (n. 1972), e *Ākāśa* (2018), de Luigi Antonio Irlandini (n. 1958).

273

Explico brevemente o significado de “conteúdos antigos e não-ocidentais”. Em princípio, “antigo” significa simplesmente algo que existe há muito tempo ou que existiu outrora e não existe mais. Aqui, porém, qualifico como “antigo” o estado da consciência⁴ humana que o filósofo e historiador cultural suíço Jean Gebser (1905-1973), estudioso da fenomenologia da consciência descreve como sendo “não-perspectívico”. Gebser estudou as mudanças de estrutura da consciência humana na Europa con-

aqueles que se usa chamar “extra-musicais”. Representações, imagens, temas, assuntos, narrativas, ideias, doutrinas, filosofias, e assim por diante se transmutam de suas qualidades imagéticas em conteúdos musicais, e a eles dão som e forma.

⁴ Um estado de consciência contém os aspectos culturais e mentais do ser humano.

forme elas se manifestam na pintura e na arquitetura. Em linhas gerais, da Antiguidade até o início do Renascimento (ca. 1250), a consciência humana se caracteriza decisivamente pela ausência de perspectiva. Para ele, trata-se de um mundo “não-perspectívico”, no qual o ser humano pertence a um coletivo sem ego e ainda não consciente do espaço. A pintura bi-dimensional e a arquitetura sem espaço de fundo, isto é, “uma caverna, um espaço simplesmente intermediário”, refletem esta ausência de perspectiva (GEBSER, 1986, p. 13). Com o Renascimento, tem origem a era perspectívica, caracterizada pela conscientização do espaço e do ego, e que se estende até o período em que Gebser escrevia, que ele afirmava já ser de transição para a próxima era, a a-perspectívica). Estas designações (não-perspectívico, perspectívico e a-perspectívico) “são válidas não só para a história da arte, mas também para a estética, história cultural, e a história da psique e da mente” (GEBSER, 1986, p. 13).

274

Hans-Joachim Koellreutter apresenta um pensamento muito semelhante ao de Jean Gebser⁵, e propõe um pequeno quadro esquemático das fases da estética da música ocidental onde compara os períodos Românico e Gótico (séculos IV a XIV) com o grande período que inclui Renascimento, Barroco, Classicismo, Romantismo e Impressionismo (séculos X a XIX) e equivale à Era Moderna, afirmando que o moderno se inicia com a Renascença (KOELLREUTTER, 1985, p. 21). Estes dois enormes períodos tem uma interseção de cinco séculos (do X ao XIV), o que me parece servir como uma enorme margem de erro sugerindo que esta mutação da consciência não ocorreu de repente, mas sim muito gradualmente (em Gebser, a interseção é bem mais curta: o período de 1250 a 1500). O quadro de Koellreutter descreve, em termos muito gerais, que a visão de mundo pré-moderna se caracteriza por um modo de pensar pré-racional, uma noção de tempo psíquico-intuitiva, um idioma musical estruturado mono

⁵ Não posso afirmar que Koellreutter tenha lido ou conhecido Jean Gebser, pois nunca o vi mencionar seu nome, nem pessoalmente nem em seus textos. Não encontrei qualquer livro de Gebser dentre os muitos de sua biblioteca pessoal na Fundação Koellreutter. Entretanto, é provável que Koellreutter tenha sido exposto à teoria da consciência de Gebser pois o argumento e o vocabulário de ambos possuem uma notável semelhança.

ou bi-dimensionalmente, modal e ftegmático (vocal), uma forma musical circular e poética, um modelo de comunicação homem-Deus, uma vivência globalizante e uma tendência espiritual. A visão de mundo moderna, por sua vez, tem um modo de pensar racional, uma noção de tempo cronométrica, um idioma musical de estruturação tri-dimensional (onde a tonalidade equivale à perspectiva das artes visuais, com a tônica servindo como ponto de fuga e convergência para com os outros tons), tonal e clagal (instrumental), uma forma musical triangular e discursiva, um modelo de comunicação homem-homem ou homem-espaço, uma vivência discernente e uma tendência materialista. Embora esse quadro de Koellreutter possa vir a ser criticado como demasiadamente genérico e esquematizado, replico que toda tipologia apresentada em quadros esquemáticos tende a simplificar o assunto representado, e que, não obstante isto, o quadro de Koellreutter cumpre a função de estabelecer critérios específicos na comparação da música moderna com a pré-moderna.

Portanto, seguindo estes dois autores, os conteúdos ocidentais pré-modernos, *grosso modo* anteriores ao ano de 1500, podem ser chamados “antigos”, em vez de “arcaicos”, termo que carrega conotações pejorativas de serem obsoletos ou ultrapassados. Os conteúdos do período entre 1500 a 1900 são parte da história Moderna e fazem parte do mesmo universo da composição musical do século XX no sentido amplo de que pertencem à mesma estrutura de consciência⁶. Ademais, “antigo” se aplica também às civilizações dos maias, vedas, egípcios, gregos, etc., mas só se identifica com “pré-moderno” quando limitado ao universo europeu. Porém, com relação às civilizações antigas não-ocidentais, “pré-moderno” não se aplica, pois a Modernidade não foi necessariamente o próximo passo na história delas.

Segundo os historiadores, o “Ocidente” é constituído pelas nações da Europa, Canadá, Estados Unidos, Austrália e Nova Zelândia (HUNTINGTON, 1996, p. 30), e estas nações geografi-

⁶ Certamente, a consciência do ser humano europeu em 1600 não é a mesma do que em 1900, mas é possível reconhecer que ambas, incluindo todas as outras ao longo deste tempo, partilham da mesma “grande cosmologia”, visão de mundo ou narrativa, a saber, aquela que se usa chamar “moderna”.

camente não-europeias são ocidentais porque herdaram da Europa suas normas sociais, valores éticos, costumes tradicionais, crenças e sistemas políticos dentre outras coisas. Huntington considera a América Latina como uma sub-civilização dentro da Ocidental ou uma civilização diferente, por vários motivos que não vêm ao caso explicitar aqui. Tipicamente, todo conteúdo que o ocidental chamaria de “étnico” é não-ocidental e se origina da América Latina, África, Ásia, Oceânia, ou das populações aborígenes das Américas (Primeiras Nações ou povos originários). Mas considero que as populações europeias camponesas tanto do leste como do oeste europeu (cujas culturas normalmente são estudadas como *folclore*), possam pertencer a ambas as categorias de “não-ocidental” e “antiga” justamente porque elas também são vistas como “étnicas” pelo europeu moderno urbano, e porque representam um modo de vida que ainda se mantém, em muitos aspectos, fora da Modernidade europeia, reminiscentes da Idade Média. Talvez seja mais lógico considerá-las como antigas. Quanto às culturas geograficamente europeias anteriores à era Moderna (como os celtas), estas se identificam facilmente como “antigas”. Portanto, o termo “não-ocidental” serve apenas para distinguir o conteúdo como diferente do conteúdo cultural *ocidental moderno*; não faz juízo de valor, nem tem as conotações pejorativas do “exótico”.

“Não-ocidental” e “antigo” são duas categorias independentes uma da outra, mas há algo em comum entre elas: ambas não pertencem à esfera da Idade Moderna do Ocidente, seja porque estão fora do Ocidente cultural (não-ocidentais), seja porque estão fora do Ocidente moderno (antigos). Numa só palavra, são *não-modernos*, e, por este motivo, a presença de conteúdos não-modernos na música moderna foi considerada problemática pela mentalidade moderna e, conseqüentemente, pelos modernismos do século XX⁷, exceto quando tais conteúdos eram

⁷ Devido à minha preocupação em diferenciar o antigo do moderno, os termos “moderno” ou “modernidade” assumem uma conotação de maior permanência e de maior generalidade. Assim, proponho restringir “moderno” para referir-se a toda música feita ao longo da Idade Moderna e que espelha, portanto, a consciência moderna e perspectívica. “Modernismo” (ou “modernismos”) se restringe, então àquela música feita durante o século XX.

claramente tratados como exóticos, isto é, com o característico distanciamento praticado ao longo do século XIX. Para o modernismo, tanto o antigo como o não-ocidental são *estrangeiros*, o primeiro no tempo, e o segundo, no espaço, pelo menos em princípio. Nesta mentalidade, considera-se impossível para o ocidental compreender as outras culturas (não-modernas), e que elas precisam ser mantidas à distância, ao mesmo tempo que subjugadas e sob controle, e, finalmente, convertidas. Uma conversão “ao contrário”, isto é, do moderno para o não-moderno, é não só vista como impossível como também indesejável. Por isso, a presença dos conteúdos não-modernos na composição foi (ou é), durante o modernismo e a vanguarda, fortemente combatida e classificada como uma *inautenticidade*.

A questão estética da autenticidade ou valor artístico da obra musical que apresenta conteúdos não-modernos é a mesma coisa que a questão da autenticidade dos conteúdos não-modernos dentro da obra musical. Mas meu objetivo com o estudo desta questão não é estabelecer normas para que se possa dizer que a obra *X* é (ou não) autêntica, ou que os conteúdos não-modernos são (ou não) autênticos nas obras musicais *X* ou *Y*. Não se trata aqui de um projeto de julgamento estético autoritário ou moralista, mas sim de permitir que nossa compreensão e fruição estética possam esvaziar-se dos preconceitos culturais sem, por outro lado, cair na aceitação acrítica e cega de qualquer forma de “hibridação cultural”.

Descreverei, em linhas essenciais, as posições do modernismo e do pós-modernismo quanto à questão da autenticidade dos conteúdos não-modernos, pois ambas geram um desconforto com relação à presença destes conteúdos na composição, e por isto, proponho pensar o problema da autenticidade para além da binaridade modernismo/pós-modernismo.

A questão da autenticidade de uma obra com conteúdos não-modernos permanece a mesma independentemente do repertório e das tradições musicais ou de pensamento não-modernos específicos em questão, pois trata-se aqui de avaliar *de que modo* eles se integram na obra musical. Cada caso é um caso e merece um estudo próprio. Meu objetivo neste texto não é fa-

zer a análise de peças específicas do repertório, mas sim lançar parâmetros gerais que possam, de modo não dogmático e independente das doutrinas autoritárias dos modernistas e pós-modernistas, identificar as condições pelas quais os conteúdos não-modernos adquirem uma chance concreta de estar ali presentes na obra “por direito”, ou seja, de se verificarem como autênticos e nela integrados conforme a necessidade que a poética composicional tem deles. É preciso, porém, estabelecer o que é autenticidade.

278

A palavra “autenticidade” se refere à qualidade de algo ser real ou verdadeiro. O termo “deriva do grego *autos* (si-mesmo) e significa originalmente ‘feito pela própria mão de alguém’ e, logo, confiavelmente garantido” (INWOOD, 1999: 23). Tanto a questão da existência autêntica/inautêntica do *Dasein*, o “ser-aí”, do filósofo Martin Heidegger (1889-1976) e a aura da obra de arte original de Walter Benjamin (1892-1940) são conceitos muito importantes para entender a autenticidade, em especial o de Heidegger, pois se aprofunda no aspecto ontológico dela. Entretanto, é no pensamento do filósofo californiano Dennis Dutton (1944-2010) que encontro uma referência mais simples para uma definição de autenticidade com a qual trabalhar com relação à presença de conteúdos não-modernos na composição.

Dutton apresenta dois tipos de autenticidade na arte: a nominal e a expressiva. A autenticidade nominal tem a ver com a proveniência e autoria de uma obra musical ou visual e diz respeito também, na música, à performance de uma obra ser considerada autêntica quando respeita as intenções de uma época ou do compositor. A questão da autenticidade da performance também se estende para concepções mais favoráveis à liberdade interpretativa do performer (DUTTON, 2005, p. 361). Entretanto, a autenticidade expressiva é a que me concerne diretamente:

(...) há um outro sentido fundamental ao conceito indicado pelas duas definições de ‘*authenticity*’ mencionadas no *Oxford English Dictionary*: ‘que possui uma autoridade original ou inerente’, e, em conexão com isto, ‘que age por si próprio, originado de si próprio’. Este é o significado de ‘autenticidade’ como a palavra aparece na filosofia existencialista, onde uma

vida autêntica é aquela vivida por alguém com soberania crítica e independente sobre as suas próprias escolhas e valores; a palavra é usada frequentemente num sentido similar no discurso estético e crítico. Em sua discussão sobre a autenticidade da performance musical, Peter Kivy observa que, enquanto o termo usualmente se refere à autenticidade histórica, ele também tem um outro sentido corrente: autenticidade da performance como ‘fidelidade ao si-mesmo do próprio performer, original, e não derivativa ou imitativa do jeito de tocar de outra pessoa’ [Kivy 1995]. Aqui, autenticidade é vista como uma expressão pessoal engajada, que é musicalmente verdadeira ao si-mesmo artístico de um artista, em vez de ser verdadeiro a uma tradição histórica (DUTTON, 2005, p. 370).

Quando a presença do conteúdo não-moderno é musicalmente verdadeira ao si-mesmo artístico do compositor, em vez de ser verdadeiro a uma tradição histórica, este conteúdo, assim como a obra, é autêntico, e portador da autoridade inerente e original que age por si própria. Esta autoridade inerente e original que age por si própria e se origina em si mesma – em uma só palavra, a autenticidade – é uma qualidade profundamente ligada à existência aqui e agora (*hic et nunc*) do sujeito (o artista, compositor) e da obra. Benjamin aponta para o aqui e agora da obra de arte, a sua “existência única no lugar em que se encontra” (BENJAMIN, 2010, p. 14), que forma “o conteúdo da noção de autenticidade” da obra (p. 15). Mas mesmo que Benjamin esteja falando da *presença* da obra de arte original em relação à obra reproduzível mecanicamente, ou seja, sua aura, isto também vale para 1) a obra como objeto criado por necessidade poética, isto é, realização plena da *forma formante*⁸, que é a meu ver aquilo que determina sua qualidade como obra *nova*, e para 2) o artista: este precisa estar vivendo os conteúdos não-modernos *engajadamente*, de algum modo, em sua existência diária, assim como vive os conteúdos de sua própria cultura, de modo que aqueles não sejam simplesmente conteúdos imitados, ou copiados e colados (*control C + control V*).

Talvez, o caso mais discutido na musicologia de uma obra ocidental com conteúdos não-ocidentais seja *Pagodes*, da

⁸ Refiro-me ao conceito de formatividade do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991).

série *Estampes* (1903), de Claude Debussy (1862-1918). Na tentativa de compreender, identificar ou rotular qual foi o ato criativo de Debussy, os musicólogos normalmente afirmam que se trata de “influência”: Debussy, ao escutar a música do *gamelan* javanês em Paris em 1889, teria ficado fascinado por ela, e a teria imitado através do uso, em sua própria música, de escalas pentatônicas e de uma rítmica estratificada. Tornarei a *Pagodes* mais adiante. Tornou-se comum apresentar, na literatura musicológica, da crítica de música e jornalística a presença de conteúdos não-modernos na composição musical dos séculos XX e XXI em termos de “influência de outras culturas na música ocidental”. Mas hoje em dia já não é mais possível usar estes termos. Comentarei primeiramente a noção de composição como “música ocidental” e, em seguida, a de “influência”.

Composição e música ocidental

280

A “composição” é um modo de criação musical que nasceu com os primeiros compositores de cujos nomes se tem conhecimento, Léonin (fl. 1150 – ca.1201) e Pérotin (fl. ca. 1200), da escola de Notre Dame de Paris, mas ela se desenvolve *fora* do solo europeu há já pelo menos duzentos e cinquenta anos. Por isso, como hoje há compositores de qualquer nação do mundo, a música resultante desta atividade não pode mais ser vista estritamente como “música ocidental”. Inicialmente, os europeus que deixaram seu continente para ocupar as colônias necessariamente levaram as práticas de criação musical de que se ocupavam. Coube a seus descendentes nas colônias a tarefa de dar continuidade a estas práticas num ambiente inicialmente despreparado para elas, mas que foi sendo moldado, tanto quanto possível, à imagem da metrópole para permitir que o transplante delas tivesse sucesso. Certamente, o esperado “transplante” se tornou em algo muito mais complexo. Cinco séculos depois, nos anos 2000, num mundo em que o Ocidente atingiu um *status* pandêmico, as práticas composicionais se encontram vivas em todos os continentes, e se diversificaram muito. Hoje elas incluem, além de diversas formas de *écriture* (e de questionamento dela), tecnologias de gravação e de improvisação, bem como práticas, teorias e valores locais muitas vezes diferentes daqueles da Europa atual ou do passado, nascidos de particu-

laridades das terras novas já não mais tão novas e de um senso de identidade que já não mais se percebe, ou que muitas vezes não quer (ou não pode) se perceber exclusivamente como ocidental. A composição, como fruto de um estado de consciência ocidental encontra-se hoje em qualquer ponto do globo, mas está misturado com outros estados mentais e culturais. A arte da composição transbordou suas fronteiras geográficas originais e se misturou com conteúdos não-ocidentais locais. A composição musical criada fora da Europa não mais reflete um estado mental idêntico àquele do interior da Europa: trata-se de um Ocidente mestiço⁹, mas nem por isso deixa de ser “composição”. Ao mesmo tempo, para os compositores dos países não-europeus com esta mentalidade ocidental mestiça, a Europa não perdeu o seu papel de referência de origem da composição e de ponto central de sua expansão histórica. Por isso, os compositores latino-americanos, asiáticos e africanos, e mesmo os norte-americanos, australianos e neozelandeses, se querem ser reconhecidos como “compositores”, ainda estudam a música europeia do passado e principalmente a atual, e buscam que suas obras sejam tocadas e aceitas no “continente-mãe” pois a globalização os une num cenário cultural musical internacional único. Que o reconhecimento deles por parte de muitos compositores europeus seja, frequentemente, relutante ou inexistente é por causa das diversas tensões vigentes em decorrência do sentimento de superioridade cultural da mentalidade colonialista, que coloca os compositores geograficamente não-ocidentais num complexo de inferioridade e numa posição subalterna por parte dos ocidentais. Um pequeno passo na direção de superar relações de dominação cultural é não só reconhecer que a composição hoje é um fenômeno artístico *mundial* (sem a homogeneização cultural inerente ao termo “globalizado”), mas principalmente aceitar as diversidades nele contidas sem buscar a aprovação ou legitimação de sua existência pelo “modelo” europeu, e sem que esta aprovação seja dada como um ato de condescendência. Hoje a

⁹ E que não poderíamos chamar “híbrido”, pois o híbrido é estéril, e o mestiço não (apesar de que “hoje a palavra ‘híbrido’ não define só seres estéreis como a mula, resultado do cruzamento de jumento com égua, mas também seres férteis como as orquídeas da mata atlântica mantidas em um dos viveiros do Instituto de Botânica de São Paulo” (FIORAVANTI, 2011: p. 185).

composição não gera simplesmente “música ocidental” com suas “variantes” colonizadas; trata-se de uma “música mundial”, uma “*world art music*”.

Influência

Volto-me, então, a comentar a “influência” naquela expressão “influência de outras culturas na música ocidental”. A noção de “influência” subentende que os conteúdos de outras culturas, por serem elementos estranhos e não-pertencentes à música ocidental, só estariam presentes na obra possivelmente por acidente, por uma nostalgia, um desejo de fuga da realidade, ou crença naíve na possibilidade de “voltar ao estado primitivo” – uma ideia que denota a visão evolutiva moderna e sua suposição de que as culturas não-ocidentais são “primitivas” – e estariam ali por empréstimo, enxertados, reproduzindo comportamentos que não são próprios da cultura ocidental. A noção de influência perpetua a percepção deles como exóticos, isto é, os exotiza. Na realidade, de um ponto de vista superficial, “influência” ou “influ-xo” parecem ser, de fato, aquilo que está acontecendo, pois, efetivamente, elementos de outras culturas começaram a ser incluídos por alguns compositores em suas músicas. Assim, se Iannis Xenakis (1922-2001) usou djembé-s em sua obra *Okho* (1989), isto sumariamente constituiria uma “influência” da música africana (mais especificamente senegalesa) na obra de Xenakis. Mas o gesto de recorrer ao não-moderno pode ter uma origem muito mais profunda para o autor, que, neste caso, não estaria simplesmente “sob a influência” de algo exterior.

“Influência” se traduz também como o compositor sendo dominado por um conteúdo externo à sua poética. Isto é muito claro nos preceitos do modernismo: ser “influenciado” por alguém ou alguma coisa significa que o sujeito influenciado sucumbiu, cedeu a uma força externa e, portanto, passou a imitar um comportamento que não lhe é próprio e que, por isso, o resultado deste comportamento (a obra) é *inautêntico*. O discurso das influências dá a impressão de que houve um desequilíbrio na dinâmica entre técnica e expressão. Aqueles conteúdos que “exercem influência” sobre o artista parecem ser um sortimento de truques: procedimentos aprendidos e copiados, sejam eles

não-ocidentais ou ocidentais originais de outros compositores, e não procedimentos que constituem uma técnica necessária à formatividade da obra¹⁰. Um trabalho artístico ou uma poética não se resume simplesmente a uma coleção de influências externas. |A ideia de influência não faz jus aos processos criativos que movem, para esta ou aquela direção, a poética composicional, a não ser que o que está de fato acontecendo seja mesmo apenas a apropriação e imitação de materiais pura e simplesmente. O papel que os conteúdos não-modernos podem vir a desenvolver na poética, nos melhores casos (isto é, naqueles em que a presença deles se verifica como autêntica), não é o de se limitarem a servir como material a ser apropriado ou com o qual se identificar ou imitar; não se trata de influência nem de identificação nem de imitação, como veremos mais adiante. Em vez de “influência”, proponho que se diga “presença”, que é uma palavra neutra e que não arrisca qualquer interpretação ou compreensão apriorística dos fatos. Dizer simplesmente que conteúdos não-modernos *estão presentes* nada mais faz do que constatar a existência desta presença, o que permite que, a partir desta mera constatação, se possa identificar, sem preconceitos, *por que e como* estão presentes.

283

“Enxertos étnicos” do “mito do primitivo”

O pensamento modernista será exemplificado através de três autores: o etnomusicólogo italiano Diego Carpitella (1924-1990), o compositor francês Pierre Boulez (1925-2016), e o filósofo alemão Theodor Adorno (1903-1969)¹¹.

¹⁰ Quando o próprio autor da obra afirma que sua música “é influenciada por outras culturas”, ele denota que seu ato é meramente imitativo ou superficial, e consiste em casualmente apropriar-se de técnicas e materiais não-ocidentais ou misturar culturas pelo bel prazer de misturá-las. Da mesma forma, adjetivar sua música como “composição intercultural” ou “transcultural” eleva o inter- ou trans- culturalismo ao *status* de atributo principal da obra, e esta supervalorização implica que a mistura de culturas tem um fim em si mesmo.

¹¹ O texto de Adorno é importante e muito influente, enquanto os outros dois não tiveram muita repercussão. O de Carpitella poderá parecer um pouco obscuro no Brasil, pois o autor não é muito conhecido fora da Itália; já o de Boulez será aceito mais facilmente pela dimensão internacional da figura deste compositor. Escolhi estes textos porque neles

Escrito em 1989 por ocasião do XXVI Festival di Nuova Consonanza, em Roma, que dedicou vários concertos à “música moderna ligada ao mito do primitivo”, o ensaio de Carpitella, intitulado justamente *Il Mito del Primitivo nella Musica Moderna*, é rico em pressuposições e colocações paradigmaticamente etno-cêntricas com relação aos motivos da aproximação dos compositores ocidentais às “músicas étnicas”¹² (sic), o que já fica claro no título: o “mito” do primitivo, referindo-se à ideia de “mito” como mentira, e de primitivo àquilo que não pertence à civilização europeia.

Carpitella levanta a pergunta *de como o compositor ocidental se aproximou da música de culturas não-ocidentais*, e esta pergunta por si só extremamente válida, já denota, em sua formulação, que existe um problema nesta “aproximação”. Ele apresenta o tema da “*captatio* etno-musical”, “captação” essa feita pelo compositor europeu em geral (começando com Debussy), e se pergunta, motivado por um rigor filológico, *como, onde e quando* o compositor *ouviu ou leu* as músicas extra-europeias e euro-folclóricas (1989, p. 14). Para Carpitella, há dois tipos de fontes para a captação: uma fonte direta, na qual o compositor ouve a “música étnica” numa performance ao vivo, e uma fonte indireta, na qual ele lê uma *transcrição* da música feita sobre pentagrama. O autor propõe que, na trajetória histórica das composições ocidentais com conteúdos “exóticos”, dá-se “a passagem do mito do *fauve* (ou do primitivo) à “informação intercultural”. Esta passagem vai, segundo ele, da *imitação* de *Pagodes* (1903, de Debussy) à *identificação* (em parte também essa suposta) dos *Indianer Lieder* (1972) ou de *Ceylon* (1970) de Stockhausen” (p.

284

se verificam exemplarmente as atitudes mentais, estéticas e de juízo de valor negativos que predominaram no meio da música de arte modernista com relação aos conteúdos não-modernos na composição. São, portanto, ensaios importantes dentro do tema. Ambos têm a pretensão de criar uma teoria geral sobre o assunto e de “esgotá-lo”; Carpitella apresenta um certo rigor acadêmico, mas Boulez se limita apenas a dar sua opinião pessoal.

¹² Mantenho, neste trecho, a expressão “música étnica” porque ela é usada por Carpitella, mas observo que se trata de uma expressão que deve ser evitada por que, não reconhecendo que também a música ocidental é, ela mesma, étnica, é eurocêntrica e colonialista.

16). Essa “evolução”, em suas palavras, “do mito à informação sonora direta, concreta, atenuou e aliviou o teor de estereotipia, o lugar comum e o *souvenir* do exótico” (p. 17). Já em compositores como Bartók, Varèse, Cage, Chavez, Stockhausen, Messiaen, Kagel e Boulez, a “interpretação do mito do primitivo em música” teria se tornado mais pertinente porque a fonte do modelo é declarada, demonstrando maior filologia, e não mais uma “fantasia pessoal” (p. 19). Certamente, a existência de uma “maior filologia”¹³ no envolvimento do compositor com o conteúdo não-moderno implica numa assimilação e entendimento mais completos do que os da “fantasia pessoal” mal-informada.

Embora provavelmente fascinado pelos conteúdos musicais não-ocidentais presentes na composição do século XX, Carpitella mantém uma abordagem e discurso que perpetuam a marginalização destes conteúdos ao referir-se a eles como “enxertos”, “primitivos”, “étnicos” e “exóticos”. Segundo ele, a aproximação do compositor a tais conteúdos consiste, no início do século XX, num “fauvismo – um tipo de exotismo entendido como fuga e transgressão” (p. 13) ainda sob os efeitos de um exotismo fantasioso herdado do século XIX. A propósito disto, o autor faz uma problematização equivocada de *Pagodés*. Segundo esta, Debussy teria desejado *imitar* a música de um gamelan balinês (sic)¹⁴ que ele ouviu (fonte direta) em Paris em 1889, mas cujo tipo (culto, semiculto ou folclórico) seria impossível saber. Para Carpitella, a aproximação de Debussy ainda é um “mito do primitivo” porque “seu orientalismo de sudeste asiático se realiza através de escalas pentatônicas e pela tentativa de reproduzir a complexidade rítmica do gamelan” (p. 14); o orientalismo de Debussy seria tão somente uma fantasia pessoal exótica. Mas há aqui uma confusão a respeito de *quem* desconhece a fonte ouvida por Debussy, se ele, o compositor, ou se ele, Carpitella, pois o fato de não haver relatos de Debussy quanto à especificidade do

¹³ Filologia, “amor pela literatura” (*phílos* – amor, *logos* – razão, palavra) implica numa cuidadosa atitude de estudo e cultivo de uma linguagem.

¹⁴ Todas as outras fontes bibliográficas que conheço se referem a um gamelan *javanês*. Vide Parker (2012), Sorrell (1990), ou Lesure (2001), por exemplo. Há outros equívocos no texto de Carpitella como, por exemplo, referir-se aos “modelos escalares” da música balinesa como “*raga*” (p. 14).

gamelan por ele testemunhado como fonte direta, isto não significa que ele não tenha sido informado disto, na época.

Resumindo, para Carpitella, tem-se, de um lado, o “mito do primitivo” que consiste numa visão *ottocentesca*, romântica e fantasiosa por parte do autor da obra de uma fonte cultural estrangeira vagamente conhecida resultando numa obra musical que, através da imitação desta fonte, a “repropõe” como exotismo, ou seja, algo inautêntico. Por outro lado, a “informação cultural”, já “filologicamente correta”, denotaria um nível evolutivo superior da aproximação do compositor com o conteúdo não-ocidental, e teria como *motivação* sua *identificação* com a fonte cultural estrangeira. A “evolução” vai da fantasia à informação, denotando a inferioridade da imaginação perante o “conhecimento” (no caso, realmente, apenas informação).

286

Mesmo apreciando o esforço de Diego Carpitella em estabelecer parâmetros para a apreciação da presença de conteúdos não-ocidentais na composição modernista, considero equivocada sua ideia de que a motivação criativa dos compositores fosse a imitação da fonte não-europeia, quando esta não era bem conhecida, e como identificação com ela, quando esta passa a ser “informada” ao compositor. Isto confere ao compositor moderno a pretensão *naïve* de desejar que sua música se torne igual ou parecida àquela estrangeira (identificação). Considerando que no modernismo não há lugar para a imitação e a falta de originalidade, é difícil conceber que o compositor modernista (ou, no caso Debussy) pudesse desejar criar uma obra que fosse uma imitação, e satisfazer-se com uma simples “reproposição” de um comportamento musical que não é o dele. Igualmente difícil de conceber é que o compositor buscasse, no “melhor dos casos”, que sua obra fosse ou ficasse igual (se identificasse) a um modelo externo, pois, como o próprio Carpitella questiona, “até que ponto seria possível a identificação, e que sentido teria?” (p. 16).

E a pergunta é pertinente: que sentido teria identificar-se, isto é tornar-se igual a um Outro? Que sentido teria mudar seu próprio caminho para ficar parecido com algo fora deste caminho? O compositor moderno pertence a uma tradição de rup-

tura¹⁵ que nega a imitação e que quer uma obra sempre *nova*. *Pagodes* se relaciona com conteúdos não-modernos de modo semelhante ao de muitas outras obras do início do século XX, tais como, nas artes visuais, a *Casa Amarela em Arles*¹⁶, de Vincent van Gogh (1853-1890), a temática taitiana das pinturas de Paul Gauguin (1848-1903), a floresta tropical em *Tigre dans une tempête tropical* (1891), de Henri Rousseau (1844-1910), as máscaras africanas em *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso (1881-1973), e, em obras musicais, a música camponesa magyár no *Allegro barbaro* (1911), de Béla Bartók (1881-1945) e a antiguidade de ritos agrários russos em *Le Sacre du Printemps* (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971). Não há, em qualquer desses exemplos, assim como em outros não citados aqui, qualquer tipo de “enxerto”, nem de identificação com o conteúdo “original” estrangeiro, mas sim a presença, nem sempre evidente, de um conteúdo não-moderno perfeitamente ambientado *num novo fenômeno*, numa nova temporalidade musical ou visual, demonstrando sua autenticidade de maneira exemplar: trata-se do *novo* que *parece* “vir de fora”. Mas será necessário pensar melhor o que é este “vir de fora”, e isto será feito mais adiante. Faz parte do modernismo europeu a descrença na assimilação, compreensão, integração e transformação artística do estrangeiro, tendo-lhe faltado, talvez, uma maior consciência geral do impulso antropofágico descrito por Mário de Andrade, que é justamente o que estas obras do início do século XX acima mencionadas demonstram ter.

287

As “civilizações mortas do oriente” de Pierre Boulez

O ponto de vista de Pierre Boulez sempre foi reconhecido como referência no mundo da Música Nova. O que ele disse a respeito da interface entre música ocidental e não-ocidental se encontra no pequeno artigo “Musique traditionnelle – un paradis perdu?”, que é parte de uma entrevista com Martine Cadieu publicada em francês, inglês e alemão em 1967 no periódico *The*

¹⁵ Conforme a expressão do poeta Octavio Paz (1914-1998).

¹⁶ Diferente das cópias de *ukiyo-e* de Hiroshige feitas por van Gogh, *A Casa Amarela em Arles* mostra que a estética japonesa está já fundida e integrada na sua própria.

World of Music. Boulez reage à presença de conteúdos não-modernos na música dos anos 1960 e dá o tom de sua opinião já desde o início: “há uma grande estupidez no ocidental que vai à Índia, e eu detesto a ideia de um ‘paraíso perdido’. É uma das formas mais odiosas de afetação” (BOULEZ, 1967, p. 3).

Boulez alega conhecer profundamente a música dos Andes e ter estudado cuidadosamente e transcrito músicas da Índia, mas que, a influência deste estudo, se houve, estaria apenas “no espírito e não na obra” (p. 4). Parece-me difícil crer que algo que esteja no espírito possa ser excluído da arte produzida por este espírito... Para Boulez, as civilizações “orientais”, embora tenham atingido um nível de perfeição musical, estão hoje congeladas e mortas por falta de energia “intimamente relacionadas com condições políticas, econômicas e sociais”, pois “não há uma música oriental moderna, e isto é porque seus povos perderam o vigor” (p. 3). O autor elenca as qualidades que ele percebe em diferentes tradições: a precisão na organização rítmica na Índia e em Bali (um dos seus aspectos mais imediatamente evidentes), “certas dimensões intermediárias na improvisação, especialmente no maravilhoso *Gagaku*” (p. 5), e a facilidade com que a voz, no teatro *Nô* passa com tanta facilidade do canto à fala. Segundo ele, ele gostaria, de passar um longo tempo no Japão para estudar este assunto, *se tivesse tempo* (p. 8).

288

Há, porém, na posição de Boulez, dois pontos parcialmente razoáveis: 1) “todas as civilizações distantes exibem uma característica em comum: a dimensão histórica para a qual nós não mais temos a chave” (p. 10) e que, por isso, “devemos olhar com desconfiança para todas aproximações, familiaridade superficial e ênfase”; e 2) “O que é de valor duradouro é que o enriquecimento obtido por qualquer estudo das várias linguagens musicais só é positivo desde que ele tenha o poder de exercer uma influência frutífera e que seja transcendido” (p. 10). No primeiro ponto, Boulez afirma que a aproximação às músicas de outras culturas requer um longo período de estudo para resultar efetivamente em sua compreensão e assimilação, mas ele sugere que o sucesso deste estudo é quase impossível de se alcançar. Boulez olha com desconfiança a presença de conteúdos antigos ou distantes na composição porque o ocidental estaria fadado a

ter deles apenas uma familiaridade superficial, visto que “perdemos a chave” da sua compreensão, e que a o interesse por eles é, na verdade, uma “enfatuação”, uma paixão cega que envaidece o sujeito que se aproxima de algo que nem merece atenção ou aproximação, conforme o uso da palavra *infatuation*¹⁷ indica. É indiscutível que a verdadeira assimilação de conteúdos “distantes” requer um esforço continuado de diversos anos de estudo não só intelectual, e que precise produzir um efeito profundo em quem estuda, superando de longe a “familiaridade superficial”: é a mesma questão do rigor filológico de Carpitella, embora este se satisfaça com a mera “informação intercultural”. Isto, na minha perspectiva, se traduziria no compositor experimentando, não só no nível da temporalidade musical, como no da existência pessoal, num verdadeiro processo de aculturação, ou seja, de real aquisição de conteúdos da outra cultura em todos ou muitos aspectos do seu ser. Assim, não se trata de “enfatuação”, mas sim de *fascínio*, um termo e conceito positivo e não pejorativo. O fascínio por conteúdos de outra cultura se manifesta como essencial para que a aproximação aconteça e/ou se dê por completo, e não se reduza a um simples capricho ou obsessão pelo exótico. O fascínio aponta para o objeto exterior, mas também para algo no interior do sujeito, que nele já está presente e que se constitui uma necessidade. Discutirei isto mais adiante. No segundo ponto, deixando de lado o “valor duradouro”, que parece ser um indicador de autenticidade e poder para Boulez, acredito que a “influência frutífera” advinda do estudo das musicais de outras culturas pelo compositor que busca transcender a imitação realmente se verifica na transcendência daqueles conteúdos assimilados, que se concretiza numa obra musical nova, a qual não repete ou imita os padrões assimilados, mesmo que, muitas vezes estes padrões ou algo deles sejam perceptíveis imediatamente. O problema se torna mais complexo porque não existe uma fórmula para esta

¹⁷ No texto em francês, que deve ser o original, o termo usado é *engouement*, que significa o mesmo que *infatuation* na versão em inglês. Em inglês, *infatuation* é um “apego forte e irracional especialmente a algo que não merece o apego” (GROVE, 1981: p. 1.158). Em português, enfiar é encher-se de vaidade ou presunção (BUARQUE DE HOLLANDA, 1975, p. 528). O indivíduo enfiado por um conteúdo não-moderno se enche de vaidade e arrogância, características não totalmente ausentes posicionamentos de Boulez.

transcendência, porque ela se manifestará diferentemente na poética individual de cada compositor, podendo ser mais ou menos audível ou presente na superfície da música.

O material na música nova

Por detrás da postura de Boulez está o conceito de “material” de Theodor Adorno, que se coloca como fundamento para o reconhecimento do *novo* como valor supremo da vanguarda musical dos anos 1950, a *Neue Musik*. Trata-se de um conceito que Adorno quer que seja diferente do que tradicionalmente se entende por material musical. O “estado do material” é como o “estado da arte”, *state of the art*, é o material mais recente, mais contemporâneo, a última inovação, a tecnologia “de ponta”. Por isso a Música Nova é “música contemporânea”: porque seus materiais são os materiais que só surgiram nos tempos atuais. O material e sua evolução são assim concebidos numa visão progressista da arte (característica do modernismo) e através da história da música, ou de uma filosofia da história¹⁸. O compositor e musicólogo Marcus Zagorski explica a questão do estado do material em Adorno que interessa enfatizar aqui:

O material era visto (por Adorno) como o reflexo de um processo histórico objetivo (similar ao *objektiver Geist* hegeliano), e a decisão do compositor em trabalhar apenas com o material correspondente ao presente estado da história (do material) determinava a classificação do compositor. Deste modo, o material se tornou, para Adorno, a ‘arena [*Schauplatz*] do progresso na arte’ (ZARGOSKI, 2018).

A “classificação do compositor” é, em outras palavras, o seu valor artístico. O compositor que apenas trabalha com o

¹⁸ Do mesmo modo, Schönberg viu a dodecafonía como ápice na evolução do processo de emancipação da dissonância. “O método de composição com doze tons cresceu de uma necessidade. (...) a tonalidade na prática já estava destronada, se não na teoria. (...) Mas tal mudança se tornou necessária quando ocorreu simultaneamente um desenvolvimento que terminou naquilo que chamei a *emancipação da dissonância*” (SCHÖNBERG, 1975, p. 216). E também: “Já justificado por desenvolvimento histórico, o método de composição com doze tons também tem o seu apoio estético e teórico” (p. 220).

material “correspondente ao presente estado da história do material” é aquele que produz obras autênticas, ou seja, é verdadeiramente contemporâneo, na visão de Adorno e de toda a vanguarda musical. Foi com o seu *Philosophie der neuen Musik*¹⁹ (*Filosofia da Música Nova*) que Adorno veiculou a definição daquilo que deveria ser, segundo ele, a relação do compositor com o seu material musical. A partir de 1950, Adorno marcou uma influente presença nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, na cidade de Darmstadt, durante os nove anos (1950, 1951, 1954 a 1957, 1961, 1965 e 1966) em que ali ofereceu diversas conferências sobre crítica musical, composição, e a música de Schönberg (TRUDU, 1992, p. 349). Os participantes dos Cursos de Férias de Darmstadt aderiram fortemente à oposição Schönberg/progresso X Stravinsky/restauração (que se traduz em vanguarda X neoclassicismo) por ele, mas “captada”, em sintonia com o *Zeitgeist* da época, na sua *Filosofia da Música Nova*. A oposição se fundamenta no conceito de material, sua tendência (*Tendenz des Materials*) e sua dialética (*Dialetics des Materials*). A partir de Darmstadt, essas noções se espalharam por toda a Europa ocidental, e assumiram caráter central nas poéticas composicionais da vanguarda dos anos 1950 e 1960, a tal ponto que Carl Dahlhaus denominou este período como a “era do *Materialdenken*” (era do pensamento material) (Zagorski, 2009, p. 272), cujas características essenciais ele indicou serem “a expansão da ‘descoberta’ de novos fenômenos acústicos, um interesse pela complexidade musical, e um engajamento com a teoria estética de Adorno” (ZAGORSKI, 2009, p. 285).

291

Como ficou dito acima, o conceito adorniano de material musical (ou artístico) é diferente do conceito tradicional, que “se define fisicamente, por critérios da psicologia musical e compreende todas as sonoridades volta e meia disponíveis para o compositor”. No seu conceito, o material “se restringe e se amplia no curso da história, e todos os seus traços específicos são resultantes do processo histórico.” (ADORNO, 1959, p. 39)

¹⁹ O texto foi publicado originalmente em 1949. Utilizo a tradução italiana de Giacomo Manzoni, e cujo título, *Filosofia della Musica Moderna*, nos permite identificar novo e moderno: *neuen Musik* = *musica moderna*.

Num artigo mais recente, “Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik” (Merkur, janeiro de 1958), Adorno escreveu:

O conceito de material musical na filosofia da música nova não deveria circunscrever um material na natureza, um conjunto de possibilidades físicas e técnicas ou de qualquer modo fora do tempo, mas, ao invés, foi sempre pensado em grau extremamente mediado: em cada material musical está implícita toda a história da música, a sociedade inteira (Adorno, apud Manzoni, em ADORNO, 1959, p. 40).

Mas a exigência dos compositores da Música Nova de que os seus novos e modernos conteúdos – no caso específico, materiais – fossem “necessidades históricas”, garantindo o progresso da arte e da cultura, entram em conflito com a sua negação com qualquer relação com a história, evidente no antagonismo deles ao neoclassicismo. Trata-se daquilo que Zagorski considera um “erro de leitura de Adorno” por parte dos compositores da *Neue Musik*. Como ele observa, descrevendo a crítica de Dahlhaus à *Materialdenken*, na música deste período, principalmente nos anos 1950,

Neste modelo histórico, as composições individuais funcionavam como soluções a problemas e abdicavam do seu *status* de objetos estéticos eternos; elas eram análogas a relatórios sobre o estado das tendências do material num estágio particular na história da composição. Este problema-história da composição desdobrou-se simultaneamente com a expansão do material: ambos eram expressões da mesma ideia histórica. Eles garantiam que não só a história continuaria a avançar; como também os compositores poderiam justificar seu próprio progresso por surgirem com soluções que eles encontraram e novo material que eles incorporaram. Num esforço de escapar do passado, os compositores seguiam adiante buscando por material que fosse considerado livre de associações históricas desagradáveis (como as formas tonais usadas por Schönberg²⁰), e isto levou à concepção de material novo como dado pela natureza [‘descoberto’ e integrado pelo compositor], em vez de herdado historicamente (ZAGORSKI, 2009, p. 284).

²⁰ Ver a “condenação à morte” (musical e estética) de Schönberg feita por Pierre Boulez em “Morreu Schoenberg” pela “catástrofe desconcertante do caso Schoenberg” (BOULEZ, 1968b), no momento em que ele buscou demonstrar a validade da dodecafonia associando-a às formas tonais.

À parte este erro de leitura, o material, ao longo dos anos, foi se expandindo (aderindo à expressão de Dahlhaus), o que significou a decadência da pretensa hegemonia do serialismo, e o surgimento, na década de 1960, do termo “pós-serial”, que refletia a decorrente multiplicidade de tendências e ausência de uma *mainstream*: não se sabia o que era a música “pós-serial”, mas sabia-se que ela certamente *não era* serial, embora de algum modo herdeira dela. A expansão do material mantém a exigência de ser novo, ou de ser obtido por novas técnicas ou novas concepções do que é música, e dos novos papéis estruturantes que o som ou a teoria acústica adquiriram para compor música. Tudo isto, portanto, sendo diretamente ligado à contemporaneidade, numa concepção musical materialista, excluía os materiais (conteúdos) das tradições musicais não-ocidentais, pois estes são “fora de contexto” e percebidos como não-contemporâneos. A propósito, referindo-se às “civilizações distantes”, Pierre Boulez afirma dogmaticamente que “os sistemas musicais do Oriente e do Ocidente não podem ter qualquer influência um no outro, e isto será rapidamente percebido por compositores experientes e de caráter” (BOULEZ, 1986: 424). O tom moralizante e definitivo, herdado de Adorno e da sua “classificação do compositor”, subentende o mesmo pensamento deste último, expresso também na sua *Teoria Estética*:

293

A ideia, disseminada entre artistas irreflexivos, da aberta elegibilidade de qualquer e todo material é problemática porque ela ignora a limitação inerente nos procedimentos técnicos e no progresso do material, que é imposto por vários materiais, assim como pela necessidade de empregar materiais específicos (ADORNO apud ZARGOSKI, 2009, p. 289).

O pensamento da Avant-Garde se impôs a favor de uma “música radical”, por meio de um discurso radical, agressivo e dogmático típico das hegemonias autoritárias em sua intolerância por quem diferisse de seu conteúdo, os assim chamados “artistas irreflexivos”, “inúteis”, “inexperientes” e de “caráter fraco”, conforme explícita ou implicitamente determinado por seus militantes²¹.

²¹ “Depois das descobertas dos vienenses, qualquer compositor situado fora das pesquisas seriais é *inútil*.” (BOULEZ, 1968b: p. 238).

Os conteúdos não-modernos, vistos não simplesmente como novos materiais musicais, mas com novos conteúdos conceituais que poderiam formar novas temporalidades e pensamentos musicais, surgiram nesta nova dimensão com os compositores estadunidenses Harry Partch (1901-1974), Henry Cowell (1897-1965), Lou Harrison (1917-2003) e John Cage (1912-1992) e com o canadense Colin McPhee (1905-1964). Dentre os precursores europeus, além de Debussy, Olivier Messiaen (1908-1992), nos anos 1940 investigava as possibilidades composicionais dos ritmos hindus do tratado *Sangita Ratnaka-ra* do musicólogo indiano Śārṅgadeva (1175 - 1247), e Giacinto Scelsi (1905-1988), escrevia uma música imbuída do misticismo do som sagrado hindu já no final dos anos 1950. Mas Scelsi, marginalizado pelo *establishment* italiano, só veio a ter sua música mais difundida nos anos próximos à sua morte, enquanto a teologia católica e as complexas texturas da música de Messiaen sobrepujaram qualquer conteúdo não-ocidental enquanto tal (exceção feita para *Turungalila Symphonie* e *Sept Haikai*). Foi necessário um contexto ocidental não-europeu como o da Califórnia, distante o suficiente da Europa e voltado o suficiente para o Pacífico e o Extremo Oriente, mesmo com a presença física temporária de Schönberg (e do próprio Adorno), para que um interesse genuíno pela música não-ocidental viesse a gerar composições musicais ocidentais em que estavam presentes conteúdos não-modernos e que fosse profícuo para a reconstrução da cultura musical do pós-guerra na segunda metade do século XX. Com a ida de John Cage a Darmstadt, sua peculiar aplicação do pensamento Zen budista como fundamento para a ideia de indeterminação (*indeterminacy*) pode ter sido a porta de entrada, na Europa, para outros conteúdos não-modernos já agora no interior do clã serialista. A expansão do material se completa com a influência de Cage na Europa e, em poucos anos, o cenário da música “pós-serial” adquire várias poéticas composicionais com um genuíno interesse não só por materiais musicais como também por ideias filosóficas e religiosas não-ocidentais (como, por exemplo, *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen). A expansão do material tomou direções como estas, dentre outras, com aqueles compositores que conseguiram sobreviver a um período de forte controle estético/ideológico, e que foram capazes de olhar e ou-

vir para além dos limites da cultura musical em que nasceram e atuavam.

O reino da imitação

“Simplificando ao extremo, eu defino *pós-moderno* como a incredulidade perante as meta-narrativas” [LYOTARD, 1984, p. xxiv], escreve o filósofo Jean-François Lyotard (1924-1998), definindo o pós-modernismo como o colapso das “grandes narrativas” da Modernidade. De fato, a própria Modernidade é, para ele, uma meta-narrativa. O pós-modernismo é feito de “pequenas narrativas” que não tem mais como, ou que se recusam a legitimar-se por meio de um meta-discurso externo a elas mesmas, já que descreem no meta-discurso. Na total relatividade de valores decorrente da pluralidade das pequenas narrativas, nenhuma delas pode se impor como “verdade” para além de seus próprios limites. Com isto, por exemplo, a legitimação da obra de arte através dos conceitos de Progresso e de Novo deixa de ser válida no pós-modernismo. Para a música, isto tem como consequência também a de-historicização do material, o colapso dos cânones, e a consequente “permissão” de apropriação de qualquer material de qualquer tempo ou lugar, que passam a ser livremente justapostos e sobrepostos. *Bricolages*, *pastiches* e citações de estilos prévios de qualquer época e a busca por forjar relações intertextuais, tornam-se comuns. Como resultado, o pós-modernismo estético promove práticas cuja autenticidade foi questionada ao longo de toda a Idade Moderna, tais como o ecletismo a apropriação estilísticos. No primeiro caso, técnicas, formas e estilos já existentes são tratados como material simplesmente porque se encontram já prontos e ao alcance da mão, em vez de se buscar desenvolver técnicas próprias adequadas ao processo da formatividade da obra. Esta, então, se forma na ausência de um pensamento musical próprio capaz de gerar a *forma formata* “de dentro para fora” e guiada pelas intuições que o autor vai tendo da *forma formante*. No segundo caso, o da apropriação estilística, como não há princípios formativos que operam organicamente, a prática consiste em apropriar-se daqueles estilos e técnicas, ou mesmo de trechos de música já existentes para “compor” a obra. Estes trechos podem ter sido compostos pelo próprio ou por ou-

tro autor, o que resulta muitas vezes apenas numa colagem de cópias ou em plágio²².

Em momentos mais radicais, o pós-modernismo se justifica afirmando a ideia de “fim da Arte”, pois a ideia de Arte é, ela mesma, uma “grande narrativa” obsoleta. Assim, cai por terra a ideia moderna de um sistema formativo que predomina na construção da lógica e coerência da obra, e onde todos os elementos tem uma função definida. Não é mais necessário um sistema, nem unidade estilística. Também não se espera mais que um compositor busque desenvolver, em seu caminho artístico, um estilo original coerente e atualizado com o “estado geral da técnica”. Na ausência de um sistema formativo e unificador ou de um estilo coerente, e, portanto, de um pensamento formativo próprio, o compositor escapa do problema da forma: basta-lhe colher uma dentre as tantas já existentes naquele grande “banco de dados” que é a história da música. Ao não se ver mais obrigado a seguir a tendência do material, o compositor tem inúmeros materiais aos quais recorrer: torna-se igualmente válido retornar ao tonalismo ou à estética romântica, ou aproximar-se das estéticas antigas e de outras culturas, não só não-ocidentais como também ocidentais, da esfera *Pop* ou da cultura de massa. Com a “morte da arte”, não é mais necessário desenvolver um estilo próprio (que, na Idade Moderna, não deve ser estagnado, e vai se transformando com o tempo). Não existe mais diferença entre o artista notável e o seu imitador, o “epígono”²³.

²² Não estou me referindo a Franco Donatoni ou Luciano Berio, que usaram suas próprias obras como material para gerar outras, por exemplo, na relação entre *Fili* (1981) e *Nidi* (1979), de Donatoni, ou nas obras de Berio intituladas *Chemins: a Sequenza VI* (1967) para viola dá origem a *Chemins II* (1967), e esta a *Chemins III* (1968); a *Sequenza VII* (1969) para oboé origina *Chemins IV* (1975). Nesses casos, trata-se do exercício do estilo de sua própria temporalidade musical, em que a obra pronta se torna ela mesma material de uma próxima que a comenta e reescreve diferentemente, ou seja, *desenvolve*. Não se trata de “nada se cria, tudo se copia”, mas sim de “nada se cria, tudo se transforma”. Ou, como diria Donatoni, “a necessidade de mudança é a meta do desenvolvimento, isto é, o desenvolvimento quer o desenvolvimento e mais nada” (DONATONI, 1970, p. 91)

²³ Lê-se, no *Webster Dictionary*, o termo *epigone*: “um seguidor imitador, especialmente: um imitador inferior de um escritor, filósofo, musicista

Na segunda metade do século XX ocorre um confronto de diferentes realidades culturais, todas com igual valor existencial. O relativismo de todos os valores é, então, uma tomada de consciência inevitável, que em parte explica ou desnuda a transitoriedade daquilo que antes se concebia como permanente. É a morte das grandes narrativas, a realização de que não existe uma verdade absoluta, pois aquilo que parecia ser a Verdade fica posto em xeque pela Verdade do Outro. O confronto com os diferentes cânones das diferentes culturas musicais faz com que tudo aquilo que estava erigido como valor permanente caia de seu pedestal. Tudo isto é um grande choque mental e cultural, algo que qualquer civilização levará tempo para digerir. Esta perplexidade parece ser um dos motivos pelos quais, no pós-modernismo estético, se verifica uma liberação geral para aquilo que é admissível artisticamente, uma ausência ou queda de parâmetros norteadores (ou cânones), e um crescente desinteresse e indiferença mútua dos artistas, cada um isolado em seu próprio individualismo. Com o “vale tudo”, tudo perde o valor. Como colocado pelo filósofo Zygmunt Bauman (1925-2017), “a intolerância mata, mas a tolerância, mesmo se reconhecidamente menos cruel, isola: uma espécie de música da outra, um artista do outro, a música e o artista de sua plateia” (BAUMAN, 1998, p. 131).

297

Com relação aos conteúdos não-modernos, parece evidente que a aceitação da presença deles na composição tem menos a ver com a mentalidade modernista do que com a pós-modernista, pois, se esta presença era rejeitada na primeira, ela passa a ser aceita irrestritamente na segunda. No entanto, esta situação se transformou subitamente numa outra, na qual *qualquer* combinação de “materiais étnicos” é aceita, pelo simples motivo de que hoje em dia é possível combiná-los. Nesta mentalidade, estes materiais permanecem exóticos ou exotizados porque são *usados* como meros objetos; o materialismo modernista evolui para uma espécie de materialismo “ao quadrado”, uma “coisificação” pós-modernista. Conteúdos esvaziados de conteúdo se incluem na obra a partir de um impulso utilitário, e que não pressupõe qualquer tentativa, por parte do autor, de

ou artista notável” (GROVE, 1981, p. 763). A palavra vem do grego *epigonoí*, que significava “aqueles nascidos depois”.

aprofundar-se em conhecê-los pelo que são originalmente, ou de afastar-se da superficialidade do contato casual ou inicial com eles. Eles são diretamente arremessados num processo de reciclagem, aproveitamento ou apropriação que pouco reflete sobre a possível resignificação à qual se veem submetidos. “O material está aqui, e, como sei que existe, está disponível para o meu uso” é uma mentalidade que reflete uma forma de exibicionismo do exótico movida por um instinto catador ou necrófago. O “banco de dados” da história cultural mundial deixa de ser um repositório ou tesouro (museu ou biblioteca) da humanidade e se torna um grande supermercado de mercadorias a serem consumidas. Assim, no pós-modernismo, os conteúdos antigos e de outras culturas são “explicados” ou justificados como apropriação, colagem, intertextualidade, forma derivativa, citação, paródia, etc. Com isso, a questão da autenticidade expressiva da obra musical com conteúdos não-modernos deixa de existir: ela se desintegra por não haver mais a exigência ou expectativa de estilo próprio, de originalidade, de novidade, ou de materiais historicamente necessários ou atuais, e pela consequente predominância de obras de caráter derivativo.

298

Rejeito a ideia de que estejamos numa “Idade Pós-Moderna” subsequente à Idade Moderna porque uma mudança de tamanha dimensão, que venha realmente a superar a estrutura de consciência da Modernidade e estabelecer mais do que simplesmente uma nova mentalidade ocidental (um ismo) pressupõe uma nova mutação da consciência do ser humano, o que ainda não é demonstrável. O que temos até agora são indicativos para um possível futuro imaginado, mas me parece mais útil viver o presente. Por isso, evito o termo “pós-modernidade”. O pós-modernismo assume, então, para mim, uma dimensão menor, como um “*Zeitgeist* de transição”, um “ismo” decorrente de uma aceleração científica cada vez maior, onde se vive uma crise de identidade cultural e uma perplexidade perante a pluralidade de valores e estados mentais determinados culturalmente pelo mundo afora. Olhando para o aspecto positivo deste cenário (“pós-moderno”) da Modernidade, alguns indivíduos ocidentais começam a ter a chance de compreender melhor as diversas manifestações culturais do resto do mundo graças a muitos fatores, dentre eles, a rejeição da ideia de Ocidente como centro do

mundo (o que inclui, de certo modo, a morte de grandes narrativas, mas não a morte completa delas, nem de todas elas). Este questionamento lhes permite perceber, talvez paradoxalmente – ali onde o pós-modernismo aponta para a ausência de um horizonte de universalização –, a existência de uma universalidade profunda entre as diversas formas culturais, que torna possível ao ocidental relacionar-se autenticamente com conteúdos não-modernos.

A binariedade modernismo e pós-modernismo estético precisa ser superada, pois nenhum de seus opostos permite condições favoráveis para que os conteúdos não-modernos se estabeleçam com autenticidade, como ficou exposto. Quanto à superação desta binaridade, podemos citar a proposta do compositor italiano Fausto Romitelli (1963-2004), que, embora não estivesse dirigida à questão dos conteúdos não-modernos, aplica-se também a eles:

a linguagem musical não é apenas o meio para exprimir alguma coisa, mas ela coincide com o conteúdo; ela é meio e fim ao mesmo tempo, a palavra e a coisa, significante e significado; não é possível exprimir algo de novo com palavras abusadas: uma linguagem convencional carregará apenas mensagens já concordadas. Para comunicar verdadeiramente com a música devemos renovar constantemente a linguagem e variar seus códigos; uma mensagem estética expressa através de clichés linguísticos não tem, na música, qualquer valor (exceto o de mero entretenimento). Creio, portanto, que o talento de um compositor se meça, hoje, pela sua capacidade de integrar na escrita materiais diferentes, frequentemente heterogêneos, sem renunciar ao rigor conceitual e à definição de um 'estilo' capaz de 'metabolizar' as diferentes influências e gerar novas imagens sonoras (ROMITELLI, 2001, p. 148).

299

Seria justo concluir que os conteúdos não-modernos tendem a não ser autênticos quando sua presença é desnecessária na poética composicional: por exemplo, quando são trazidos como elementos “de efeito”, ou por estarem “na moda”, ou quando a utilização deles perpetua atitudes exotizantes, ou que revelam um tratamento superficial e casual a eles dado pelo autor. Diante da proposta de superar a oposição modernismo x pós-modernismo, o princípio de que existe uma “necessidade da

poética composicional” se mostra como sendo ele também um dos aspectos do modernismo. Porém, mesmo que a necessidade da poética se constitua como um valor da estética moderna, ela mantém sua validade na proposta superação porque não é apenas moderna, porque também é válida para outras formas de arte de outros povos desde a Antiguidade. Seria este um valor artístico “universal”?

Perspectivas culturais

Do ponto de vista *cultural*, como é possível que os conteúdos não-modernos possam ser autênticos na composição? É preciso investigar as componentes culturais em que o aqui e agora dos artistas e de suas obras se inserem pois, se “o homem é produto do meio”, como afirma a sociologia moderna, a autenticidade de seus comportamentos é definida pelo ambiente que constitui o seu aqui e agora, isto é, sua sociedade, sua cultura.

300

A ideia de que o ser humano é produto do meio, afirma-se já por Hipócrates (460-370 a.C.), mas também por John Locke, Jean Jacques Rousseau e Karl Marx (DUBOS, 1968: 103), se desenvolve, ao longo da Modernidade, gerando os conceitos de identidade cultural e nacional. Mas os processos de globalização transformaram profundamente a perspectiva e a prospectiva daquilo que se entende por identidade cultural/nacional. O teórico cultural jamaicano Stuart Hall (1932-2014) apontou em 1992 três possíveis consequências da globalização sobre as identidades culturais:

as identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do ‘pós-moderno global’; as identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particulares estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar (HALL, 2006, p. 69).

Seguindo estas considerações, a ideia de que o ser humano é produto do meio precisa ser alterada para algo como “o ser humano é um produto do meio mas não somente” ou “o ser

humano é *parcialmente* um produto do meio”: assim, não fica refutada a ideia de que ele é produto do meio – pois isto é irrefutável – mas acrescenta-se o reconhecimento da ideia de “meio” para além do meio biológico, social e cultural *imediatos*. Dito de outra forma, a ideia de “meio” não deveria se limitar ao aqui e agora imediatamente próximo. Reconhece-se nos dias de hoje, sem que confundamos realidade com virtualidade, que o *meio* pode ser considerado como o planeta inteiro por causa da globalização e dos meios de comunicação e informação. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) apontou para o perigo daquilo que chamou ‘supercomunicação’, ao escrever em 1978 a propósito da originalidade de cada cultura:

Atualmente, o desafio reside naquilo que poderíamos chamar supercomunicação – ou seja, a tendência para saber exatamente, num determinado ponto do mundo, o que se passa nas restantes partes do Globo. Para que uma cultura seja realmente ela mesma e esteja apta a produzir algo de original, a cultura e os seus membros têm de estar convencidos de sua originalidade e, em certa medida, mesmo da sua superioridade sobre os outros; é somente em condições de subcomunicação que ela pode produzir algo. Hoje em dia estamos ameaçados pela perspectiva de sermos apenas consumidores, indivíduos capazes de consumir seja o que for que venha de qualquer ponto do mundo e de qualquer cultura, mas desprovidos de qualquer grau de originalidade” (LÉVI STRAUSS, 1985, p. 34).

301

A subcomunicação e o isolamento das culturas nos tempos passados garantia formação *ab intra* de conteúdos autênticos ou originais, mas essa condição se perdeu, e a supercomunicação característica de hoje se coloca quase como uma barreira para a tão valorizada originalidade. No entanto, parece-me que a condição de meros consumidores e a consequente falta de originalidade são mais escolhas do que uma imposição dos tempos pós-modernos, e nisto consiste o desafio mencionado pelo antropólogo.

A ideia do ser humano ser produto do meio tampouco deveria se limitar aos anos de juventude do indivíduo, os seus anos supostamente “formativos”, pois isto equivale imaginar que o ser adulto, uma vez inteiramente formado, seria incapaz de

modificar-se. Numa perspectiva cultural, entende-se que o meio formativo imediatamente próximo do sujeito equivale ao período de *enculturação*, isto é, aquele em que ele aprende os valores, normas, linguagens, dinâmicas, visão de mundo, artes (e música) da cultura dentro da qual nasceu e se formou. Este período é identificado como sendo o período dos seus anos formativos, sua juventude.

Mas isto é um equívoco: o indivíduo com saúde está sempre em formação, se quiser, “se estiver vazio”, no dizer do monge zen budista Shunryu Suzuki (1904-1971): mesmo com idade avançada, é capaz de aprender novos valores, normas, linguagens, etc. O ser humano é um produto do aqui e agora, sempre (e não apenas quando jovem), se estiver atento ao momento presente, e por este motivo, o processo de enculturação deveria ser visto como tendo a duração de sua vida toda. Por isso, não vejo que estejamos fadados a produzir uma arte “desprovida de qualquer grau de originalidade”: a supercomunicação é um fato com o qual devemos aprender a conviver.

302

No ir e vir das forças políticas internacionais que, com o passar dos anos e décadas, ora repudiam, ora confirmam as práticas de apropriação cultural, esta, apropriação cultural, continua sendo praticada sob novas formas contemporâneas às vezes bem diferentes de suas formas passadas, o que faz com que elas possam passar despercebidas ou que fique difícil reconhecê-las de imediato como tal. Se a presença de conteúdos não-ocidentais na música contemporânea é mais um indicador do impulso predatório colonialista do Ocidente, que atitude pode tomar o artista consciente de sua dimensão ético/política para não participar da perpetuação destes atos de dominação? Fechar-se no isolacionismo cultural, como que cultivando uma certa xenofobia, para impedir o transculturalismo? Não estaria isto em contradição com um mundo em globalização? Ou tomar a atitude oposta, negando ou fingindo que o ato de apropriação cultural não existe? Ou participando conscientemente dela, apropriar-se de um ritmo é muito menos grave do que apropriar-se de um território...? Ou mesmo achar-se com direito de praticar atos de dominação e assumi-los como tal abertamente. Todas estas “opções” são igualmente absurdas.

A resposta está na capacidade de cada indivíduo “estar vazio” e de aculturar-se, ou seja, em assimilar conteúdos de outras culturas, o que se revela, no fundo, como uma capacidade de estar em diálogo e de ouvir o outro. Dois compositores do século XX pensaram na aculturação e desenvolveram uma atitude excepcional com relação às outras culturas: o holandês Ton de Leeuw (1926-1996) e o alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) (sobre o qual falarei mais adiante). A partir de 1974 até 1976, Ton de Leeuw promoveu, junto à Eduard van Beinum Foundation, os encontros semanais *Musicultura Weeks*, em Breukelen, Holanda, dedicados à realização de cursos, palestras, performances e debates sobre várias formas musicais do Japão, Coréia, China, Sudeste-Asiático, Indonésia, Índia e Iran. Discutia-se nesses encontros a situação de deterioração das tradições musicais destes países devido à produção da música popular moderna às custas das músicas tradicionais, assim como o confronto entre músicas tradicionais e música contemporânea europeia abordado como processo de aculturação. A partir de 1977, o compositor búlgaro Dimiter Christoff (n. 1933), criou, junto a de Leeuw, o *International Composers Workshop*, dando continuidade às *Musicultura Weeks*. O *Workshop*, que se alternaria anualmente em Sofia e Amsterdam até sua última edição no ano do falecimento de de Leeuw, em 1996, reuniu durante vinte anos compositores e compositoras do mundo inteiro, tendo como tema principal o encontro entre músicas tradicionais não-europeias, folclore, e métodos contemporâneos de composição.

303

Apesar de cultivar com tal constância a interação entre compositores do mundo inteiro e uma abordagem intercultural à composição, Ton de Leeuw se manifestou negativamente quanto à atitude dos compositores europeus em 1992:

Se orgarnizarmos um curso de composição com uma assinatura diferente da de Darmstadt, as pessoas rapidamente a rotularão de ‘divertido’ ou ‘pitoresco’. Eu quase diria que a perspectiva deles é neocolonial. Mas estou convencido de que esta é a música do futuro. (...) O problema com o qual sempre nos confrontamos é que os compositores na Europa pensam tão eurocentricamente, quase provincianamente. Todos os termos, todos os debates se originam de uns poucos círculos vanguardistas aqui na Europa, enquanto o mundo é tão maior

e existem tantas músicas modernas que não tem nada a ver com aquilo. Uma geração de compositores africanos e asiáticos está se desenvolvendo e eles podem alargar o nosso horizonte. Nossa ignorância com relação à música não-ocidental é o resultado de nossa relação com o Terceiro Mundo. A relação sempre foi autoritária – nós pensamos que somos o centro. Acredito que precisamos aprender mais sobre as outras culturas, cada uma com seus méritos, porque elas são pelo menos tão importantes quanto a nossa cultura” (DE LEEUW apud TICHELAAR, 1996, p. 9).

De Leeuw aponta para três níveis de aculturação presentes em sua composição *Gending* (1975) para gamelan javanês: 1) o nível prático, no qual “o contexto específico da vida cultural de Amsterdam tornou possível usar uma orquestra de gamelan em vez de, por exemplo, uma orquestra sinfônica”; 2) o nível estrutural, que demonstra que o compositor deliberadamente “tomou emprestado” princípios estruturais da música javanesa; 3) o nível mental, tanto consciente como subconsciente, em que “a ‘outra cultura’ não é mais algo cuja individualidade pode ser abordada de fora, mas que é um fator vivo na percepção criativa do indivíduo” (DE LEEUW, 1976).

304

A apropriação cultural tem, portanto, um aspecto positivo: ela é uma fase do processo de aculturação: assimilar é apropriar-se da coisa assimilada, e, ao invés disto se constituir num “roubo”, se revela como aceitação. A aculturação, segundo o antropólogo cubano Fernando Ortiz Fernández (1881-1969), é necessária no processo de transculturação. Ortiz criou o termo “transculturação” – desculpando-se pela criação de tal neologismo – em 1947, no seu livro *Cuban Counterpoint – tobacco and sugar*, (ORTIZ, 1995, p. 97):

...a palavra *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra porque isto não consiste meramente na aquisição de outra cultura, que é o que a palavra inglesa *aculturação* realmente implica, mas porque o processo também envolve necessariamente a perda ou desenraizamento da cultura prévia, o que pode ser definido como desculturação. Além disso, ele carrega a ideia da consequente criação de novos fenômenos culturais, o que pode ser chamado de neoculturação. No final, como a escola

de seguidores de Malinowski mantém, o resultado de toda união de culturas é semelhante ao do processo de reprodução entre indivíduos: os descendentes são sempre algo de ambos os pais, mas são sempre diferentes de cada um deles (ORTIZ, 1995, p. 102).

A transculturação inclui, portanto, a aquisição (aculturação) e perda (desculturação) de conteúdos do outro, no primeiro caso, e próprios, no segundo. Para que haja uma assimilação do conteúdo de outra cultura, é preciso que o sujeito em processo de aculturação se aproprie dele, no sentido de fazê-lo tornar-se seu próprio, de abraçá-lo em plena aceitação do conteúdo. Parece-me que a atitude do compositor perante a presença de conteúdos não-modernos como apropriação cultural é solucionada, portanto, de maneira de todo não simplória, pelo fato de que esta apropriação é um momento necessário dentro de um processo maior de transculturação capaz de engendrar um processo ainda maior no que diz respeito à criação artística, isto é, a *neoculturação* ou criação de novos fenômenos culturais, no qual tanto o artista como a obra se tornam um novo fenômeno cultural, exatamente como no processo de reprodução de indivíduos citado acima por Ortiz.

305

Convergência e confirmação

Se a obra for um fenômeno neocultural, ela será uma obra de arte *nova*, por via trans- ou neocultural, por formação *ab extra*, ou seja, na qual os conteúdos não-modernos se integram indispensavelmente ao todo, sendo necessários para a plena manifestação da poética composicional. A questão de serem mais ou menos evidentes no todo – isto é, no caso da música, se eles são mais ou menos audíveis – é uma outra questão, assim como uma questão secundária. Como participantes do fenômeno neocultural, os conteúdos não-modernos podem ser autênticos quando estão investidos de uma autoridade inerente, gerada pela própria poética, e não por um impulso derivativo: eles se apresentam como componentes constituintes de uma nova “expressão pessoal engajada, que é musicalmente verdadeira ao si-mesmo artístico do artista”, citando Dutton. Este “si-mesmo artístico” é a poética composicional.

De fato, a geração de um novo fenômeno artístico faz com que o conteúdo não-moderno seja transcendido, assim como os outros conteúdos com os quais integra a obra. Esta transcendência só é possível quando *não existe* um “projeto de identificação”, de um resultado que se quer parecido com uma fonte exótica. Esta seria uma identificação *a posteriori*, ou seja, uma influência, uma mudança de comportamento por causa de uma *vontade de identificar-se* com o conteúdo não-moderno, por ele influenciada. Na base do processo de transcendência há, em vez, uma identificação pré-existente, *a priori*, isto é, a existência de um ritmo comum, uma espécie de intuição do Outro, ou reconhecimento de si no modo de ser do Outro. Este, o Outro, passa a confirmar aquilo que já existe de forma latente, rudimentar, semi- ou inconsciente em quem encontra, e que torna possível a presença integrada deste conteúdo dentro do novo fenômeno, a nova obra.

306

Deste modo, pode-se apreciar, por exemplo, em Debussy, a presença íntegra e integrada de sonoridades que reverberam a temporalidade do gamelan javanês em *Pagodes* ou em *La lune descend sur le temple qui fut e Cloches à travers les feuilles* (ambas da série *Images II*) não mais como a “*captatio* etno-musical” ainda em fase de imitação da “fonte exótica”, como queria Carpitella, mas como uma obra onde os conteúdos interculturais estão fundidos e integrados num novo fenômeno cultural.

Também no caso de Koellreutter, elementos da música e estética tradicionais japonesas se integram em sua obra profundamente, e sem que se trate de desejar imitá-los ou com eles identificar-se. Koellreutter escreve ao professor Satoshi Tanaka em 1974:

De fato, nunca tentei imitar música japonesa, muito menos compô-la, mas admito sem acanhamento que a experiência musical e emocional que vivi no ano de 1953 – quando, pela primeira vez, estive no Japão – ao entrar em contacto com a música da corte japonesa, exerceu influência decisiva em minha atividade criadora e artística. Não no sentido de uma mudança provocada por essa experiência, mas sim no de uma confirmação de ideais estéticos que foram os meus, desde a juventude (KOELLREUTTER, 1983, p. 17) .

Koellreutter narra, de primeira pessoa, aquilo que o etnomusicólogo Neil Sorrell intui a respeito da presença do gamelan javanês na música de Debussy:

É inútil buscar na música famosa de sua maturidade traços de gamelan como pegadas fossilizadas de algum animal raro. Quão melhor a fusão, menos identificáveis são seus constituintes. (...) A palavra chave é *influência*, com sua sugestão de trazer alguma mudança de curso. Com Debussy, uma palavra bem mais frutífera seria *confirmação*. Parece muito mais provável que aquilo que ele ouviu em 1889 tenha confirmado aquilo que ele sempre sentiu na música, pelo menos subconscientemente, e esta experiência foi muito mais profunda do que um desejo de imitar algo novo e exótico (SORRELL, 1990, p. 3).

A confirmação de Koellreutter é confirmada aqui por Sorrell, e vice-versa. Para Koellreutter, a identificação ocorreu como a conscientização (confirmação) de algo já presente em sua poética e sensibilidade, e não se constitui numa identificação com a música japonesa no sentido de desejar tornar-se igual a ela. Não se trata aqui de generalizar que exista, para todos os compositores, uma identificação *a priori* com o conteúdo não-moderno, uma vez que muitos compositores podem simplesmente estar imitando, seja por imaturidade estilística, seja por ideologia pós-modernista. Trata-se de compreender que este tipo de identificação *a priori*, este reconhecimento surpreendente e inesperado, existe e é mais natural e mais comum do que nosso sentido cultural de diferença quer nos fazer crer, e que, na questão da autenticidade, este reconhecimento é o que a propicia. Num primeiro contato com a música “exótica”, a sensação pode ser de prazer estético, não porque seja apenas um fascínio pelo que é diferente, mas um fascínio pelo que, misteriosamente, é semelhante, que se reconhece no outro como uma ressonância, e, portanto, fascínio pelo conteúdo que se manifesta, mais do que como interesse, como quase compreensão e estranha familiaridade (daí o prazer). O fascínio não é uma “ênfase”. O conteúdo parece ser capaz de trazer à consciência algo que estava inconsciente, ou meio esquecido, como no processo da anamnese. A partir daí, o compositor se dedica a meditar a respeito deste conteúdo. Talvez se dedique até ao

cultivo e ao estudo deste conteúdo, o que, de qualquer modo, seria perfeitamente natural, no sentido de permitir a expansão da experiência inicial e aprofundar-se no entendimento e assimilação completos daquele conteúdo. O compositor age, assim, no sentido de torná-lo seu próprio (apropriando-se dele), aculturando-se (ou enculturando-se, no sentido expandido do termo, em que já pouco importa a proveniência do conteúdo ou a fase de sua vida em que isto ocorre) e, conseqüentemente assimilando-o de tal forma que ele se torna *presente*. A outra cultura fornece um conteúdo concreto a ser apropriado, seja ele um princípio rítmico, uma coleção de notas, uma microtonalidade, um instrumento não-ocidental específico, ou também uma noção ou ideia da cosmologia, estética ou pensamento da outra cultura, no sentido de condicionar a obra e a pessoa do compositor a nível profundo, permeando holisticamente não só o pensamento do artista mas também sua intuição, sensação e sentimento. É assim que o conteúdo se torna *próprio* (*meu*, como no *Dasein*). Ao compor a nova obra, a “influência estrangeira” transcendida por meio do processo de transculturação se torna presença, integra-se autenticamente numa nova música, neoculturada. Mais ainda, o exótico revela-se nunca ter sido exótico, tanto naquele primeiro momento, pois, ao(s) primeiro(s) contato(s) é *reconhecido*, quanto no segundo, no qual há muito terá deixado de ser exótico, devido ao trabalho de estudo e assimilação consciente do compositor. Em ambos os casos, o “exótico” deixa de ser, ou melhor, nunca foi excêntrico e revela ter sido sempre concêntrico.

Surge uma última pergunta para um próximo trabalho: como é possível “reconhecer-se no modo de ser do Outro”? Talvez, a ideia de “identificação *a priori*” deva ser investigada a partir das noções de inconsciente coletivo e de *universais* na música. Ton de Leeuw também parecia ver uma relação entre a possibilidade de comunicação intercultural e o inconsciente coletivo junguiano (DE LEEUW, 1976, p. 71). Por ora, em vez de “conteúdos universais”, prefiro dizer que há *conteúdos comuns* a diversas culturas musicais. A explicação, para quem precisa de uma, a respeito de *como* é possível para o compositor ter a música ou pensamento de outra cultura como componente integrante ao seu próprio pensamento musical sem recorrer a pro-

cessos imitativos parece estar relacionada à existência de conteúdos comuns onde, aparentemente, há apenas diversidade. O modo pelo qual são “comuns” pode variar amplamente, desde uma comunidade específica e concreta como um material (uma escala, por exemplo) até algo mais abstrato como um princípio organizador.

Este artigo se ocupou com a questão do valor artístico da obra que assimilou conteúdos antigos e não-ocidentais, e conclui que este valor não está na busca da imitação, nem na intenção de produzir, na obra (ou com a obra) uma simples identificação com materiais musicais (ou de pensamento) de outras culturas: o valor artístico, o que há nele de *autêntico*, está na criação de uma *nova* poética musical na qual suas componentes não-modernas se encontram assimiladas e em perfeita harmonia com os seus demais conteúdos, e que ali encontram seu lugar devido a uma identificação que chamei “*a priori*”, porque se dá por reconhecimento de si-mesmo no modo de ser o Outro. Esta obra passa a ser, então, um *novo* fenômeno cultural, possibilidade esta que advém apenas com a visão pós-modernista (no melhor sentido do termo, ou seja, de crítica aos preconceitos da Modernidade, mas não de louvor ao utilitarismo imitativo do pós-modernismo estético) daqueles artistas capazes de uma transmusicalidade, isto é, cuja perspectiva não se limita à da contemporaneidade local ou limitadamente expandida, mas que inclui aquilo que está fora da sua contemporaneidade, ou seja, que se encontra, a princípio, no Outro, e até mesmo no Passado do Outro. Verifica-se, entretanto, que esta “extra-contemporaneidade” está longe de ser “absoluta” porque no mundo globalizado o meio cultural formador de identidade não é mais o meio imediato, e porque, na dicotomia Eu (o “moderno”) e o Outro (o não-moderno), aquilo que se encontra no Outro realmente pode ter algum ponto de contato com o Eu, sendo possível haver algo do Outro no Eu e vice-versa, o que aponta para a existência de conteúdos comuns através das culturas. Pois somente onde existe a possibilidade de um “ritmo comum”, é que há possibilidade de analogia ou ressonância. O ponto de contato se traduz numa conexão latente, pré-existente, potencial, da qual o compositor pode se dar conta facilmente ou não, ou nem mesmo se dar conta, e é algo bem diferente de uma “influência”. Com isto, é possível não mais dizer que os con-

teúdos não-modernos precisam ser “assimilados” pois, se eles já tem uma conexão prévia com a poética, ela não está realmente assimilando nada “extra-contemporâneo”, mas apenas encontrando nele, conteúdo não-moderno, a sua confirmação e o seu estímulo para manifestar-se plenamente. A congruência permite a convergência.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Filosofia della música moderna – con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni*. Torino: Giuglio Einaudi Editore, 1959

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Tradução portuguesa da primeira versão francesa abreviada de Pierre Klossowski in *Zeitschrift für Sozialforschung* V, Paris, 1936 – cahier no 1, Lib. Alcan. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.

BOULEZ, Pierre. “Schoenber è morto” in *Note di Apprendistato*. Torino: Einaudi, 1968b.

_____. “Oriental Music: A Lost Paradise?” *The World of Music*, Vol. IX, no 2, 1967.

CARPITELLA, Diego. *Il Mito del Primitivo nella Musica Moderna*. Roma: Semar Editore, 1989.

DE LEEUW, Ton. “Introduction”, “The East-West Theme”, “Analysis of Gending”, “Five Reflections”. *Keynotes 3*. Amsterdam, Done-mus, 1976 pp. 66-74)

DONATONI, Franco. *Questo*. Milano: Adelphi, 1970.

DUBOS, René Jules. *So Human an Animal*. New York, N.Y.: Charles Scribner’s Sons, 1968.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

FIORAVANTI, Carlos. “Quando os híbridos são férteis: cruzamentos improváveis podem gerar novas espécies de plantas e animais”. *Pesquisa FAPESP* 185, julho de 2011, pp. 60-63.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUNTINGTON, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, N.Y.: Simon & Schuster Paperbacks, 1996.

INWOOD, Michael. *A Heidegger Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1999.

JUNG, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim e Satoshi Tanaka. *Estética. À procura de um mundo sem 'vis-à-vis' (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)*. Tradução e coordenação> Salomé Gandelman. São Paulo, SP: Editora Novas Metas, 1983.

_____. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Organização: Bernardete Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1985.

LESURE, François. “Debussy, (Achille) Claude”. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com.ez74.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>. Acessado em 27/10/2018.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1985.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.

PARKER, Sylvia. "Claude Debussy's Gamelan". *College Music Symposium*, vol. 52, 2012, Disponível em https://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=22:claudede-bussy-gamelan&Itemid=116. Acessado em 27/10/2018.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro, 1984.

ROMITELLI, Fausto. "Il compositore come virus". *Milano Musica. Percorsi di musica d'oggi – Il pensiero e l'espressione. Aspetti del secondo Novecento musicale in Italia*. Milano, 2001, pp 148-149.

SORRELL, Neil. *A Guide to the Gamelan*. London: Faber and Faber, 1990.

312 ORTIZ, Fernando. *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

SCHÖNBERG, Arnold. "Composition with Twelve Tones", in *Style and Idea*. London: Faber and Faber, 1975.

SUZUKI, Shunryu. *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal talks on Zen meditation and practice*. New York, N.Y.: Weatherhill, 1970.

TRICHELAAR, Wilma. "The International Composers' Workshop – a retrospective." *20 Years International Composers' Workshop*. Amsterdam: Gaudeamus Foundation, 1996.

TRUDU, Antonio. *La "Scuola" di Darmstadt – I Ferienkurse dal 1946 a oggi*. Milano: Ricordi, 1992.

WERLE, Marco Aurélio. "A Angústia, a Morte e o Nada em Heidegger". *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 26(1): 97-113, 2003.

ZAGORSKI, Marcus. "Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'". *Journal of the Royal Music Association*, Vol. 134, n. 2, 271-317. Routledge, November 2009.

Sobre os autores

Lia Tomás

É Livre-Docente 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), 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), 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) da Reitoria da UNESP e do GRAI/Avaliação Institucional da UNESP (2012 a 2016). Atualmente, é membro titular do Conselho Universitário da UNESP e da Congregação do Instituto de Artes. Coordena o DeMusica: Laboratório de Estudos em Estética Musical e Filosofia da Música (Projeto CNPq).

Raimundo Rajobac

Professor no Departamento de Música e diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS. Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS. Desenvolve suas atividades docentes e de pesquisa nas áreas da Prática Musical Coletiva, Estética e Filosofia da Música, Filosofia da Educação Musical, 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); *Docência como vivência a partir de Wilhelm Dilthey* (2015); *Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio* (2016), *Experiência formativa e reflexão* (2016) (com L.C. Bombassaro e P. Goergen), *Música, filosofia e formação cultural* (2017) (com L. C. Bombassaro), *A questão do estético: ensaios* (2019) (com N. Hermann).

Ivanka Stoianova

Musicóloga. Formada em Sofia (Ecole Nationale de Musique, Conservatoire de l'Etat), Moscou (Conservatoire P. I. Tchaikovsky), Bâle (Musik-Akademie, Universität Basel), Berlin (Technische Universität) e Paris (Université de Paris 8). Doutora do 3ª Ciclo e "docteur d'état". Professora no Departamento de Música da Université de Paris 8. 1975-1981; Membro da equipe do IRCAM, Centre G. Pompidou (dir. P. Boulez). 1989-1999; diretora artística das Edição Ricordi, Paris. Área de pesquisa: história, teoria, semiótica e filosofia da música (sécs. XVIII, XIX e XX). Diversos livros publicados e mais de 200 artigos científicos em diversos idiomas. É Doutora Honoris Causa da Academia Nacional de Música 'Pantcho Vladigerov' Sofia, 2016.

Martín Liut

Martín Liut es Profesor Asociado de Historia de la Música y la tecnología en la UNQ y Profesor Adjunto de Música Argentina y Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Doctor en Ciencias Sociales y Humanas por la UNQ y en Música, Historia y Sociedad por la EHESS (París), doctorado en cotutela. Es director del proyecto de Investigación "Territorios de la Música Argentina Contemporánea, Etapa II", radicado en la EUDA-UNQ. Es coeditor y coautor del libro "Las mil y una vidas de las canciones" (2019, Gourmet Musical), autor de diversos capítulos de libros y artículos científicos publicados en la Argentina y el exterior. Como compositor y artista sonoro ha presentado obras en formatos diversos en en el país desde 1990.

315

Eder Wilker Borges Pena

Doutorando em Música (UNESP-FAPESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás com período sanduíche na Columbia University, sob orientação de Walter Frisch. Mestre em Música (UNESP-CAPEL), com pesquisa sobre a natureza da música humorística em Erik Satie. Bacharel em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU): Iniciação Científica sobre os problemas estéticos da Música Eletroacústica (CNPq); TCC sobre a utilização do texto no processo composicional de Erwartung (Op. 17) de Arnold Schoenberg, ambos sob a orientação do Prof. Dr. Celso Cintra (UFU).

Mauro Rosal

Músico, improvisador y compositor. Licenciado en Composición con Medios Electroacústicos (UNQ). Profesor Superior en concurrencia con el título de licenciado en composición con medios electroacústicos (UTN). Magister en Filosofía (UNQ). Doctorando en Filosofía (UBA). Docente en Universidad Nacional de Quilmes (Filosofía, Semiótica de la música, Sonido en la producción audiovisual), Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires (Arreglos I, Arreglos II, Corrientes y estéticas contemporáneas) y Fundación Universidad de Cine (Movimientos estéticos de la música).

Marcus Mota

Doutor em História pela Universidade de Brasília e realizou estágios de pós-doutorado em Música no CESEM-Nova Lisboa, e Teatro no CET- Universidade de Lisboa. Desde 1995 é professor no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na graduação e Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. É autor, entre outros títulos, de *Dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de ficções audiovisuais* (Editora Unb, 2008); *Nos Passos de Homero. Ensaio sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade* (Annablume, 2013); *Imaginação e morte: Ensaio sobre a representação da finitude* (Editora UnB, 2014); *Dramaturgia: Conceitos, Exercícios e Análises* (Editora UnB, 2018); *Metafísica, Escrita e Música: Ensaio Sobre os Fragmentos de Heráclito* (Movimento Internacional Lusófono, 2018), *Audiocenas: Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades* (Editora UnB, 2020). Além disso é compositor, dramaturgo e ensaísta. Para acessar suas publicações, <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

Tiago de Lima Castro

É graduado em filosofia pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), onde fez o trabalho de conclusão de curso com o título "Compêndio Musical de Descartes: Clareza e Distinção na Estética", sob orientação do Prof. Dr. João Epifânio Regis Lima. Visando aprofundar a pesquisa sobre estética musical, concluiu em 2017 o mestrado no Instituto de Artes da Unesp, sob orientação

da Profa. Dra. Lia Tomás, com a dissertação “*Compendium Musi-cæ* de Descartes: possíveis fontes”. Em 2018 iniciou o doutorado no Instituto de Artes da Unesp, novamente sobre a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás, com financiamento da FAPESP, trabalhando com os textos sobre música de Descartes na intersecção entre música, filosofia e história da ciência. Tem publicado artigos e capítulos de livros sobre esta temática.

Gerson Luís Trombetta

Possui doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) e realizou estágio pós-doutoral em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Atualmente é professor no Programa de Pós-Graduação em História e nos Cursos de Graduação em Filosofia e Música da Universidade de Passo Fundo. É autor do livro *Harmonia e ruptura: a Crítica da Faculdade do Juízo e os rumos da arte contemporânea* e de artigos e ensaios nas áreas de estética, literatura e história da arte.

Igor Baggio

É pianista, bacharel em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS - 2004), mestre em música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP - 2010) e doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP - 2015). É autor do livro “O dodecafonismo tardio de Adorno” (EDUNESP, 2011) e de ensaios e artigos, publicados em periódicos nacionais, e que se dedicam a estudar questões de filosofia, história e sociologia da música, principalmente junto ao pensamento de Theodor Adorno e de outros autores de língua alemã.

Cauê Martins

Doutorando em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Possui graduação e mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Tem experiência de pesquisa na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Comunicação, Sociologia da Cultura, Sociologia da Música, Sociologia Digital, Indústria Cultural, Teoria Crítica e Direitos Humanos.

Sofia Andrade Machado

Bacharel e Licenciada em Letras com Habilitação em Português Pela Universidade de São Paulo (USP), Bacharel em Música com Habilitação em Violoncelo pelo Centro Universitário Uni FIAM-FAAM, Mestre em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e doutoranda em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) pela mesma universidade. Integrou a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo e a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de Guarulhos. Lecionou música no Projeto Guri e Língua Portuguesa no Estado de Minas Gerais. Atualmente se dedica à pesquisa acadêmica em Filosofia, com ênfase em Filosofia da música, concentrando-se no estudo dos escritos musicais do filósofo Theodor W. Adorno.

Danilo Ávila

Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em Franca. No mestrado defendeu a dissertação *Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos (1937-1951)*, 2016. Atualmente desenvolve, no doutorado, a pesquisa *Música contemporânea brasileira: sentidos de uma formação*.

318

Maurício de Bonis

Compositor e pianista, é Professor Assistente Doutor (RDIDP) no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), onde exerce atualmente o cargo de Vice-Diretor. Nessa instituição, atua ainda como Tutor do PET - Música (Programa de Educação Tutorial - MEC) e foi Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música de 2016 a 2020. É Bacharel em Música com Habilitação em Composição (sob orientação de Willy Corrêa de Oliveira), Mestre e Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (ambos com bolsa FAPESP). Durante o doutorado, realizou parte de sua pesquisa em consulta ao acervo da Fundação Paul Sacher, na Basileia. Participou como bolsista do 40^o Ferienkurse für Neue Musik em Darmstadt e teve sua obra apresentada nos principais festivais de Música Contemporânea no Brasil, além de concertos no Chile, México, Panamá, Itália, Colômbia, EUA e no ISCM World Music Days 2017, no Canadá. Atua como pesquisador nas áreas de Composição, Contraponto, Polifonia e Metalinguagem, e de-

dica-se à obra de Willy Corrêa de Oliveira e Henri Pousseur. É Editor-Gerente do periódico eletrônico *Música em Foco*, editado pelo PET Música UNESP.

João Batista de Brito Cruz

Pesquisador e compositor. Doutorando em Musicologia pela USP (2020), mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, orientado pela Profa. Dra. Lucia Santaella (2015-2017) e graduado em música pela Faculdade Santa Marcelina (2012-2014). Pesquisa a presença de música de compositores brasileiros e latinos no contexto orquestral e de concerto, tendo focalizado seu mestrado na obra do compositor Gilberto Mendes. Foi aluno do curso de Formação Avançada em Composição da EMESP (2015- 2018) e membro do Ateliê Contemporâneo da EMM (2017). Foi membro do Grupo de Leituras Avançadas em Charles S. Peirce (PUC-SP). Já estreou e performou peças de música contemporânea em diversas salas de concerto, galerias e espaços públicos brasileiros. Foi diretor musical do grupo de dança AVOA no espetáculo Solos de Rua durante os anos 2017/2018. Fez também residência artística para gravação de obras autorais pelo MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo). Além disso, faz parte dos grupos Coletivo Capim Novo, Semiorquestra e Grand Bazaar. É também diretor e produtor do podcast Som no Prato, que discute e divulga a música instrumental e regional brasileira.

319

Thales Reis Alecrim

Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlia Mesquita Filho”, campus de Franca (2017) e mestrado pela mesma instituição em História e Cultura Social (2020). Com o financiamento da CAPES, realizou a dissertação intitulada “*Envolto em Tempestade*”: João Apolinário e as musicalizações de seus poemas no Brasil e em Portugal (1949-1974). Atualmente é professor de História e de Língua Inglesa para o Ensino Fundamental e Médio em escolas da rede particular de ensino. Seus interesses de pesquisa estão voltados para as relações entre História e Música, com foco nas abordagens culturais.

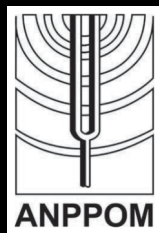
Luigi Antonio Irlandini

Compositor e instrumentista (piano e shakuhachi), é professor de música nos cursos de graduação e pós-graduação da UDESC

em Florianópolis. Suas obras tem sido apresentadas internacionalmente, e, recentemente, destacaram-se *Santuário de Baleias*, para saxofone soprano e orquestra de cordas (estreia na Bienal de Música Brasileira Contemporânea de 2019) e a obra eletroacústica *Ākāśa* para shakuhachi e meios fixos (lançada em CD do mesmo nome em 2019). Irlandini estuda temporalidades musicais circulares e espirais, e a relação entre conteúdos não-modernos e poéticas composicionais dos séculos XX e XXI. Sua pesquisa está publicada em periódicos acadêmicos tais como *Perspectives of New Music* (Estados Unidos), *Per Musi*, *Opus* e *Revista Vórtex* (Brasil). Irlandini estudou composição com Hans-Joachim Koellreutter, no Rio de Janeiro; Franco Donatoni, na Itália, e com Stephen L. Mosko e Brian Ferneyhough na Califórnia. Mais informações no site: <https://sites.google.com/site/cosmofonialai/>



ANPPOM



ISBN: 978-65-88778-01-2