

BRICOLAGENS SONORAS

1



**REFLEXÕES E DIÁLOGOS
DO GRUPO DE ESTUDOS
BRICOLAGENS SONORAS
2019 \ 2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE OURO PRETO**

Organização:
**CESAR MAIA BUSCACIO
ISAÍAS GABRIEL FRANCO
VIRGÍNIA BUARQUE**

Copyright © 2021 by DEMUS/UFOP



**BRICOLAGENS SONORAS 1:
Reflexões e diálogos do Grupo de Estudos Bricolagens Sonoras**

1ª Edição: Abril de 2021

Capa e design: Elvia Buscacio Agafonovas

Diagramação: Editora Koinonia

Nenhuma parte desta publicação poderá ser utilizada ou reproduzida - em qualquer meio ou forma, seja mecânico, fotocópia, gravação etc. - nem apropriada ou estocada em banco de dados sem a expressa autorização do autor.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
CIP – Brasil – Catalogação na Fonte**

Bricolagens Sonoras 1: Reflexões e diálogos do Grupo de Estudos Bricolagens Sonoras 2019-2020 (I.: 2021: Belo Horizonte, MG). Organizadores: Cesar Maia Buscacio, Isaías Gabriel Franco e Virgínia Buarque. Ouro Preto: Ufop, 2021.

243 p.: 21cm;

ISBN: 978-65-86627-79-4

I. Música. I. Buscacio, Cesar Maia. II. Franco, Isaías Gabriel. III. Buarque, Virgínia. IV. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Música. Colegiado de Música.

CDD: 780 / CDU: 78

SUMÁRIO

Apresentação08
Andrea Albuquerque Adour da Camara

**Introdução - Apresentando o Grupo de Estudos
Bricolagens Sonoras**08
Cesar Buscacio, Bernardo Fabris, Edilson Lima, Guilherme
Paoliello e Virgínia Buarque

Parte I – Reflexões

Sonoridades e interdisciplinaridade24
Cesar Maia Buscacio e Virgínia Buarque

Som e espaço: uma abordagem inicial46
Guilherme Paoliello

**Blue Baião: Notas sobre ambivalência e estereótipo
musical em um excerto de Brazilliance**.....58
Bernardo Vescovi Fabris

Da impossibilidade de “não” ser interdisciplinar75
Edilson Vicente de Lima

**O urbano enquanto espaço sonoro de sociabilidades: São
Pedro de Caldas nos acordes da Banda Santa Cecília**94
Isaías Gabriel Franco

**Paisagens histórico-sonoras de Bento Rodrigues, Paracatu
de Baixo e Gesteira**111
Mariana Bicalho Camelo

Parte II – Diálogos

La Independencia nacional en el juego artístico. Posibles aproximaciones a la obra Intervención sonora sobre el 9/7... 128

Leticia Molinari

Unidade e diversidade na teoria estética indiana.....159

Marta Castello Branco

Cantando os dois lados do muro: os corridos da fronteira México/Estados Unidos e as disputas territoriais176

Maurício de Bragança

O espaço urbano reconfigurado a partir de acontecimentos e eventos musicais (Belo Horizonte do final do século XIX à década de 1960)200

Flávia Duarte Lanna

Bandas, história e ensino no distrito de Passagem de Mariana222

Cibele Aparecida Viana

APRESENTAÇÃO

Andrea Albuquerque Adour da Camara^{1}*

O primeiro gesto que devo verter nesta apresentação é o de agradecimento. Isto porque comecei minha carreira docente na instituição onde foi fundado o Grupo de Estudos *Bricolagens Sonoras*: a Universidade Federal de Ouro Preto, em Minas Gerais. Re-encontrar amigos e colegas é percorrer o caminho que me conduziu onde estou como professora, pesquisadora e artista. Este percorrer é *e-moção*. A palavra *e-moção* formula-se a partir do latim *movere*, com significado de mover, agitar (HECKLER, 1986, p. 2761). O prefixo *e* também conduz à idéia de movimento, para fora. Esta emoção somou-se à lembrança do compartilhar afetuoso, com alguns pesquisadores do grupo, o laborar e o saber no cotidiano letivo. O convite à redação da apresentação deste trabalho, além de haver me honrado, possibilitou-me per-correr pela produção acadêmica deste grupo, evidenciando-a e levando-me a refletir, para além dos afetos suscitados no caminho, sobre a importância dos grupos de pesquisa na produção de saberes a respeito da arte musical. A arte musical parece flutuar em incógnitas profundas, porque lida com a atualidade do fazer poético. Diz o poema de Manoel de Barros:

A ciência pode classificar e nomear todos os órgãos de um sabiá, mas não pode medir seus encantos. A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos encantos do sabiá. Quem acumula muita informação perde o

^{1*} Mestre em Música e doutora em Educação. Professora associada da Escola de Música e do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, E-mail: andreaadour@musica.ufrj.br.

condão de adivinhar: *divinare*. Os sabiás divinam (BARROS, 1996, p. 53).

Trabalhos como esta coletânea de capítulos, intitulada *Bricolagens Sonoras*, abrem novos caminhos para estimular o leitor a essa escuta: aos sabiás que *divinam*; às artes musicais que, em seu acontecer, manifestam a presença do homem e sua relação com o mundo, enquanto produção. Tanto os escritores, quanto os leitores, estão em diálogo no triângulo obra - homem - mundo. Nessa triangulação, ambientam-se espiralarmente o passado, o presente e o futuro e, nesse sentido, podemos dizer que as obras são todas atuais. Isto porque se presentificam enquanto arte ou enquanto texto e congregam gerações de músicos e pensadores, reunidos e atualizados sob o ponto de vista daquele que compõe e interpreta, ou que escreve e assina. Em todos os casos, o pesquisador é aquele que dialoga com a obra em suas diferentes *espacio-temporalidades*, trazendo-a à presença nos diversos âmbitos de sociedade, de mundo. A palavra *pes-quisar* possui radical cujo significado é procurar (do latim *quaero*); sua prefixação vem ao português através do espanhol, *pesquisar*, sendo *pes* por *per*, com sentido de “movimentar-se através” (HECKLER, 1984, p. 3437, 3438). Desta forma, para tecer estas relações dialogais, os autores movimentam-se em *procura* de diferentes caminhos que possam trazer ao leitor a dimensão da obra.

Os pesquisadores, ao construir saberes, evidenciam a música e suas relações sociais, espaciais e temporais, pelo seu acontecer poético. Estupefatos pela arte musical, os estimulam-se com indagações em busca de caminhos de compreensão do indizível. A substantividade da música torna-se tema e objeto de investigação em torno do seu acontecer, abrindo diferentes abordagens nas diferentes áreas das Ciências Humanas.

A importância e qualidade deste trabalho desvela-se durante a leitura, nos mostrando a presença da música em diferentes

perspectivas, nem sempre cômodas, dada a especificidade de seu saber. Isto porque a música, por instaurar mundo, expõe as fraquezas e injustiças do homem, e, ao mesmo tempo, revela suas belezas e conquistas.

Ao Grupo de Estudos *Bricolagens Sonoras*, agradeço a leitura do texto, que foi movimento de pergunta e de aprendizagem. Aos leitores, faço votos que percorram o mesmo caminho, enquanto conhecimento e *e-moção*.

Referências:

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald; MASSING, Egon Ricardo. *Dicionário Morfológico da Língua Portuguesa*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: UNISINOS, 1984.

INTRODUÇÃO

Membros do Grupo de Estudos Bricolagens Sonoras

Este livro porta um duplo objetivo: apresentar as reflexões e as criações de nosso grupo de estudos Bricolagens Sonoras, criado em 2019, bem como dar continuidade às interlocuções mantidas pelo grupo, no biênio 2019-2020, com pesquisadores dos campos da Musicologia, da História e da Educação. Afinal, quem somos nós e a que nos propomos?

Nosso grupo é constituído de cinco professores-pesquisadores integrantes do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto,² com formação interdisciplinar em Música, Educação, História e Ciências Religiosas, além de estudos no campo da Psicanálise e da Filosofia. A nós juntaram-se duas estudantes do Curso de Licenciatura em Música da UFOP e um pós-graduado do Curso de Especialização “Música e Interdisciplinaridade”, no qual também os cinco docentes lecionam e orientam trabalhos.³

Nosso intuito, ao formar este grupo de estudos, foi o de refletir sobre as distintas expressões e implicações das sonoridades na vida social e nas intersubjetividades. E como o ato de pensar mostra-se, para nós, indissociável das práticas de sentir e de atuar, consideramos importante que nosso grupo de estudos também viesse a experimentar e a suscitar sonoridades, de forma imbricada ao esforço intelectual de interpretá-las.

E por que toda essa atenção às sonoridades? Bem, em primeiro lugar, trata-se de uma escolha existencial dos integrantes

2 Bernardo Vescovi Fabris, Cesar Maia Buscacio, Edilson Vicente de Lima, Guilherme Paoliello e Virgínia Buarque.

3 Isaías Gabriel Franco, Laura de Figueiredo I. Ribeiro e Mariana Bicalho Camelo.

do grupo de estudos. Todos nós optamos, de uma maneira ou de outra, em tornar as sonoridades e a música parte indissociável de nossa formação acadêmica e de nossa atuação profissional, até mesmo de nosso jeito de estar no mundo. Quatro professores do grupo graduaram-se em Música, enquanto a quinta integrante foi convidada a participar do Departamento de Música da UFOP para conferir a ele uma configuração interdisciplinar; de forma recíproca, as sonoridades e a música passaram a também fazer parte de sua vida. Quanto aos estudantes de graduação e pós-graduação, identificações similares ocorreram.

Partindo desse enraizamento nos percursos biográficos, as sonoridades apresentaram-se, para os integrantes do grupo, como uma expressão emblemática das práticas de significação, transformação, resistência e até mesmo da configuração de indivíduos e coletividades na história. Ademais, ela remete a vivências sensoriais, cognitivas e políticas de cunho explicitamente interdisciplinar e intercultural. Desta forma, sua importância epistêmica é inquestionável.

Mas como nosso grupo conceitua sonoridades? Bem, esta questão perdura em aberto, pois tal definição mais limitaria do que contribuiria para o seu entendimento. Consideramos, assim, “sonoridade” qualquer produção sonora à qual se atribua um sentido intersubjetivo, diferenciando-a de “som”, termo restrito à reverberação das ondas acústicas. Nessa abordagem, a “sonoridade” apresenta-se como um amálgama de práticas vocais (como a fala, o grito...), de registros acústicos (tecnológicos, da natureza etc.), das performances musicais (do cotidiano, de eventos artístico-culturais).

Percebe-se, assim, que as sonoridades constituem-se, implicitamente, como uma “bricolagem”. Este termo, oriundo do idioma francês, era inicialmente empregado para designar

um trabalho manual feito de improviso, com aproveitamento de distintos materiais, alguns até tidos por descartáveis. Numa rápida recapitulação da historicidade do termo, cabe indicar alguns de seus marcos conceituais e, de forma simultânea, as mudanças de abordagem que o acometeram.

Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Por sua vez, relendo o trabalho do antropólogo, Derrida (1971) ressignificou o termo no âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos numa dada obra. Finalmente, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo. (NEIRA, 2012).

O próprio Certeau, em um de seus textos, articulou bricolagem e sonoridades:

Com efeito, muitas vezes, com os materiais de sua cultura, o estudante procede por colagens, como aliás se faz uma 'bricolagem' individual de vários registros sonoros ou uma combinação de pinturas 'nobres' com imagens publicitárias. A criatividade é o ato de reempregar e associar materiais heterogêneos. O sentido prende-se à significação que esse emprego lhes confere. Esse sentido nada diz por si mesmo; ele elimina todo valor sagrado de que seria dotado um signo particular; implica rejeição de todo objeto tido como 'nobre' e permanente'. (CERTEAU, 1995. p. 114).

Nessa perspectiva, as *collages* cubistas, as performances futuristas e os eventos dadaístas da primeira metade do século XX

constituem tentativas de superação da hierarquia dos materiais plásticos. O grande salto nesse sentido acontece nas neo-vanguardas da segunda metade desse século, que generalizaram o princípio da *assemblage*. Podemos entender essa palavra como a liberdade de justapor e superpor materiais, imagens e processos heterogêneos para se produzir arte. A música também se valeu dessa liberdade ao integrar fragmentos preexistentes e da realidade sonora em uma coexistência radical, a ponto de colocar em questão conceitos como o de autoria, autenticidade e singularidade.

Embasado nesse processo de expansão dos materiais nas artes e na reelaboração semântica proposta por Michel de Certeau, nosso grupo de estudos entende por “bricolagens sonoras” as mais variadas configurações de heterogêneos audíveis. Trata-se de uma combinatória movente, tensional e eminentemente criativa, que não pode ser obviamente apreendida numa formatação definida.

As bricolagens sonoras, nesse viés, aproximam-se de outra conceituação circulante nas Ciências Humanas a partir de meados da década de 1980 (logo, contemporâneas ao livro de Certeau): os hibridismos ou hibridizações: “Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2008, p. xix).

A abordagem dos hibridismos, por sua vez, foi utilizada para o questionamento dos processos de globalização, decorrentes, sobretudo, das políticas de influência cultural dos centros hegemônicos sobre as periferias – bordas – do mundo, adensados nas últimas décadas do século XX. Procedendo a leituras pós-estruturalistas e desconstrutivistas, autores geralmente vinculados aos Estudos Culturais, reportam-se então às noções de bricolagem, hibridismo e hibridização para destacar o caráter discursivo do

social e o descentramento das narrativas e dos agentes, lançando a proposta de uma epistemologia crítica à modernidade capitalista. No tocante à América Latina, a concebem como uma sociedade pós-colonial, pois perpassada por forte colonialismo interno, postulando a validade de um giro decolonial:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BAHABHA, 2013. p. 21).

Nos debates promovidos por nosso grupo de estudos, também aventamos que as bricolagens sonoras, de forma simultânea à sua condição de combinatória de heterogêneos audíveis, são também dinamizadas por atravessamentos, por transversalidades, por ultrapassagens. Novamente, Michel de Certeau, sensibilizado pela presença errante de tantos sujeitos ao longo da história (dos místicos do século XVII a moradores em situação de rua na atualidade), cuja desinstalação geralmente mostra-se indissociável de espoliações e desqualificações que lhes foram impingidas, buscou incessantemente escutar suas vozes, seus gestos, suas “deambulações”, a fim de perceber, a partir desse movimento diaspórico, a constituição intersubjetiva e política do “si”. Em paralelo, ele também interrogava-se como produzir um estudo que assegurasse, em termos epistêmicos, o respeito a esse trânsito concomitantemente pessoal e sociocultural:

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é *diégese*, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é topológico, relativo às deformações de figuras, e não tópico, definidor de lugares. [...] Se o delinquente só existe deslocando-se, se tem por especificidade viver não à margem, mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, [se] ele se caracteriza pelo privilégio do percurso sobre o estado, o relato é delinquente. [...] Resta saber, naturalmente, que mudanças efetivas produz em uma sociedade esta narratividade delinquente. (CERTEAU, 1994, p. 215-217).

Na articulação, portanto, entre atravessamentos e combinatórias de heterogêneos audíveis, um primeiro desafio apresentou-se à reflexão de nosso grupo: as bricolagens, inclusive sonoras, são geralmente abordadas através de metáforas visuais. Assim, os textos que as interpretam acionam figuras como mosaico, palimpsesto, caleidoscópio... Tornou-se bastante difundida, inclusive, a concepção de “paisagem sonora”, sistematizada por R. Murray Schafer na década de 1970. Este compositor canadense define paisagem sonora como qualquer campo de estudo acústico (uma composição musical, um programa de rádio, um ambiente perpassado por sons naturais e aqueles criados pelos seres humanos etc.). A paisagem sonora comporta, inclusive, as interrelações estabelecidas entre os sons do ambiente (como os de um campo ou beira-mar) e a música de uma época. Em paralelo, a paisagem sonora também compreende o aporte tecnológico: assim, os sons musicais podem incluir vibrações provindas de instrumentos, das vozes, dos arranjos e também das tecnologias de captação sonora e de mixagem (*lo-fi* ou *hi-fi*, índices de reverberação, controle de canais, equalização etc.). Desta maneira, a paisagem sonora

contemporânea implica na incorporação de elementos culturais da modernidade, como a aceleração do tempo. De forma recíproca, a escuta de uma paisagem sonora afeta e altera os modos de se fazer música, e, mais ainda, suscita novas sensibilidades audíveis, daquilo que possa ser considerado como sons desejáveis ou indesejáveis.

Não obstante, as sonoridades, em sua complexidade, à medida em que emergem de forma enlaçada aos demais sentidos corpóreos (incluindo-se o tátil, o cinestésico etc.), bem como ao pensar e ao atuar, também desvelam um potencial discursivo singular, a ser explorado. Atentando a este aparente paradoxo, Schafer entendia as sonoridades como uma percepção global do audível, em contraposição à ideia convencional de percepção que apreende os sons em sua individualidade de altura, timbre e duração. Em seu conceito de textura, Schafer contrapõe, por um lado o “gesto, o único evento, o solo, o específico, o perceptível, e de outro a textura, o agregado generalizado, o efeito salpicado, a imprecisa democracia das ações conflitantes”. (SCHAFER, 1991, p. 247).

De forma similar, o compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter formulou a concepção de “campo sonoro”, segundo a qual percebemos agrupamentos gestálticos, configurações de complexos sonoros “de determinação aproximativa [que] tendem à fusão, diluição e unificação”. (KOELLREUTTER, 1990, p. 47).

E também Karlhaeinz Stockhausen, citado por Didier Guigue, sugere a interpretação daquilo que ele chama de “formamovimento”, ou seja, à maneira como Debussy compôs a partir do princípio da sonoridade dos processos e dos eventos musicais: densidade, registro, velocidade relativa dos sons, campo da amplitude, cor sonora. (GUIGUE, 2008, p. 11).⁴

4 O autor reporta-se ao texto de STOCKHAUSEN, K. Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form. In: *Texte zur Elektronischen und Instrumentalen Musik*. V. 1. Koin: Verlag DuMont Schauberg, 1963. p. 75-85.

Aprofundarmo-nos nas específicas modalidades de significação a partir do sonoro, sem com isso alijarmo-nos do diálogo com as demais linguagens e manifestações artísticas é um primeiro desafio heurístico de nosso grupo de estudos. Sob tal inspiração, estamos empenhados em avançar para além de uma alocação estática de sons no espaço, sob a premissa epistêmica de proceder ao um registro do empírico e mensurável. Tal abordagem já fora criticada por Jorge Luís Borges, que através de fina ironia, esgarça a pretensão positivista do mapa em estabelecer uma coincidência com o território e nos faz acolher a precariedade, a parcialidade e a inventividade de toda figuração da espacial.

Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (*apud* BORGES, 1985. p. 22).⁵

Em nossas pesquisas, adotamos então a proposição de uma prática/cartografia da escuta, lançada por Lilian Nakahodo:

Os mapas têm sua origem numa tradição visual de projetar o mundo. Reconhecemos facilmente

5 O autor reporta-se ao texto de MIRANDA, Suárez. *Viagens de Varões Prudentes*, livro quarto, cap. XIV. Lérida: 1658.

um mapa quando vemos um. No entanto, quais elementos nos fariam relacionar a um mapa quando ouvimos um? Se os mapas são inerentemente visuais, é possível engajar a escuta para uma ‘leitura’ cartográfica? No outro ‘lado’ do processo de leitura, como expressar em sons a percepção de um lugar, ou a sensação que se tem ao vivenciá-lo? Em suma, como se processa no campo sônico o mapear das experiências dos lugares? São questões que se afinizam com o pensamento pós-representacional da virada do milênio. Por essa perspectiva, o foco das reflexões passam de uma preocupação com o que os mapas representam e significam, para como os mapas trabalham e seus efeitos no mundo. (NAKAHODO, 2012, p. 8)

Portanto, as bricolagens sonoras, no circuito reflexivo suscitado pela contribuição dos autores citados nesta introdução e pelas releituras promovidas por diversos núcleos investigativos contemporâneos, entre os quais o grupo de estudos que estamos criando, deixam de ser percebidas apenas como fonte de análise. Elas passam a ser assumidas como uma presentificação do objeto, por sua vez indissociável da recepção, da pluralização de significados e usos que passam a ser acoplados a ele.

Eis o segundo desafio que nosso grupo de estudos se auto-atribuiu: refletir sobre as possibilidades de transposição das rígidas fronteiras entre representacional e pós-representacional, entre hermenêutica e fenomenologia. Para tanto, recorreremos, em particular, à noção de *Stimmung*, descrita por Heidegger (1993) como a disposição emotiva da voz ou, em outras palavras, sua afetação no ato enunciativo e, por conseguinte, na prática discursiva. Para este autor, mesmo que ela não se revele “entoada”, sonora, e permaneça interna, em um diálogo silencioso consigo mesma, já se

articulou em uma “compreensão” mediadora, ou seja, na própria linguagem, a “morada” do ser.

Desta forma, mais do que o conteúdo veiculado ou representado, importa o como falar, em toda pujança de expectativas, projeções, retraimentos..., indissociáveis do agir e do ser. Agamben (2006), relendo o filósofo alemão, destaca como no ato de fala, proferido em um lugar e um tempo, com recurso a elementos modais da língua (ou *shifters*, como pronomes e advérbios), o ser humano e o mundo abrem-se ao pensamento, emergindo a experiência do maravilhamento com o próprio exercício de dizer. Tais formulações, por sua vez, foram endossadas por Paul Ricoeur (2013), para quem ao compor a voz “interior” e exteriorizá-la em um discurso no mundo, o ser humano forja, em sua disposição e ação, o lugar da voz, o lugar do sujeito da voz e um modo de ser. Ora, as interpretações elaboradas por esses três filósofos podem ser estendidas às distintas sonoridades, inclusive ao ato de cantar e tocar. Nesse sentido, as sonoridades, enunciadas numa gama de relações com espaços, sujeitos sociais, tempos, códigos linguísticos, sistemas simbólico-culturais, encontram-se também imbricadas a disposições, implicações de si, apropriações/dádivas no mundo, ou seja, a poéticas das existências e experiências cotidianas. Logo, *Stimmung* aproxima-se da concepção de performance, pois trata-se de um projeto sonoro, mesmo quando (ainda) não concretizado na materialidade da vida, e sim imaginado em potencialidades do vir a ser.

Foi para compartilharmos com vocês nossas ponderações, ousadas, hesitações e até, quiçá, nossos equívocos sobre tal potencial das bricolagens sonoras que decidimos formular a primeira parte deste livro. Em paralelo, por considerarmos imprescindível manter um diálogo, acadêmico e político, com outros sujeitos e coletivos, convidamos colegas do Brasil e do exterior a repartirem suas análises na segunda parte desta publicação.

Dessa maneira, no capítulo 1, Cesar Maia Buscacio e Virgínia Buarque procedem a um cotejamento bibliográfico-conceitual das abordagens contemporâneas acerca das sonoridades em distintos saberes (musicologia, historiografia, antropologia, geografia, psicanálise e linguística), destacando algumas das atuais e mais promissoras interfaces interdisciplinares e interculturais, bem como buscando problematizar e apontar caminhos possíveis para as pesquisas pautadas em sonoridades.

No capítulo 2, Guilherme Paoliello trata de aspectos físicos e simbólicos das relações entre som e espaço, nem sempre problematizados pelo campo da educação musical. Ele toma como foco uma atividade realizada na disciplina de Prática Pedagógica do curso de música da Universidade Federal de Ouro Preto, cujos desdobramentos são analisados à luz do conceito de Espaço segundo Milton Santos e de reflexões sobre aspectos da arte contemporânea, como o *site specific*. Infere-se daí a possibilidade de eventos sonoros, em ambientes de formação de professores de música, criarem espaços críticos aos espaços racionalizados e administrados pelas atuais formas do capital.

No capítulo 3, Bernardo Vescovi Fabris analisa a gravação da música *Blue Baião*, entendida como uma *re-escritura* da música *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, apontando aspectos da construção do *estereótipo* ao redor da música latino-americana tendo como eixo o discurso massivo da indústria cultural estadunidense no período pós-guerra, especialmente hollywoodiana, traduzida na *ambivalência* dos *significantes culturais* mediados por certos arquétipos das músicas brasileira e norte-americana e referenciadas na articulação do *blues* e do *baião*.

No capítulo 4, Edilson Vicente de Lima, articulando os conceitos de sinestesia de Maurice Merleau-Ponty e o “paradigma analógico” de Giorgio Agamben, reflete sobre uma possível

proposta de interdisciplinaridade e aponta a música, seja como obra artística, ou seja campo disciplinar, como uma espaço de abertura e aproximação entre campos de saberes diversos.

No capítulo 5, Isaías Gabriel Franco investiga as memórias sobre a Banda Santa Cecília de São Pedro de Caldas, distrito pertencente ao município de Caldas – MG, criado em 1940. Esta Banda surgiu de um gesto de Virgílio Ferreira Franco, uma das lideranças fundadoras do distrito, que em 1945, foi à localidade de Ipuína – MG em busca de uma família de músicos–professores que pudessem lecionar na localidade. Por que tal relevância de uma banda musical, nas memórias acerca do Distrito? O capítulo buscou responder esta questão e postulou como hipótese a criação de um “espaço” por meio dos sons correlacionados à cultura local.

No capítulo 6, Mariana Bicalho Camelo interpreta os sons fundamentais e os marcos sonoros da região de Bento Rodrigues, Gesteira e Paracatu de Baixo-MG, com base no conceito de paisagem sonora, proposta pelo musicólogo e educador Murray Shafer, bem como nas concepções de paisagem e de natureza, elaboradas pelo geógrafo Milton Santos. Com tal aporte teórico-conceitual, a autora busca proceder a um mapeamento das características sonoras do espaço, de forma interligada à passagem do tempo, ao mesmo tempo em que é ressaltada a reivindicação ético-política de promoção de ações compensatórias voltadas para o ressarcimento das áreas acima mencionadas, atingidas pelo rompimento da barragem de Fundão, em 2015.

No capítulo 7, Maurício de Bragança apresenta um importante gênero musical popular mexicano, originado na região da fronteira norte do país, o *corrido*. Por meio do acompanhamento musical, e com uma forte carga de oralidade, as letras dos *corridos* traziam uma versão popular de feitos históricos, de biografias de personalidades e de acontecimentos locais. Ao longo do século XX, os *corridos* apresentaram

várias vertentes, traduzindo contextos históricos específicos. O autor aprofunda sua interpretação a partir de uma produção recente do século XXI, da linhagem dos *corridos* de fronteira, conhecidos como *corridos* de imigração. Através da análise desta produção, mostra-se possível perceber as disputas políticas e territoriais relacionadas ao fluxo migratório da população mexicana rumo aos Estados Unidos, sobretudo após a eleição do presidente Donald Trump.

No capítulo 8, Leticia Molinari aborda a peça *Intervención sonora sobre el 9/7*, uma proposta artística, multimídia e contemporânea, feita por uma comissão governamental para o dia oficial da independência da Argentina, criada por artistas locais e interpretada de forma colaborativa por eles no espaço público e destinada aos habitantes de Bahía Blanca. Através de recursos composicionais sonoros, teatrais e textuais, esta obra une e ao mesmo tempo evita confrontar questões de história, política, sociedade e cultura através de uma espécie de estética de elusão cuja principal estratégia é a nomeação. Desta forma, *Intervention...* traz para o presente da arte uma seleção subjetiva e intencionalmente desordenada de eventos passados e exhibe recursos sonoros e musicais que delimitam áreas de tensão e relaxamento. Então, é possível que o vínculo entre música e política se fortaleça como uma relação múltipla, renovada e mutante? Inquestionavelmente, é uma obra que interage, hoje e aqui, com sujeitos sociais que têm uma história comum e compartilham uma identidade cultural.

No capítulo 9, Marta Castello Branco reflete sobre a fruição artística na teoria estética indiana através da correspondência entre estados mentais fundamentais (*Skt. bhāva*) e a experiência efetuada pela própria consciência que vivencia a arte. Neste sentido, a experiência estética é uma atividade constitutiva do indivíduo, na medida em que realiza suas potencialidades. Assim, a centralidade da obra de arte se vê impactada pela dimensão fundante da

experiência estética, ao mesmo tempo em que a arte adquire um caráter ontológico, por corresponder a potencialidades humanas fundamentais, que atestam uma unidade na experiência estética frente à diversidade de suas expressões.

No capítulo 10, Flávia Duarte Lanna interpreta como os acontecimentos musicais promovidos em Belo Horizonte desde o período anterior à sua constituição como capital estadual até a década de 1960 incidiram e transformaram o espaço social e mesmo geográfico dessa cidade. A autora concebe “acontecimento musical” como práticas musicais promovidas principalmente em espaços público-sociais (como as ruas, os bares, os cafés e restaurantes), potencialmente capazes de reorganizar as normas de ocupação e convivência pressupostas ou estabelecidas, instituindo uma dinâmica e histórica cartografia musical. Nessa perspectiva, os acontecimentos musicais foram por ela contrapostos aos “eventos musicais”, realizados de maneira ordenada e prevista em espaços previamente destinados para esses fins, como a escola de música, os teatros, os clubes, os salões etc., e mesmo lugares que a eles foram sendo agregados como palcos musicais, como o rádio.

No capítulo 11, Cibele Aparecida Viana reconstitui a trajetória histórica das Corporações Musicais Santa Cecília e São Sebastião, sediadas no distrito de Passagem de Mariana, município de Mariana e, de forma concomitante, apresenta a proposta de uma oficina pedagógica interdisciplinar para o segundo segmento do ensino fundamental, que tem como objetivo relacionar repertórios e práticas musicais promovidas por essas duas bandas com expressões identitárias, de memórias e de patrimônio da localidade, segundo critérios formulados pelos alunos e pela comunidade local.

Por fim, convidamos aos/às leitores/as a acompanhar os novos diálogos e reflexões que começamos a promover em 2021 através de nossa página na *web* (<https://musica.ufop.br/grupo-de-estudos->

bricolagens-sonoras). Também exprimimos nossos agradecimentos a todos que se empenharam por tornar possível a edição deste livro, na esperança de que seja possível, através dele, usufruir “sonoras” e “bricolares” apreciações da vida, em simultâneo convite à experiência de instigantes relações com o mundo através do audível.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. São Paulo: Humanitas, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Difel, 1985.
- BAHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: Edusp. 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papiros, 1995.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade. Premissas para uma teoria. *Seminário Música, Ciência e Tecnologia*. V. 3, p. 9-19. 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MURRAY SCHAFER, Raymond. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- NAKAHODO, Lilian N. Mapas e Processos Cartográficos nas práticas sonoras contemporâneas. EIMAS – ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E ARTE SONORA. *Anais...* 2012. Disponível em: http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Nakahodo1.pdf. Acesso em: 9 dez. 2018.
- NEIRA, Marcos Garcia; LIPPI, Bruno Gonçalves. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2013.

Parte I
Reflexões

SONORIDADES E INTERDISCIPLINARIDADE

Cesar Maia Buscacio^{6*}
Virgínia Buarque^{7**}

Introdução

A motivação inicial para escrita deste capítulo foi a de situar a reflexão sobre as sonoridades, aí incluídas as produções e as práticas musicais, em um campo investigativo de viés interdisciplinar. Trata-se de uma opção teórica que se mostra atenta a demandas culturais, éticas e políticas do tempo presente, como descreve o pianista e crítico literário Edward Said:

[...] o mais interessante, valioso e distinto método moderno de escrever sobre música é [...] o que tem a autoconsciência de ser uma “disciplina humanística”. [...] há uma suposta ou imputada autossuficiência musicológica que é agora muito menos justificável do que jamais o foi [...] o estudo da música pode ser mais, e não menos interessante, se a situarmos, por assim dizer, no cenário social e cultural (SAID, 1992, p. 17-18).

Mas, para ser promovida, tal escolha implica a elaboração de uma reflexão pautada em premissas transversais ao conhecimento científico. Dessa forma, a abordagem interdisciplinar acerca das

6 *Doutor em História (UFRJ) e pós-doutor em Musicologia (École Pratique des Hautes Études). Professor do Programa de Pós-Graduação *lato sensu* em Música da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: cesarbuscacio@gmail.com.

7 **Doutora em História (UFRJ) e pós-doutora em Ciências Religiosas (*Université Laval*). Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: virginiacastrobuarque@gmail.com.

sonoridades precisa situar-se em tríplice e simultânea configuração: 1) a formulação (ou indicação) de conceitos ou noções que possam ser compartilhados pelos diferentes saberes envolvidos no estudo da musicalidade; 2) a explicitação da fundamentação epistemológica que embasa tais conceitos, isto é, das concepções filosófico-teóricas que irão nortear a interligação da produção musical com as experiências vividas e os sentidos a ela atribuídos; 3) a sistematização dos aspectos operatórios ou metodologias orientadoras das pesquisas a serem promovidas.

É possível identificar, na atualidade, pelo menos duas vertentes acadêmico-científicas que atendem a essa tríplice exigência. Uma delas é constituída pelos estudos de cunho fenomenológico-hermenêutico⁸ que articulam a percepção musical, promovida na esfera cotidiana e intersubjetiva, com a interpretação de sua significação em âmbito histórico-sócio-cultural. Já a segunda vertente consiste em análises semiótico-intertextuais⁹ que priorizam o entendimento das imbricações entre forma e conteúdo da linguagem musical, também atentando para as práticas de enunciação e para as inter-relações (inclusive para os embates) discursivos, que comportam também uma feição histórico-cultural.

As duas vertentes, por sua vez, recorrem a duas noções basilares. Uma delas é justamente a concepção de “sonoridade”, a qual agrega a produção musical às práticas vocais (como a fala) e aos demais registros acústicos (tecnológicos, da natureza etc.)

8 A matriz teórica dessa vertente pode ser remetida às reflexões de Edmund Husserl e suas reelaborações por intelectuais como Heidegger e Merleau-Ponty. Para aprofundamento dessa matriz teórica em abordagem transdisciplinar, consultar o artigo “Hermenêutica fenomenológica: um método de compreensão das vivências com pessoas”, de autoria de Maria Glória Dittrich e Maria Tereza Leopardi, publicado na revista *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.11, n. 18, p. 97-117, jan./jun. 2015.

9 A matriz dessa vertente pode ser reportada aos estudos de Saussure, Hjelmslev e Propp no campo da linguística, e de Lévi-Strauss, na antropologia, com importantes releituras e contribuições específicas promovidas por Bakhtin, Benveniste e outros autores. Para uma interpretação sintética dessa vertente, consultar o artigo “A intertextualidade e o dialogismo: encontros comunicacionais”, de autoria de Odete Aléssio Pereira, publicado na *Revista de Educação*, v. 12, n. 13, p. 7-22, 2009.

percebidos no dia a dia, sem que a musicalidade, com isso, perca sua especificidade:

O termo sonoridade, apesar de ser recorrente no campo da música, tem sua definição e uso de maneira ainda muito vaga na literatura musicológica. E apesar de ser um termo que aparece constantemente nesse campo, ele ainda não possui uma definição ou conceituação sedimentada. [...] O conceito expandido do termo sonoridade se apresenta mais como uma metáfora, que sintetiza todo um complexo sistêmico da produção musical [...] a partir de uma escuta contemporânea sensível a toda ordem de qualificação dos sons. É o processo de engendramento e construção dialógica entre as várias instâncias de qualificação que se constitui como um processo criativo [...]. (CASTRO, s. d.)

A segunda noção costumeiramente empregada é a de “escuta”, que indissociável de um corpo, potencializa uma relação (e, simultaneamente, um conhecimento) das alteridades:

A escuta inclui em seu campo não apenas o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, se assim podemos dizer, suas formas leigas: o que é implícito, indireto, suplementar, retardado: há uma abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de diferentes motivações, de superposições, há um desmantelamento da Lei que prescreve a escuta única. [...] Esta noção aparentemente modesta (a escuta não figura nas antigas enciclopédias, não pertence a nenhuma disciplina reconhecida) é como um pequeno teatro onde se confrontam [...] o poder e o desejo. (BARTHES, 1990, p. 227-229)

Este capítulo, portanto, em sua primeira parte, encontra-se dividido em três recapitulações de perfil teórico-bibliográfico: inicialmente, irá discutir a retomada das sonoridades pelo pensamento científico contemporâneo; em seguida, apresentará a abordagem fenomenológico-hermenêutica pelo conceito de “paisagem sonora”; na sequência, reportar-se-á à interpretação semiótico-intertextual promovida pela linguística e pela psicanálise. O primeiro objetivo deste texto consiste, assim, favorecer uma compreensão sintética da discussão interdisciplinar sobre as sonoridades.

Todavia, tal retrospectiva ficaria incompleta sem sua articulação ao debate intercultural. Afinal, o conhecimento científico imbrica-se a uma complexa rede de saberes-poderes, que é preciso explicitar; ele comporta orçamentos, infraestrutura, relações com o Estado, empresas e sociedade civil (CERTEAU, 2011, p. 50). Em paralelo, os saberes comunitários e cotidianos, com suas memórias, práticas de resistência e sensibilidades emergentes, reivindicam sua legitimação perante o conhecimento científico, em prol de uma superação conjunta das vulnerabilidades e explorações sociopolíticas.

No momento em que o campo acadêmico como um todo sofre interferência de movimentos político-intelectuais, como o pós-colonialismo, o feminismo e outros, coloca-se em relevo a necessidade indispensável de autocritica das condições de produção do conhecimento que lhe é próprio, no sentido político de metaciência, induzindo e antecipando modificações profundas sobre a *práxis* musical contemporânea, já notável em contextos institucionais, quer em práticas individuais ou de grupos. (ARAÚJO; PAZ, 2011, p. 227-228)

Dessa maneira, este capítulo incorporou um quarto item, associando a interdisciplinaridade supracitada com a questão do interculturalismo no estudo das sonoridades¹⁰. Daí surge o segundo objetivo deste texto: refletir sobre a dimensão ético-política de uma produção científica sobre as sonoridades, em enfoque interdisciplinar e intercultural.

1. Uma valorização das sonoridades na pós-modernidade?

Na ciência moderna, principalmente entre os séculos XVII e XIX, o processo de conhecimento, pautado na experimentação, priorizava o emprego da visão e da mensuração. Até então, da Antiguidade greco-romana ao período medieval, era a audição o sentido privilegiado para a ordenação do mundo e para a constituição de um modelo de apreciação estética. Porém, com a invenção da imprensa e a descoberta da perspectiva durante a Renascença, o ouvido passou a deter uma função secundária diante do olhar (REIS, s. d, p. 6).

A que fatores se deve atribuir tal depreciação? Uma hipótese levantada por estudiosos do tema foi a de que a audição apresentava-se pouco condizente com as práticas de apropriação (de bens, de informações) e de circulação provindas da lógica capitalista que se estabelecera. Afinal, o som consiste em uma vibração efêmera e evanescente (embora não imaterial) que o ouvido capta, e o cérebro interpreta. Logo, somente quando a tecnologia viabilizou a produção de um instrumental capaz de reter e reproduzir o som, na segunda metade do século XIX, foi que a audição voltou a ser qualificada no campo das percepções socialmente significativas para a sociedade do capital (REIS, s. d, p. 1-2).

¹⁰ Para aprofundamento do conceito de interculturalismo (ou interculturalidade), consultar o artigo “Interculturalidade e educação na América Latina: uma construção plural, original e complexa”, de autoria de Vera Candau e Kelly Russo, publicado na revista *Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 10, n. 29, p. 151-169, jan./abr. 2010.

Em contrapartida, é importante não absolutizar tal hierarquização dos sentidos mais preponderantes em uma época. Assim, se no início da década de 1980, o historiador Alain Corbin reiterou que a sociedade europeia veio a definir-se pelo olhar, esse mesmo intelectual, uma década depois, iria rever essa posição, escrevendo sobre a importância histórica dos sons. Em 1994, Corbin lançou o livro *Les cloches de la terre*, no qual tematizava o ecoar dos sinos das aldeias no período moderno, analisando seu efeito na organização simbólica da vida da comunidade, no trabalho e na orientação do espaço. Ele o considerou um complexo sistema de comunicação entre os habitantes, inclusive com aqueles já falecidos, pois era o toque do campanário que informava sobre incêndios, ataques, doenças e falecimentos (MENEGUELLO, 2017, p. 26). Recentemente, Corbin estudou o “outro” dos sons, o silêncio, reafirmando o caráter histórico do ouvir e do silenciar: “Agora, pois, o fato decisivo não é, como poderíamos pensar, o aumento da intensidade do ruído no espaço urbano. [...] O essencial da novidade reside na hipermediatização, na conexão contínua e, por isso mesmo, no incessante fluxo de palavras que se impõe ao indivíduo e o torna temeroso do silêncio” (CORBIN, 2019, p. 8).

Também Mark M. Smith, historiador inglês radicado nos EUA, interpretou, em seu livro *Listening to nineteenth-century America*, lançado em 2015, os sons regionais norte-americanos do século XIX, evidenciando, através deles, o caráter histórico dos sentidos. Smith analisou a distinção entre sons e ruídos como parte da construção identitária entre o Norte e o Sul nos Estados Unidos, numa contraposição entre silenciosas fazendas escravas do sul e ruidosas cidades do norte (MENEGUELLO, 2017, p. 26).

Ainda, assim, é inquestionável que a criação do fonógrafo por Thomas Edison, aparelho capaz de registrar as oscilações da voz humana em cilindros de cera, demarcou uma nova forma de

apreensão e representação da experiência sonora. O som, a partir daí, poderia ser descontextualizado, perenizado e manipulado¹¹. De forma praticamente concomitante, ampliou-se o interesse científico sobre as sonoridades: entre 1890 e 1940, foram fundadas distintas associações científicas (como sociedades e arquivos) voltadas à constituição e preservação de acervos fonográficos. Seu intuito era o de “salvar” sonoridades consideradas típicas ou exóticas (portanto, “folclóricas”) da extinção cultural no cenário de uma modernização cada vez mais avassaladora (REIS, s. d.).

Nesse contexto, nas últimas décadas do século XIX, o antropólogo Franz Boas veio a atentar para as sonoridades da língua falada pelos povos Haida, Kwakiutl e esquimós. E ainda um pouco antes, Alexander von Humboldt já vinculara diretamente o estudo do espaço (campo posteriormente atribuído à ciência geográfica) à descrição de sonoridades, como promovido em seu livro *Visões da Natureza (Ansichten der Natur)*, publicado em 1808. Tal prática foi continuada por seus discípulos, a exemplo de Johannes Gabriel Gränno, que procedeu ao mapeamento de regiões da Finlândia e Estônia incluindo os sons locais, conforme registrado em seu livro *Geografia Pura (Pure Geography)*, editado em 1929 (REIS, s. d., p. 3-4).

De forma subsequente, foram sendo elaborados estudos científicos sobre a audição, aferindo-se que o ouvido humano é capaz de identificar mais de 400.000 sons. Em paralelo, outras análises afirmaram o quanto a audição garante uma participação mais ativa na esfera social, face à sua atuação no processo comunicacional. Mas a principal mudança produzida foi de cunho epistemológico, com o questionamento da anterior contraposição entre sociedades de oralidade e de escrita: até então, supunha-se que, nas sociedades orais, o ouvido desempenhasse um papel mais

11 Não obstante, esses primeiros maquinários eram pesados e sensíveis, além de portarem limitações técnicas (como imprecisão e ruídos nas gravações), o que acarretou sua acolhida com um misto de entusiasmo e reserva.

importante do que nas sociedades escritas¹², nas quais ele estaria subordinado ao visual. Diante das novas invenções tecnológicas no decorrer do século XX (atualmente, em formato eletrônico e digital), tal dissociação foi sendo questionada, e o ouvido e a oralidade reassumiram importância concomitante no processo de significar a existência.

Dessa maneira, as Ciências Humanas passaram a indicar a pertinência social e cultural do som para além de seus atributos físico-acústicos. E foi nessa abordagem que as especialidades socioculturais, em especial os ambientes urbanos, passaram a ser percebidos com base em suas sonoridades. No caso dos sons citadinos, destaca-se sua vinculação a práticas, relações, simbologias identitárias e de poder, sempre em mobilidade. Tais sons incluem elementos de experiências seculares e outros bem mais contemporâneos, geralmente associados à industrialização e ao arcabouço tecnológico; mesclam expressões provindas da natureza, dos contatos humanos, da musicalidade. Por isso, é possível adentrar em uma cidade, percorrê-la, participar dela, por meio de uma trajetória acústica.

2. Uma abordagem fenomenológico-hermenêutica da sonoridade: a “paisagem sonora”

A valorização das sonoridades pelas Ciências Humanas prosseguiu com George Simmel que, em seu *Ensaio sobre a Sociologia dos Sentidos*, a despeito de afirmar ser a audição um sentido “passivo, despojado de autonomia própria, que contrasta de forma evidente com a visão” (*apud* FORTUNA, 1998, p. 23-24), também

¹² Observe-se que as sociedades orais não carecem de sistemas gráficos. Esses sistemas aí operam independentes da voz, como indicam Deleuze e Guattari, “As formações selvagens são orais, vocais, mas não por carecerem de um sistema gráfico: uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca no corpo, são um sistema gráfico, um geografo, uma geografia” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 249).

sugere que um conjunto de indivíduos pode sentir-se ligado por sons comuns, delineando então o conceito de coletividade sonora. Desde então, a abordagem fenomenológico-hermenêutica das sonoridades foi incorporada pelo campo científico, mas apenas de forma pontual. Pode-se, assim, indicar a contribuição do compositor Pierre Schaeffer, em seu livro *Tratado dos objetos musicais*, publicado em 1966, sobre a prática da escuta como uma experiência intersubjetiva:

O aporte da música concreta naquilo que ela pode ter de revolucionário não tem relação com o fato de ela fazer uso de aparelhos modernos, nem mesmo ao fato de que ela talvez traga à escuta sons até então inauditos. Mas tem relação com o fato de que, ao organizá-los nas obras e nos ensaios – mesmo discutíveis – ela propõe uma escuta musical de objetos sonoros que não faziam parte do domínio musical definido pela tradição. Da mesma forma, ao colocar em outro contexto, os objetos sonoros que foram também sons musicais reconhecíveis como tais, ela atrai a atenção para certas qualidades destes objetos, qualidades de forma, por exemplo, que, em uma composição clássica, baseada em uma dialética das alturas, passaria ao segundo plano. Ao fazê-lo, ela convida autores e ouvintes a uma expansão da escuta musical, revelando possibilidades aos ouvidos musicais que certamente já existiam, mas que antes eram pouco percebidas ou pouco exploradas¹³. (*Apud* FENERICH, 2015, p. 16).

Mas escutar o quê? Objetos sonoros, afirma Schaeffer. Trata-se de um termo de grande refinamento semântico, uma vez que ele se delinea não pelo que consiste, mas a partir do que não é.

13 O autor reporta-se à obra de SCHAEFFER, Pierre. *Machines à communiquer*. I. Genèse des simulacres. Paris: Seuil, 1970. p. 196.

São quatro as denegações de Schaeffer: 1) não consiste no corpo sonoro, na fonte sonora ou no instrumento, pois ele é escutado independentemente de suas referências causais; 2) não se atém, igualmente, à fita magnética, suporte onde está registrado o sinal acústico; 3) não remete a uma sonoridade “presa” dentro de uma fita, pois cada escuta produz novos significados, assim como uma maneira de escutar que é singular; 4) também não é um “estado de ânimo”, uma dimensão subjetiva pessoal, uma vez que suscita uma escuta intersubjetiva.

Foi nessa perspectiva que Rosângela Tugny realizou a contribuição de Schaeffer, em sua formulação da expressão “objeto sonoro”:

[...] pensar não em algum material definido – um agregado sonoro, um tema musical, um motivo, um acorde, um timbre instrumental, um som captado em gravadores e pensá-los com ou sem o pressuposto de uma cultura que o interprete. O termo objeto apenas vem se opor a sujeito. E se opõe estrategicamente até quando ele não se encerra mais em uma estrutura, em um conjunto material constituído antes da composição, dotado de funções e força pré-definidos. (TUGNY, 2015, p. 339).

Daí a conclusão do filósofo Igor Reyner de que a abordagem lançada “no *Traité* é a experiência primordial que permitiu a Schaeffer lançar uma atitude de escuta que consideramos poética” (REYNER, 2011, p. 92).

As sonoridades passam a ocupar posição de realce na interpretação das percepções e sentidos sociais, sobretudo com a formulação do conceito de “paisagem sonora”, sistematizado

por R. Murray Schafer na década de 1970. Esse etnomusicólogo canadense define paisagem sonora como qualquer campo de estudo acústico (uma composição musical, um programa de rádio, um ambiente perpassado por sons naturais e aqueles criados pelos seres humanos etc.). A paisagem sonora comporta, inclusive, as inter-relações estabelecidas entre os sons do ambiente (como os de um campo ou beira-mar) e a música de uma época. Em paralelo, a paisagem sonora também compreende o aporte tecnológico: assim, os sons musicais podem incluir vibrações providas de instrumentos, das vozes, dos arranjos e também das tecnologias de captação sonora e de mixagem (*lo-fi* ou *hi-fi*, índices de reverberação, controle de canais, equalização etc.). Dessa maneira, a paisagem sonora contemporânea implica a incorporação de elementos culturais da modernidade, como a aceleração do tempo. De forma recíproca, a escuta de uma paisagem sonora afeta e altera os modos de se fazer música, e, mais ainda, suscita novas sensibilidades audíveis, daquilo que possa ser considerado como sons desejáveis ou indesejáveis (SCHAFER, 2001).

Por sua vez, mantendo um diálogo com a Musicologia, o geógrafo Paul Rodaway diferenciou campo sonoro e paisagem sonora: segundo ele, campo sonoro refere-se ao espaço acústico gerado a partir de uma determinada fonte emissora que irradia e faz distender a sua sonoridade a uma área ou território bem definidos. O centro desse campo sonoro é um agente emissor, humano ou material que, à medida que o som se propaga e mistura com outros, tende a ter obscurecida sua origem. Por isso, a expressão acústica que constitui o campo sonoro é uma expressão híbrida e, de certo modo, desterritorializada. Geralmente, dentro de determinados limites físicos e geográficos, existem vários campos sonoros que se sobrepõem; o resultado dessa justaposição constitui uma paisagem sonora, isto é, um ambiente sonoro multifacetado, que envolve os diferentes sujeitos-receptores. A paisagem sonora apresenta-

se, portanto, como fundamentalmente antropocêntrica, já que, ao contrário do que sucede com o campo sonoro, não advém de um agente emissor indiferenciado, mas de um ser humano efetivo (REIS, s. d., p. 9).

Assim, enquanto os campos sonoros destacam a produção/emissão de sonoridades, as paisagens sonoras referem-se à apropriação/recepção. Por isso, as paisagens sonoras reterritorializam e tornam específica a acústica indiferenciada do campo sonoro. Por isso, a decifração de uma paisagem sonora comporta um ato de atribuição de sentido que se liga a uma experiência social e biográfica: ela pode revelar uma memória, um passado, uma identidade vivida, bem como enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas. As sonoridades ou as paisagens sonoras que envolvem os sujeitos podem articular-se a formas pessoais e grupais de construção de identidade.

Justamente por tal polissemia, o conceito de paisagem sonora permite estudos de gênero, como os empreendidos por Christine Ehrick, que formulou o conceito *gendered soundscape*. Em seu livro *Radio and gendered soundscape*, lançado em 2016, ela analisou a aparição da voz feminina, falando e cantando, nas rádios na região rio-platense na América do Sul (MENEGUELLO, 2017, p. 26).

Além disso, as reflexões embasadas no conceito de paisagem sonora são geralmente acompanhadas por uma crítica aos níveis de “ruído urbano”, tidos como nocivos, perturbadores, impossibilitando a concentração e a aprendizagem. Hildegard Westerkamp, que editou a revista *The Soundscape Newsletter* entre 1991 e 1995, já preconizava nos anos 1970 a luta contra a poluição sonora e a necessidade de criar saudáveis parques acústicos. A ideia de ecologia acústica, originada no *World Soundscape Project* e mais

recentemente nos estudos do *World Forum for Acoustic Ecology*, baseia-se em dois pontos articulados: 1) a separação entre som e ruído, considerando que existem um bom e um mau ambiente sonoro; 2) a recusa aos sons da paisagem industrial, das máquinas e motores, considerados repetitivos. Haveria esquizofrenia em separar o som de seu emissor e transformar quem escuta em um passivo receptor.

E no Brasil? O geógrafo Milton Santos já observara que a paisagem é composta de sons e outras expressões, e por isso não pode ser percebida apenas com o olhar. Ela é intersubjetiva e faz parte do imaginário social. Relacionar a cidade à sua sonoridade implica reafirmar a necessidade de descobrir a dimensão histórica dos sons urbanos e de uma escuta que possibilite o seu registro, num jogo entre movimentos, velocidades, densidades, superfícies (LARANJEIRA, 2017). No campo da musicologia, o livro de Tinhorão, *Os sons que vêm da rua*, lançado em 1976, teve um caráter precursor. Na década de 1990, José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*, propôs experimentações poético-musicais associadas à música concreta e à paisagem sonora. (MENEGUELLO, 2017, p. 28)

Não obstante, outros autores, como o antropólogo Tim Ingold, não deixam de criticar a proposta lançada por Schafer, pontuando que ele construiu a paisagem sonora de forma similar à paisagem visual, na distinção entre figura (o som) e o fundo (o ruído). Haveria continuidade das tradições pictóricas e arquitetônicas, das ideias de perspectiva e de cenas compostas, onde o sujeito se destaca do objeto e observa por um ponto de vista privilegiado. Uma segunda refutação refere-se à leitura considerada demasiadamente antropocêntrica provinda do emprego do conceito de paisagem sonora, que desconsideraria o impacto dos efeitos sonoros no conjunto dos seres vivos. (INGOLD, 2008)

3. A abordagem intertextual e semiótica das sonoridades

Adotando uma perspectiva distinta, mais próxima à abordagem intertextual e à semiótica, a linguística também se debruçou sobre as sonoridades. Um marco desse interesse encontra-se no ensaio de 1968, *Lesson in writing*, escrito por Roland Barthes, no qual distinguia voz (pura expressividade do corpo) da língua/palavra (componente verbal da fala), ao mesmo tempo em que considerava a voz como a substância basilar da comunicação, para além das palavras e da linguagem verbal, numa valorização dos significados corporais dos atos comunicativos (BARTHES, 1990). Porém, ainda segundo esse autor, a voz estaria em risco na modernidade, devido à prevalência de um discurso de expressão e representação baseado em uma cultura assentada na comunicação linguística (verbal/palavras).

Prosseguindo em sua abordagem sobre a voz e o canto, Barthes faz uma importante distinção (baseado na psicanalista e crítica literária Julia Kristeva) entre feno-canção (*pheno-song*) e geno-canção (*geno-song*). A feno-canção refere-se aos elementos da estrutura da linguagem cantada (o que viabiliza a comunicação, expressão e representação); ela se refere ao plano do enunciado concreto, o discurso manifesto na música. Já a geno-canção corresponderia à noção de germinação de sons-significantes, englobando todos os sons subjacentes a esta estrutura aparente: melodia, voz, vocalizações estão independentes das palavras e têm vida própria. Dessa forma, a geno-canção estaria implicada no timbre da voz, na dicção da linguagem, aparecendo não tanto pela técnica vocal ou dramaticidade nela contida, mas pelo “grão de voz”, numa articulação do corpo (voz) e língua. Barthes então desafia a musicologia a transitar de uma análise musical de cunho feno-textual para uma significação da prática de escuta, não fixada apenas nas estruturas musicais e comunicacionais. Segundo

o autor, sem essa transposição, estaríamos nos afastando das potencialidades criadoras e amorosas da voz, dos seus significados para o humano e para a vida.

Trata-se de um entendimento similar ao que Janete El Haouli chama de “voz-música”, abarcando tudo que a capacidade vocal está apta a produzir. Para essa intelectual, a voz transcende as culturas, desvelando memórias, sensações e sentimentos, por vezes intraduzíveis ou esquecidos, reprimidos. Daí a importância de uma espécie de arqueologia da voz com suas texturas, suas energias... Os dois autores, portanto, atentam a um corpo que potencializa a vocalização, em sua expressão mais fundamental. (PEREIRA, 2012, p. 2)

Por sua vez, em viés similar, também a psicanálise veio a estudar as sonoridades. Já Freud reconhecia o sonoro como vetor privilegiado dos afetos, porém apresentava certa resistência em lidar com o universo musical que supostamente dificultaria interpretações pela palavra. Lacan, por sua vez, ainda que também não tivesse detido a pensar a música, situou a voz como objeto pulsional, conjugando-a aos demais objetos primordiais que despertam o desejo (seio, fezes, olhar, falo). Segundo ele, todos esses objetos encontram-se enlaçados pela função mediadora de fundação do sujeito por meio da sua relação com um Outro, concomitante ao advento de um resto (um vazio). Observe-se que, para Lacan, a voz, entendida como pulsão invocante, é a mais próxima da experiência do inconsciente. E respeitando o circuito pulsional por ele reconstituído, Lacan distribuía a pulsão invocante em três tempos: o ouvir (o chamado do Outro primordial), se ouvir (acontece *a posteriori*, quando o primeiro grito do *infans* retorna da mãe sob a forma de uma demanda) e se fazer ouvir (aparecimento do sujeito da pulsão). Em suma,

Pela leitura psicanalítica, a música constitui-se, além de expressão artística, como uma modalidade de linguagem que pode trazer algo do inconsciente humano. Se a psicanálise constitui-se historicamente como um método de análise da vida psíquica inconsciente, também se torna uma ferramenta primordial de análise para interpretar a sonoridade musical como expressão linguística, bem como sua eficácia simbólica no psiquismo humano. (LUIZ, 2010, p. 47)

Ainda no âmbito semiótico-intertextual, podem ser incluídos estudos de estética musical. Nessa abordagem, o antropólogo Clifford Geertz concebe a cultura como uma grande gama de signos, a demandar uma interpretação. Concebida por ele de forma análoga a um texto, com suas regras composicionais, a cultura, por sua vez, não se vê dispensada dos embates travados em seu interior pelos agentes culturais, promotores e simultaneamente constituídos pelos *habitus* de seu campo. Dessa forma, afirma o sociólogo Pierre Bourdieu, na imbricação entre sua linguagem própria e as disputas tecidas, emerge a criação de uma “atitude estética”, que garante o funcionamento de campo artístico ou cultural, inclusive musical. Advém daí a produção de “gostos”, que podem reforçar ou contestar os cânones, reproduzir, refutar ou transformar as “regras da arte”. Não obstante,

O que acontece mais frequentemente na obra de Bourdieu, quando o assunto é música, é o estabelecimento de relações entre o gosto e o *habitus*, considerando que os gostos musicais permitem classificar “infalivelmente” as pessoas em termos de suas posições sociais. Ao relacionar gosto e *habitus*, o autor refere-se a duas formas de adquirir o gosto musical: pela “familiaridade originária” ou “pelo gosto

passivo e escolar do amador de gravações” [...] há uma diversidade grande de modalidades de aprendizado, apreciação e uso da música, que não encontram uma correspondência tão regular em relação às divisões de classe social. Além disso, convém apontar, tendo em vista a análise do objeto específico deste artigo, que há um fator não considerado na abordagem de Bourdieu, relacionado às expressões populares: geralmente, os seus amadores estão ligados a elas justamente por uma “familiaridade originária”, que convive, em muitos casos, com a apreciação de gravações. (MENDONÇA, 2012, p. 79)

4. Sonoridades e interculturalismo

No tocante ao interculturalismo, verifica-se que a acentuada globalização econômica e tecnológica se vê acompanhada de processos de mundialização cultural que incorporam, mediante bricolagens incessantes, as mais diversas manifestações. Diluem-se, por essa mesma dinâmica, as dicotomias centro/periferia, consumidores/produtores, as quais dão lugar a fluxos culturais transnacionais.

Neste mundo em deslocamento e, muitas vezes, com violentas diásporas (turistas, imigrantes, refugiados, estudantes/trabalhadores temporários), imaginários e tradições são alterados mediante hibridismos incessantes. No campo musical, gêneros como o fado, o samba, a bossa nova, o bolero, o tango etc. passam a ser recompostos por elementos até então inusitados, suscitando uma redefinição da ideia de gênero musical em atrelamento às identidades nacionais.

Diante de tal fluidez cultural, reforçou-se, em contrapartida, um movimento de reconhecimento de determinadas manifestações

sonoras como patrimônio. Tal entendimento foi endossado, inclusive, pela Unesco que reconheceu, como Patrimônio Imaterial da Humanidade, distintos registros sonoros, como a polifonia das canções tradicionais da Albânia ou da Geórgia, o samba de roda do Recôncavo Baiano no Brasil, o tango argentino e uruguaio (inscritos como dança, mas incluindo os instrumentos que executam a canção), o frevo brasileiro, o canto polifônico alentejano de Portugal e a música de marimba da Colômbia e do Equador. Não apenas o som, mas o saber tocar o instrumento e os rituais associados estão incluídos no conceito de patrimônio intangível.

De forma concomitante, o som tornou-se protagonista em museus, quer àqueles dedicados à ciência e tecnologia (nos *stands* relacionados à acústica e sua percepção), à história (em escalas do nacional ao comunitário)¹⁴ e à arte contemporânea (com as instalações). Nesses locais, o som é geralmente utilizado como recurso pedagógico e de interação com os frequentadores. E há algumas décadas começaram a ser fundados museus (ou, pelo menos, exposições temáticas) especificamente dedicados às sonoridades – assim, por exemplo, Christina Kubisf mapeou as metrópoles do Ruhr, permitindo sua percepção auditiva pelos fones de ouvido projetados para ouvir sons inaudíveis ao ouvido humano (sons eletromagnéticos), que são emitidos por computadores, por sistemas de segurança eletrônica, tecnologias de transmissão digital, luzes etc. Outras exposições produziam música computadorizada por meio de movimentos do corpo, convidando visitantes a adentrarem na paisagem sonora e manipularem sua interação com os sons. Já o trabalho *OOOL/ Sound Fictions* concebe o som como gerador de relatos e de ficção – sons de montanha

14 Assim, a exposição *Voices of Liberty* registrou as paisagens sonoras dos imigrantes no *Museum of Jewish Heritage*, com vozes de sobreviventes do holocausto, *refuseniks* soviéticos e ruandenses, cada um narrando sua chegada à América. Também o Memorial da Resistência, em São Paulo, criou a sala de áudio com depoimentos de ex-presos.

ressurgem como espectros dentro da instalação, para criar imagens mentais na fronteira entre o real e o imaginado. (MENEGUELLO, 2017)

Considerações finais

Roland Barthes sugeria que, no mundo contemporâneo, a vida social exprime-se, sobretudo, por meio da voz, configurando-se como uma civilização do discurso (*speech*). Barthes referia-se à generalização das tecnologias da fala, tais como telefonia, transmissão de rádio e de TV, nas quais as palavras articulam-se às imagens, produzindo uma linguagem audiovisual, cujos usos sociais preponderantes são o entretenimento e o consumo.

Se tal civilização do discurso potencializa acesso ao distante, ao diferente, ela o faz numa relação nada isenta de hierarquias, conflitos, preconceitos. Um exemplo é a produção da *word music*: as indústrias fonográficas investem na busca de expressões musicais locais e alternativas, num contexto de identidades fragmentadas; todavia, em paralelo, tais vozes e performances são “mixadas”, apresentando uma pasteurização sonora, homogeneizando ritmos, harmonias, melodias. Dessa maneira, passam a ser tocadas em aeroportos, *lounges*, *shoppings*, traduzindo-se em um “não som” (em analogia ao conceito de “não lugar”, tecido pelo antropólogo Marc Augé), ou seja, uma sonoridade sem singularidades. Emergiu daí a ideia de “música invisível”, aquela que se ouve sem a necessidade de ser efetivamente escutada. Ela se faz presente em um cotidiano permeado por trânsitos constantes (filmes, publicidade, supermercados, salas de espera).

Entretanto, mesmo nesse processo tensional entre o destaque ao particular e a sua inserção em modulações globais, especificidades eclodem principalmente pela atuação do receptor,

de sua escuta ativa, criativa e reformuladora de sentidos. Tal escuta, além de ser musical, pode ser compreendida como uma escuta/leitura intercultural do mundo.

Um dos dilemas da atualidade é que, ao mesmo tempo em que vivemos as possibilidades do deslocamento (pela intensificação e rapidez das viagens ou por meio das tecnologias de comunicação), vivemos também uma intensificação dos sentimentos de desenraizamento e de busca de segurança e de novas identidades. Há também as situações em que o desenraizamento coincide com um deslocamento forçado, como no caso dos exilados e refugiados. As sonoridades, formas fluidas e efêmeras, enquanto fenômeno imediatamente observável, têm muitas vezes se constituído como um refúgio que pode representar um lugar de pertença, sobretudo, no caso das migrações forçadas [...], promovendo formas de identificação e processos de reterritorialização. De maneira mais ampla, mesmo se levando em conta a possibilidade de se radicalizarem as identificações por meio da música, podem-se ver as sonoridades como instrumento com potencialidade para promover o diálogo intercultural. (MENDONÇA, 2007, p. 155-156)

Referências:

- ARAÚJO, Maria Luiza Grossi. *Ciência, fenomenologia e hermenêutica: diálogos da geografia para os saberes emancipatórios*. 228f. 2007. Tese (Doutorado em Geografia. - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 211-231, jul.-dez. 2011.
- BARTHES, Roland. A escuta. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *O conceito expandido da sonoridade como ferramenta para entender o processo de criação musical em estúdio*. Disponível em: https://www.academia.edu/4613485/O_conceito_expandido_da_sonoridade_como_ferramenta_para_entender_o_processo_de_cria%C3%A7%C3%A3o_musical_em_est%C3%BAdio. Acesso: 12 fev. 2019.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CORBIN, Alain. *Historia del silencio*. Del Renacimiento a nuestros días. Traducción de Jordi Bayod. Barcelona: Acantilado, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

FENERICH, Alexandre Sperandéo. Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage. *Poiésis*, n. 25, p. 13-26, jul. 2015.

FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 51, p. 21-41, jun. 1998.

INGOLD, Tim. “Pare, olhe, escute!” – um prefácio, *Ponto Urbe*, 3, 2008. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1944>. Acesso em: 29 dez. 2019.

LARANJEIRA, Antônio Heleno Caldas. Cartografias geográfico-sonoras: para crítica da globalização dos lugares. *Trama: Indústria Criativa em Revista*. Dossiê: Paisagens sonoras midiáticas. v.5, ago.-dez. 2017.

LEITE, Pedro Pereira. *As janelas na museologia informal*. Uma proposta de olhar para a forma do espaço museológico. Disponível: <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2953/As%20janelas%20da%20museologia%20informal.pdf?sequence=1>. Acesso em: 5 dez. 2019.

LUIZ, Leonardo. *Música e psicanálise: A afetação musical na vida psíquica*. 202 f. 2010. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MALANSKI, Lawrence Mayer. *Os sons do cotidiano: interpretação geográfica das sonoridades do calçadão de Londrina, Paraná*. 206f. 2018. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. Sons e ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano. *Tomo*, São Cristóvão – SE, n. 11, p. 139-159, jul.-dez. 2007.

_____. O fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. XXIII, p. 71-86, 2012.

MENEGUELLO, Cristina. Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação. *MÉTIS: história & cultura*, v. 16, n. 32, p. 22-42, jul./dez. 2017.

PEREIRA, Simone Luci. Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, *world music*, interculturalidade. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Educação*. Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-16, maio/ago. 2012.

REIS, Filipe. *A (i)materialidade do som: antropologia e sonoridades*. Disponível em: https://www.academia.edu/1094759/A_i_materialidade_do_som_Antropologia_e_Sonoridades. Acesso em: 27 nov. 2019.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

RIBEIRO, Ana Catarina Freitas. *Sonoridades Urbanas: A cidade da audição. Construção de um arquivo sonoro de Coimbra*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra para obtenção do grau de Mestre. Coimbra, 2013.

SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª. ed. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif; SCHROEDER, Jorge Luiz. Música e ciências humanas. *Pro-Posições*, v. 15, n. 43, p. 209-216, jan./abr. 2004.

SEGER, Débora da Fonseca; SOUSA, Edson Luiz André de Sousa. Composições possíveis: psicanálise, música e utopia. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 45.1, p. 61-73, 2013.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Agência dos objetos sonoros. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 31, p. 322-344, jun. 2015.

SOM E ESPAÇO: UMA ABORDAGEM INICIAL

Guilherme Paoliello^{15}*

Introdução

As relações entre o som e o espaço, os modos como os sons se projetam, se transformam e são percebidos em função do local de sua produção e difusão, bem como os aspectos simbólicos e as implicações destas relações com os processos iniciais de formação, nem sempre são problematizadas pelo campo da educação musical. Ainda que algumas estratégias de iniciação sejam fundamentadas no movimento corporal e por isso levem em consideração o uso do espaço - como as de Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950), por exemplo -, a preocupação central permanece sendo a organização sonora no fluxo do tempo.

Faço desde já uma ressalva ao estudo do ambiente acústico realizado pelo educador musical Raymond Murray-Schafer (1933), que fecundou não apenas o campo do ensino, mas contribuiu para a expansão de possibilidades de criação musical e o cruzamento interdisciplinar entre linguagens artísticas e diversos campos de conhecimento. Feita essa ressalva, é necessário considerar que o conceito de paisagem sonora não contempla integralmente o enquadramento teórico que pretendo estabelecer neste trabalho. Há uma distinção importante a ser feita entre o conceito de *paisagem* e o de *espaço*, o que, segundo o geógrafo Milton Santos, seria uma “necessidade epistemológica”. Para ele “a paisagem é o conjunto de formas que representam as sucessivas relações localizadas entre homens e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que a anima” (SANTOS, 2014, p. 103). Nesse sentido, a paisagem

15 ^{*}Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Programa de Pós-Graduação *lato sensu* em Música da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: paoliello@guilherme@gmail.com

equivalaria à configuração territorial abarcada com a visão (ou com a audição, no caso da *soundscape*) que reuniria, como numa fotografia, “os resultados materiais acumulados das ações humanas através do tempo”. Diferentemente dessa “história congelada” (embora participante da história viva), característica da temporalidade da paisagem, o espaço seria a presentificação de “uma situação única” (SANTOS, 2014, p. 103), um “sistema de valores que se transforma permanentemente” (SANTOS, 2014, p. 104). “No espaço, as formas de que se compõem a paisagem preenchem, *no momento atual, uma função atual*” (SANTOS, 2014, p. 104. Itálicos do autor), animadas pelos homens que lhe transmitem vida e renovam seu conteúdo.

A partir desse entendimento, oriundo da Geografia, interessa pensar a problemática do espaço nos processos de iniciação musical levando em conta sua centralidade na arte contemporânea desde a década de 1960 (algumas vezes antecipada pelas vanguardas históricas). Refiro-me aqui à espacialidade cotidiana, que passou a integrar e ser incorporada pelas artes plásticas. Naquelas manifestações que ficaram denominadas como arte *site specific*, o espaço real, vivido, afeta a constituição das obras e é também afetado por elas “no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal” (KWON, 2008, p. 167).

Com o objetivo de estabelecer um contato inicial com essa questão, e torná-la acessível, tomarei como caso de estudo uma atividade criada por mim e desenvolvida na disciplina Prática Pedagógica em Música do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, que pretende colocar as relações entre som e espaço no centro de sua problemática. Trata-se de *Enxame em Paralaxe*, um roteiro de performance no qual um grupo numeroso de pessoas percorre um determinado território produzindo sons livremente a partir de certas instruções sumárias. Com um controle aproximado da densidade, essa textura sonora se desloca em algum sítio específico, onde se experimenta o evento.

Essa proposta foi apresentada a um grupo de alunos pela primeira vez em 2015 através de um texto que expunha o problema, sugeria estratégias para sua execução e estimulava uma discussão posterior acerca de seus resultados e desdobramentos. Não se trata de uma prescrição muito precisa, de um roteiro ou partitura que deva ser seguida com exatidão, mas algumas diretrizes gerais de articulação entre uma sonoridade construída coletivamente, de modo rudimentar, e um *lugar* - que pode e deve mudar, segundo as circunstâncias de realização da atividade.

1. Exame em Paralaxe: roteiro de uma prática pedagógica em música

O roteiro de execução proposto aos alunos e por eles executado partia da sonoridade do zunidor, um instrumento de origem indígena, que pode ser substituído ou utilizado conjuntamente com outro instrumento de princípio similar, o berra-boi¹⁶.

16 No livro *Tristes Trópicos*, Claude Lévi-Strauss descreve assim os zunidores que encontrou entre os índios bororós: “São instrumentos musicais de madeira, ricamente pintados, cuja forma evoca a de um peixe achatado, variando seu tamanho entre cerca de trinta centímetros e um metro e meio. Fazendo-os girar pela ponta de uma cordinha, produz-se um ronco surdo atribuído aos espíritos em visita à aldeia, dos quais as mulheres supostamente têm medo. Ai daquela que visse um zunidor: ainda hoje, haveria fortes possibilidades de que fosse morta a pauladas. Quando, pela primeira vez, assisti à sua confecção, tentaram me convencer de que se tratava de utensílios culinários. A relutância extrema que mostraram em me ceder um lote explicava-se mais pelo temor de que eu traísse o segredo do que pelo trabalho de recomeçar. Precisei, no meio da noite, ir à casa-dos-homens com um baú. Os zunidores embrulhados foram postos ali dentro e o baú, trancado; e fizeram-me prometer não abri-lo até Cuiabá.” (LEVI-STRAUSS, 2004, p. 215). Já o berra-boi, ou rói-rói é um instrumento típico do Nordeste brasileiro feito de um pequeno cabo de madeira untado de breu e uma caixinha de barro, madeira ou papelão, ligados por uma corda fina. Ao girar a caixa, segurando o cabo de madeira, o atrito da corda no breu produzirá um ronco semelhante ao berro de um garrote. Há uma confusão entre as nomenclaturas dos instrumentos conhecidos como zunidores ou zumbidores e berra-boi ou rói-rói. O verbete do *Dicionário do Folelore Brasileiro*, de Luis da Camara Cascudo, aqui transcrito, denota esta confusão: “**Zumbidor**. Rói-rói (Nordeste), sonidor, berra-boi, *ciuringa*, *tavoleta* (Itália), *bramadru* (Cuba), *zuma* (Portugal), *zumidor* (Rio de Janeiro), *bull-roarer* (Grã-Bretanha), *schwirrbolz* (Alemanha, Áustria), *rombos* (Grécia), *aidje* dos bororós do Brasil Central, empregado para efeitos mágicos no Japão, China, Rússia, Austrália, Nova Guiné e nas três Américas, compreendendo a insular. Fragmento de madeira, chapa de osso, marfim, metal, matéria plástica, na ponta do cordel e soando pela deslocação no ar ao ser girado circularmente. Apesar de sua inutilidade sonora, é um elemento vulgarizadíssimo no mundo, pertencente ao cerimonial de iniciações na Grécia e Melanésia e defendido pretensamente como brinco infantil. Provocava chuva (Nova Guiné e Açores). Chamava os “espíritos” (bororós), não podendo ser ouvido por mulheres e crianças: Karl von de Steinen” (CASCUDO, 1988, p. 811)

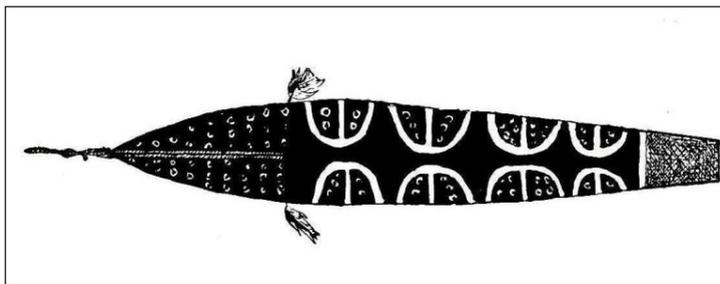


Fig. 1 – Desenho de um zunidor dos índios bororo, no livro *Tristes Trópicos*. (LEVI-STRAUSS, 2004, p. 216).



Fig. 2 - Berra-boi, ou rói-rói, ou zunidor.
Fotografia de Sara Paoliello, 2019.

Na impossibilidade de se obter ou confeccionar esses instrumentos, é possível substituí-los por outro, mais prosaico e “desencantado”: alguns segmentos de conduítes de construção. Aqueles tubos flexíveis de plástico usados para fazer com que cabos e fios elétricos passem por dentro da parede, quando girados no ar, também reproduzem um zumbido que progride para os

harmônicos agudos na proporção em que aumenta a velocidade do giro. O que interessa aqui é o princípio comum a cada um desses três instrumentos (zunidor, berra-boi, conduíte): a produção do som a partir de um movimento giratório no ar.

O roteiro disponibilizado aos alunos prosseguia indicando que um grupo numeroso de pessoas deveria tocar os instrumentos produzindo um zumbido contínuo, um *cluster* inarmônico, resultado do batimento das frequências. A natureza limitada desses instrumentos oferece poucas possibilidades de controle de parâmetros como altura, intensidade e timbre. Os instrumentos tampouco possibilitam uma ação pulsante, resultando numa textura sonora semelhante a um enxame de insetos, ao mesmo tempo estática e com mobilidade interna. Mas se essa “inutilidade sonora” a que se refere Câmara Cascudo, se por um lado limita certas possibilidades, por outro permite a ênfase que desejada neste trabalho: percorrer um determinado lugar e fazer desse lugar seu contexto de acontecimento sonoro.

O aspecto que oferece maiores possibilidades de variações e nuances, utilizando-se apenas essa fonte sonora rudimentar, é a *densidade*. É bom observar que a densidade é um parâmetro que pode se definir em relação ao tempo ou ao espaço. A densidade cronométrica é medida pela quantidade de elementos sonoros dispostos em relação a alguma unidade de referência temporal (pulsos, compassos ou segundos). O que mais interessa aqui é a densidade espacial, definida pela quantidade de elementos sonoros colocados em ação simultaneamente. Mas há ainda um outro modo de se pensar a densidade, também pelo viés espacial, considerando a concentração ou a dispersão das fontes sonoras: uma mesma quantidade de sons será mais densa se for mais concentrada espacialmente. Assim, pode-se combinar o par de categorias muitos/poucos com o par próximos/afastados para obter quatro diferentes perfis de densidade espacial:

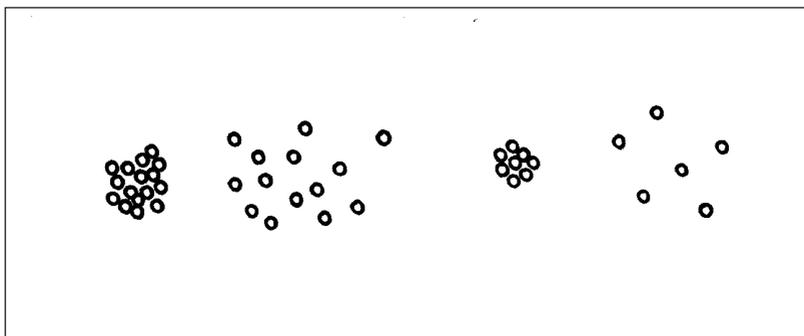


Fig. 3 - Perfis de densidade

(muitos/próximos; muitos/afastados; poucos/próximos; poucos/afastados).
Desenho do autor, 2019.

Esses seriam pontos de partida para a disposição espacial do enxame sonoro. A simples diferenciação entre essas quatro possibilidades básicas gera um tipo de ocupação do lugar onde o grupo se encontrar. A partir do controle aproximado das possibilidades de densidade, o material sonoro poderá então se tornar uma faixa ambulante a deslocar-se por algum local determinado. Para isso foram sugeridos alguns modos possíveis de circulação pelo espaço: (1) como uma nuvem ou como uma linha; (2) todos na mesma direção ou criando confrontos e sentidos opostos. E ainda: criar zonas de concentração e dispersão; diálogos e “antifonias” entre dois ou mais grupos; elementos ou subgrupos desgarrados.

Considerando essas possibilidades de agrupamento e de deslocamento, o roteiro oferecido aos alunos indicava que a massa sonora mais ou menos maleável deveria percorrer um determinado local e deixar ser por ele afetada e transformada. As características deste local é que definiriam as alterações de densidade e de velocidade dos deslocamentos. Assim, o espaço - e sua relação com o som - foi o estruturador do sentido e da forma sonora temporal, um fator constitutivo da atividade, e não apenas um cenário onde os sons e movimentos aconteceriam. É como as pedras e desníveis de um terreno que desviam e alteram a velocidade

de um curso de água, formando cachoeiras e redefinido sua forma, sua direção e, em última análise, sua beleza.

Essa série de instruções determinava ainda que o grupo planejasse o percurso, delimitasse o campo, registrasse a performance em áudio e vídeo e, ao final, estabelecesse uma discussão a respeito das impressões, da experiência e das intempéries locais. Assim, um grupo de alunos realizou o ato de caminhar por um determinado local girando os zunidores, quando se observou o som, o espaço e a própria performance¹⁷. O termo *paralaxe*, que designa as mudanças de aparência do mundo visual e sonoro conforme se desloca por ele, ajudou a compreender e elucidar o que cada sujeito vivenciou durante o processo: o que observou, como os ouvidos ouviram, como os olhos viram e como o visto e ouvido foi se transformando ao longo do percurso.

Em síntese, a atividade como um todo consistiu de três etapas: o planejamento, a execução e a reflexão posterior.

2. Alguns possíveis desdobramentos

Enquanto proposta pedagógica, formulada em ambiente de formação de professores de música e replicável em contextos escolares de iniciação musical e artística, a atividade pode ser entendida como um exercício aberto de exploração de uma sonoridade num determinado lugar. O aspecto principal do trabalho é a observação de um processo e não a consecução de um produto. Nesse sentido, o objetivo é construir questões a partir das diferenças de percepção de cada aluno participante estimulando uma intersubjetividade fenomenológica e expandir a experiência do espaço.

Chamado a experimentar diferentes condições espaciais de produção sonora, o grupo precisou levar em conta aspectos

¹⁷ Um registro abreviado da atividade pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-JhL9k6SGEY>. Acesso em: dez. 2019.

formais advindos com diálogo com os acidentes do lugar e assumir a entropia do espaço aberto, das interferências do ambiente, dos acidentes não previstos, sejam de natureza sonora (vento, trânsito, máquinas, poluição sonora); meteorológica (sol, vento, chuva, tornados, furacões, terremotos); topográfica (morros, buracos, barrancos, pedras, erosão, vegetação); sejam de natureza institucional (muros, cercas, fronteiras, convenções, interdições).

Pergunta-se então: na perspectiva de uma *coletividade que se desloca*, quais metáforas a atividade implica? Quais significados podem ser atribuídos a um coletivo que se move por um determinado lugar, de uma certa maneira, produzindo uma certa sonoridade?

Nenhum deslocamento de pessoas por um lugar determinado é neutro e desprovido de significado, sejam coletivos se deslocando de maneira intencional, a partir de interesses convergentes (como numa manifestação), ou divergentes e individuais (como no tráfego) ou ainda por imposição de códigos de ordem (como numa fila ou numa marcha militar). Os deslocamentos humanos em diferentes magnitudes ampliam essa metáfora: num nível macro: diásporas, êxodos, migrações, travessias; num nível médio: desfiles, cortejos, procissões, manifestações; num nível micro: movimentos mínimos em recintos fechados, sejam públicos ou privados.

Enquanto proposta artística, situada entre a música, a performance e as artes do espaço, tais questões podem ainda ganhar outro enfoque. Se considerarmos o “afrouxamento das categorias e [o] desmantelamento das fronteiras interdisciplinares” (ARCHER, 2012, p. 61) entre os meios artísticos a partir da década de 1960 e meados dos anos 70, as experiências nas artes mostram que os lugares destinados a alojar as obras deixaram de ser neutros e passaram a influir diretamente em sua própria constituição. As obras passaram a não se acomodar passivamente em recipientes isolados do mundo (o cubo branco, a sala de concerto), deixando-se contaminar pelas impurezas do espaço heterogêneo e impregnando de significado todo

o ambiente que as abriga. Assim, não apenas o espaço é ressignificado como as obras também se transfiguram e se reestruturam em função das condições de exposição, performance ou acontecimento.

As considerações de Miwon Kwon a respeito daquilo que ficou designado como *site specificity* ajudam a pensar essa correspondência entre a artes e seus espaços. Para ela, as primeiras experiências desta tendência, tomaram o “site”

[...] como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das parede e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. (KWON, 2008, p. 167)

Nessa primeira formulação de *site specific*, obra e lugar são rigidamente inseparáveis. Assume uma equivalência entre o espaço da arte e o espaço da sua recepção, de tal maneira que a realocação de um trabalho *site-specific* significaria sua destruição. Tal postura é uma evidente crítica ao sistema da arte, pois a imobilidade da obra, as dificuldades que ela impõe em seu deslocamento e circulação, obstruem também seu estatuto de mercadoria.

Mas a própria noção de *site* foi se transformando e incorporando aspectos antes não considerados. De território real o *site* se converteu em organização institucional, rede de relações sociais ou de expressões identitárias. Dessa forma, nos trabalhos contemporâneos orientados para o *site*, “a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal” (KWON, 2008, p. 170). Há assim, uma desmaterialização não apenas dos trabalhos (que se tornam performativos) e dos materiais (que se tornam efêmeros), mas uma desmaterialização do próprio lugar. Segundo Kwon:

O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (...), mas antes no reconhecimento da sua *impermanência* móvel como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 170-1)

Esse nomadismo radical do *site* engendra uma nova postura crítica, na qual se desafia a comercialização da arte não mais pela imobilidade do trabalho, mas, ao contrário, por adotar uma “mobilidade fluida” (KWON, 2008, p. 174), de “desapego” (KWON, 2008, p. 173) das condições físicas do *site*.

No caso de *Enxame em Paralaxe*, o trabalho é “desapegado” (para usar a expressão de Kwon), não apenas pela desmaterialização da performance (aberta em sua estrutura) ou pela imprecisão quanto à forma sonora, mas pela indefinição do lugar de acontecimento. Resta apenas uma articulação entre som e lugar, que pode ou não se efetivar. Dessa forma, se o nomadismo, a mobilidade fluida, a indefinição de todos os parâmetros, representam uma crítica à comercialização da arte e ao tecnicismo na educação, a pergunta de Kwon é perturbadora, pois,

[...] curiosamente, o princípio nômade também define o capital e o poder em nossos tempos. Seria então o desapego da *site-specificity* uma forma de resistência ao *establishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista? (KWON, 2008, p. 174)

Ou seja, torna-se difícil avaliar o potencial crítico de uma simples experiência coletiva de vivência espaço-temporal, uma prática pedagógica destinada à formação de professores

de música em contextos onde se realizam atividades de iniciação musical. Qual a pertinência dessa atividade quanto ao ato de aprender e ensinar música? Como essa atividade, propositalmente realizada com recursos de baixa tecnologia (*low tech*), pode pretender descondicionar padrões de percepção dominantes no mundo tecnológico contemporâneo gerados pela transformação sem precedentes na experiência do espaço e do tempo, designada por David Harvey como “compressão espaço-temporal”¹⁸ (HARVEY, 2005), criando alternativas, no campo da educação musical, de superar a fragmentação e a dispersão da sensibilidade?

Num fragmento de mosaico textual, onde as palavras aparecem numa disposição espacializada, John Cage (2013, p. 9) assume sua fé nos meios de vivenciar o espaço:

**ONDE
NÃO PARECE HAVER NENHUM ESPAÇO,
SAIBA QUE NÃO SABEMOS MAIS O QUE É ESPAÇO,
TENHA FÉ, O ESPAÇO ESTÁ LÁ, DANDO ÀS PESSOAS
A CHANCE DE RENOVAR SUA MANEIRA DE
RECONHECÊ-LO, NÃO IMPORTA POR QUE MEIOS,
PSIQUICOS, SOMÁTICOS, OU MEIOS
QUE ENVOLVAM EXTENSÕES DE AMBOS.**

18 Marilena Chauí comenta a perspectiva de David Harvey. Segundo ela, “a fragmentação e a globalização da produção econômica engendram dois fenômenos contrários e simultâneos: de um lado a fragmentação e a dispersão espacial e temporal; de outro, sob os efeitos das tecnologias eletrônicas e de informação, a compressão do espaço – tudo se passa *aquí*, sem distâncias, diferenças nem fronteiras – e a compressão do tempo – tudo se passa *agora*, sem passado e sem futuro. Em outras palavras, a fragmentação e a dispersão do espaço e do tempo condicionam sua reunificação sob um aspecto indiferenciado (um espaço plano de imagens fugazes) e um tempo efêmero desprovido de profundidade”. (CHAUÍ, 2014, p. 147)

Para Cage, o espaço, ainda que oculto, de alguma maneira pode se oferecer à experiência. Mas, embora a provocação de Cage seja encorajadora, as questões levantadas ao longo dessas reflexões talvez apontem outra perspectiva: pois, sendo o espaço um “conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações”, conforme definiu Milton Santos (2006, p. 21), não basta, a uma postura crítica frente aos espaços racionalizados e administrados pelas atuais formas do capital, identificar ou reconhecer os fenômenos inseridos num dado lugar, mas investigar como os fenômenos e os eventos sonoros podem *criar* os espaços.

Referências:

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- CHAUÍ, Marilena. *A ideologia da competência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, n.17, 2008 [1997].
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.

BLUE BAIÃO:

NOTAS SOBRE AMBIVALÊNCIA E ESTEREÓTIPO MUSICAL EM UM EXCERTO DE *BRAZILLIANCE*

Bernardo Vescovi Fabris^{19*}

O campo de pesquisa em música popular urbana vem se constituindo no Brasil através de alguns procedimentos investigativos dedicados ao fato musical, onde o conjunto de elementos que constituem a performance musical, incluindo-se aí elementos tanto do fazer quanto da fruição estética, são normalmente considerados como fontes primárias em estudos na área. Como menciona Eco (ECO,1997, p. 39): cada *leitura, contemplação, gozo de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de execução*, ou seja, a ação frutiva também se dá em ato performativo, ora compreendido como posto por Paul Zumthor (ZUMTHOR,2007, pp. 20-21) em seu livro *Performance, recepção, leitura*:

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do texto em relação à obra, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o

¹⁹ Professor Associado do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto. Pós-Doutor em Música Popular (UFMG/2017); Doutor em Música (UNIRIO/2010); Mestre em Música (UFMG/2005); Bacharel em Música – Habilitação: saxofone (UFMG/2002).

auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações inter-subjetivas, as relações entre a representação e o vivido.

Cabe ponderar, portanto, que para os estudos em música popular urbana – prática que é intimamente relacionada a aspectos de improvisação e onde os espaços para o intérprete são dilatados - relacionar-se com a performance em si, e não somente com sua representação textual, define-se como caminho propositivo mais adequado para a prática, entretanto, para se lançar mão de instrumentos de análise musical tradicionais - que considerem seus aspectos de estruturação musical - é necessária a notação desses excertos em uma plataforma gráfica, do vivido à sua representação - tal qual menciona Paul Berliner em seu livro *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation* (1997):

Para completar minha imersão neste assunto, dediquei tempo no projeto de estudo e transcrição de gravações de jazz, estas fontes preciosas da improvisação musical de tradição oral. Muito embora as performances incorporadas às gravações sejam inicialmente úteis para a análise aural, o trabalho meticuloso de transcrição fornece perfis interpretativos sobre o pensamento desses improvisadores. Mesmo permitindo a imprecisão de se traduzir sons em representação visual, essas imagens se prestam a modos mais convencionais de análise musical.²⁰

Mesmo admitida sua parcialidade, a transcrição grafada passa a servir como referência para o uso de estratégias de análise

20 To complete my immersion in the subject, I devoted time throughout the project to studying and transcribing jazz recordings, those precious resources of the oral tradition of improvisation . Although performances embedded in recordings are primarily useful for aural analysis, the painstaking work of transcription provides interpretive pictures of improvisers' thoughts . Allowing for the imprecision of translating sounds into visual representation , these images lend themselves to more conventional kinds of musical analysis .

encerradas nos parâmetros das alturas e durações, mas que passam a integrar um arcabouço de signos relevante à identificação dos pontos de contato e deslocamento entre as práticas, portanto, mesmo enfatizada a importância do grafismo de excertos transcritos a partir da *auralidade*, estes demonstram clara limitação representacional, dada pela transposição de um fenômeno de quatro dimensões a duas, o plano gráfico. Tem-se assim um caminho de defasagens representacionais, sendo o primeiro deles identificado entre a *performance* em si e seu registro sonoro ou mesmo audiovisual, e posteriormente – talvez em seu momento de maior enfraquecimento – do fato sonoro ao grafismo deste.

Este importante elo dos estudos em música popular, a saber: o registro, normalmente em áudio, mas também em vídeo, de performances musicais, e da transcrição desses eventos sonoros - ou de parte deles - em registro gráfico, tem no pentagrama de uso corrente seu uso regular como prática normativa. A transcrição de *performances* tem servido como ferramental nevrálgico para os processos de aprendizagem na prática de música popular, sendo que as publicações de determinados repertórios transcritos, em certo sentido, tem determinado um referencial fonográfico, teórico e estético ligado a um grupo específico de intérpretes, compositores e arranjadores que delimitam o campo de legitimação canônico relacionado, no caso, ao *jaz* (esta prática pode também ser identificada em outros repertórios que se relacionam à fonografia em sentido amplo).

A ortodoxia metodológica denotada pelo cânone, derivada das práticas da música acadêmica europeia, repousa, no caso da música popular urbana e especialmente no *jaz*, sobre determinados nomes relacionados à indústria cultural e que são admitidos como representantes de certas correntes estéticas dadas como normativas à prática instrumental. Por exemplo, ao se referir ao estilo *jaz bebop*,

nomes como os de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell ou Max Roach aparecem como obrigatórios aos estudantes deste ramo estilístico, entretanto, outros tantos músicos que não foram tão mencionados nas críticas de seu tempo e que não tiveram tão boa repercussão de sua discografia acabaram por não serem incluídos ao universo da canonização dos solistas do *bebop*, apesar de terem sido, cada um a seu modo, importantes articuladores no desenvolvimento musical de seus *locus*.

Em contraponto, Edward Said, ao discutir o *cânon* literário, indica outro caminho, mais humanista e inclusivo, como proposta a se lidar com este fenômeno:

Alguns etimologistas especulam que a palavra “cânone” (como em “canônico”) é relacionada à palavra árabe “qanum”, isto é, “lei” no sentido legalista e compulsório do termo. Mas esse é apenas um significado um tanto restritivo. O outro é um significado musical, o *cânon* como uma forma contrapontística que emprega inúmeras vozes que em geral imitam rigorosamente umas às outras, uma forma que, em outras palavras, expressa movimento, brincadeira, descoberta e, no sentido retórico, invenção. (SAID, 2007, p. 45)

Quando admitido o *cânone* e a inserção de determinados autores, intérpretes ou obras, identificadas como legítimas a este panteão, por conseguinte, também são excluídos vários outros agentes que, por diferentes circunstâncias, acabaram por não serem inscritos dentro do discurso oficial de legitimação e consagração musicais, observados neste estudo sob o ponto de vista da música popular brasileira. Apropriando-se da sugestão de Said, que vê (p. 45): *longe de serem uma tábua rígida de regras fixas e monumentos que nos intimidam a partir do passado (...), sempre permanecerão abertas a combinações*

mutáveis de sentido e significação, sugere-se aqui observar o legado do violonista Laurindo Almeida (1917-1995) e do conjunto de álbuns intitulados *Brazilliance*, registros realizados pelo violonista brasileiro juntamente com o alto saxofonista e flautista estadunidense Bud Shank (1926-2009) entre os anos de 1952 e 1953 como possíveis agentes do cânone musical nacional, mesmo os discos tendo sido gravados, em sua maioria, por músicos estadunidenses.

Este conjunto de discos e seus autores são tratados neste texto como articuladores de um processo de construção estética ligados ao cânone da moderna música popular brasileira baseado em uma proposta estética que seria, mais adiante, reconhecida mundialmente através dos atores e repertórios associados à bossa nova. Essa proposição, em parte, busca contribuir para que, mesmo tardiamente, este equívoco seja reparado em favor do violonista de Miracatu, município do interior paulista, que durante muito tempo fora excluído da lista de agentes envolvidos com as transformações da música brasileira durante a primeira metade do século XX, como afirma Dourado, citado por Alexandre Francischini em sua biografia sobre Laurindo Almeida:

Eu afirmo categoricamente: ele não estava feliz! Tinha uma certa magoa que esse tipo de músico, que esse tipo de gênio tem, que eu já observei em outros, de não ser reconhecido em sua pátria, em seu próprio país. Ele era uma expressão cultural musical do povo brasileiro, e aqui, absolutamente desconhecido. (DOURADO, 1999 *apud* FRANCISCHINI, 2009, p. 52)

Destaca-se a raridade demonstrada por Laurindo Almeida que, à época das gravações de *Brazilliance*, em 1952, já estava inserido no *métier* musical local estadunidense há ao menos seis anos, gozando de prestígio por parte da classe musical. É importante frisar que Shank e Almeida dividiram estantes na Big Band de Stan Kenton

(1911 – 1979) ainda durante os anos 1940 e início de 1950, onde o brasileiro detinha um posto de prestígio, tendo gravado com aquela arregimentação álbuns emblemáticos como *Artistry in Rhythm* (1947); *Stan Kenton Presents* (1950); *Stan Kenton Milestones* (1950) e *A Presentation of Progressive Jazz*, gravado em 1947, mas lançado em 1955.

Além de Almeida, o caso mais emblemático de sucesso de um músico saído do Brasil, sem dúvida alguma, foi o de Carmen Miranda (1909-1955), mas pouco comparável ao caso do violonista por se tratar de uma cantora de penetração extremamente popular, isto além da pequena notável ter se destacado no cinema de Hollywood, o que sem dúvida alguma incrementou a construção da imagem da cultura *latino-americana* para o público estadunidense em torno de uma imagem, diga-se, planejada, através de filmes como *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, de 1940; *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana)* de 1941; *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, também de 1941 ou *Copacabana*, de 1947. O protagonismo de Carmen nesses filmes, exaltando um perfil que viria a se caracterizar como estereótipos ligados ao universo “latino”, de referências geográficas e culturais embaralhadas, costurados por um repertório também amalgamado e fetichizado de maxixes, tangos, rumbas e boleros.

Entende-se neste caso por *estereotipação*, instrumento que segundo Homi Bhabha (2009) compõe uma estratégia discursiva decorrente do poder colonial ao qual o autor chama de *fixidez - signo da diferença no discurso colonial - é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem*. Esta, tratada como estratégia discursiva articulada pelo *estereótipo*:

Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido. (BHABHA, 2009, p. 117)

Cabe pontuar que uma das leituras possíveis do instrumento de estereotipação de Bhabha passa, mais do que por um reducionismo das complexidades de determinada coletividade, mas por um equívoco interpretativo baseado na ambivalência do próprio discurso e de sua relação discriminatória: (BHABHA,2009,p.117-118) *É esse processo de ambivalência, central para o estereótipo [que] constrói uma teria do discurso colonial.* E o autor completa

Os efeitos discriminatórios do discurso do colonialismo cultural, por exemplo, não se referem simples ou unicamente a uma “pessoa”, ou a uma discriminação entre a cultura-mãe e as culturas alienígenas. Produzida através da estratégia da recusa, a referência da discriminação é sempre a um processo de cisão como condição de sujeição: uma discriminação entre a cultura-mãe e seus bastardos, o eu e seus duplos, onde o traço do que é recusado não é reprimido, mas sim repetido como algo diferente – uma mutação, um híbrido. Essa força parcial e dupla é mais do que o mimético e menos do que o simbólico; é ela que perturba a visibilidade da presença colonial e torna problemático o reconhecimento de sua autoridade. Para serem autorizadas, suas regras de reconhecimento devem refletir o saber ou opinião consensual. (BHABHA,2009,p.185)

A sujeição decorrente da ambivalência do estereótipo como instrumento de dominação discursiva, implica em uma anulação do outro, já que esta ambivalência, segundo Bauman (BAUMAN, 1999, p. 09) corresponde à *possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar.* A ambivalência, articulação própria das relações de dominação

e elemento fundamental ao termo bhabhiano da *fixidez* liga-se também ao signo, à marca do *estigma*, dado por Bauman como:

O estigma é um produto cultural que proclama um limite para a força da cultura. Com o estigma a cultura traça uma fronteira para o território que considera sua tarefa cultivar e circunscreve uma área que deve ser deixada de lado (BAUMAN, 1999, p. 77).

A natureza das relações culturais envolvendo agentes não incluídos como nativos em determinado grupo social é a de excluir e isolar este *alter* do trato relacional comum através dos instrumentos de dominação já mencionados, entretanto, Laurindo Almeida, mesmo sendo um músico brasileiro atuante ao meio musical estadunidense, consegue ser aceito e circular no meio dos principais músicos de seu tempo, sendo reconhecido também como tal e produzindo uma música que se distanciava do horizonte de expectativas normativo ao *jazz* ou mesmo ao que se podia esperar, pelo público médio daquele país, de um modelo de *música latina*, e que bem da verdade ainda se formava.

Decerto, é de se supor que pode ter havido um estranhamento quanto à recepção da série de álbuns *Brazilliance* gravados e lançados em 1952 nos Estados Unidos. Isto se revela, por exemplo, pelo alcance limitado no número de tiragens dos discos realizado por uma gravadora independente da costa oeste americana, a *Pacific Records*. Além disto, é importante frisar o repertório abordado pelo grupo que, de maneira transversal e um tanto inusitada, articula materiais musicais de matrizes estranhas umas às outras. Este fenômeno será mais bem observado a seguir a partir do estudo de caso de *Blue Baião*, *reescritura* realizada pelos músicos já citados sobre melodia de Luiz Gonzaga com letra de Humberto Teixeira lançada em 1940.

Blue Baião – ambivalências, performance e recepção:

De antemão, é importante salientar que Almeida, ao chegar aos Estados Unidos em 1946 depois de deixar o Brasil - muito em função do fechamento dos Cassinos pelo general Dutra - não chegou à América com uma mão na frente e outra atrás. O músico já havia construído um *networking* que ia desde músicos como Carmen Miranda e o Bando da Lua, com os quais já havia tocado, a contatos com empresários norte-americanos. Vale lembrar que, conforme Ruy Castro (CASTRO, 2006), Laurindo assinava a autoria de um bom número de sambas e marchinhas, algumas gravadas e cantadas pela própria Carmen com as quais fazia sucesso nos EUA, e recebia *royalties* por isto.

De Carmen, também se imagina que, do ponto de vista da *recepção* por parte dos músicos americanos - sendo pouco apropriado generalizar uma imagem da música brasileira para o público médio estadunidense ao menos naquele momento - a carreira da cantora tenha lançado elementos de identificação da música brasileira, entretanto, estereotipadas por referenciais diversos de elementos culturais deslocados de tudo o que vinha ao sul do Rio Bravo, conformativos de uma imagem *latina* reducionista. Frisa-se que, ao tempo das gravações de *Brazilliance* por Laurindo, Carmen Miranda ainda figurava no cinema de Hollywood, não mais com o furor causado pela novidade de sua imagem construída durante a década anterior, mas é possível afirmar que sua representação ainda era vívida ao público americano.

Para a identificação das sonoridades postas à mesa – neste caso dos referenciais culturais destas sonoridades – delimita-se o campo desta análise a determinados elementos qualitativos representados nas interpretações dos músicos no fonograma mencionado. Estas imagens sonoras podem ser melhor avaliadas ao tomarmos o caso

de *Blue Baião*, tido aqui como uma *reescritura* da composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançada em 1940, tratado por Flávia Vieira Pereira como uma prática que (PEREIRA, 2011, p. 13):

[...] requer uma reflexão não apenas em relação aos problemas que a mudança instrumental produz como, à possibilidade de se preservar a coerência e a proposta contidas na obra original, ao mesmo tempo em que procura sua própria identidade.

Esta dupla relação de simultaneidade entre um material musical já referenciado e o ineditismo e frescor de sua nova realização é uma característica nítida na mencionada gravação, onde nota-se o tema original de Gonzaga preservado, mas, seguido por uma seção de improvisos que caminha para uma estrutura de *blues*²¹, sendo abandonada a estrutura inicial da música, utilizando como premissa a relação harmônica de acordes maiores com sétima menor numa relação entre quartas, característica presente tanto na relação harmônica do *baião* quanto do *blues*. Essa relação de analogia de estruturas harmônicas pode ser enfatizada pelo fala de Hermeto Pascoal (1936) ao ministrar uma oficina na Universidade de Sonoma no estado americano da Califórnia no ano de 2015²², onde o músico comenta: 16'30": "Tem muito a ver com o forró, forró tem muita influência do *blues*. Tem um baião do Luiz Gozaga, Baião da Garôa que é um *blues* que ele faz”.

21 Às seções de improvisos no *jazz* dão-se o nome de *chorus*, definido da seguinte maneira por Mark Gridley (GRIDLEY, 2012, p. 18): Quando um grupo toca um *blues* de 12 compassos, normalmente a melodia é tocada duas vezes. Os solistas improvisam por sobre a progressão de acordes em seu acompanhamento. Uma progressão completa de acordes por 12 compassos é chamado de um *chorus* de *blues*. Cada solista improvisa diversas vezes por sobre um *chorus*. Texto no original; “*When a group plays a 12-bar blues, the melody is usually played twice. Then the soloists improvise over the progression of chords in its accompaniment. One complete 12-bar progression of chords is called a blues chorus. Each soloist usually improvises for several choruses*”.

22 O workshop está disponível pelo endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=goj-qX3-WdYw>, publicado em 28 de março de 2015.

A curiosa afirmação do músico alagoano demonstra pontos de aproximação entre as práticas mencionadas e que, do mesmo modo, podem ser aludidos àquilo que Almeida e Shank realizaram ao gravar *Blue Baião* dentro de uma perspectiva dialogal entre práticas da música brasileira - no caso específico do *baião* - e da música estadunidense de orientação africana, encenadas a partir de uma estética de *jazz* em seu formante de *blues*.

Outras possíveis relações de aproximação e afastamento entre as sonoridades mencionadas também foram objeto de análise apresentado pelo etnomusicólogo Samuel Araújo em palestra proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para o autor, (ARAÚJO, 2008) algumas das características identitárias desenvolvidas nas tradições musicais de orientação africana nos Estados Unidos e no Brasil se distinguem, inicialmente, pela diferença das origens populacionais que foram trasladadas durante as diásporas africanas imigrantes nas Américas, que no caso do Brasil, se caracterizariam por culturas provenientes da costa oeste africana de países como Angola, Congo e República Democrática do Congo, diferentemente do que ocorrera nos Estados Unidos, com a presença de escravos de regiões mais ao norte da mesma porção costeira, como aponta Corey Harris, durante palestra realizada no mesmo evento ocorrido na cidade do Rio de Janeiro

Contemplando as culturas africanas anteriores à passagem transatlântica, podemos falar de lugares como os países atuais da Guiné, Mali e Senegal como exemplos significativos, uma vez que são a base do que se conhece como cultura Mande, compreendendo povos como os Malinke, Mandingo e os Dioula, todos relacionados por línguas e culturas possuindo muitos traços comuns entre si. (HARRIS, 2001, p. 174)

Mesmo havendo claras distinções entre os referenciais musicais destacados, há aspectos aproximativos relevantes às suas abordagens. Para o entendimento das trocas culturais entre estas matrizes, Samuel Araújo aponta a incidência de aspectos de contrametria – referida pelo autor como ritmo relacional – além dos acentos rítmicos nos segundo e quarto tempos de ritmos pares:

Além dessa ideia de polirritmia ou ritmo relacional, há um outro aspecto rítmico que também é comum a várias músicas das Américas, podendo ser encontrado na música norte-americana, em especial no blues, no son cubano, no calipso caribenho e também no samba. Refiro-me ao que, dentro da teoria musical europeia, chamaríamos de acentos rítmicos nos tempos pares (i.e. 2º e 4º) de compassos binários e quaternários. (ARAÚJO, 2001, pp. 182-183)

Mesmo havendo distinções interpretativas entre as contramétricas do *jazz* e da música brasileira, essas relações contramétricas decerto também apresentam similaridades às quais serviram de ponto de partida para que aqueles músicos pudessem estabelecer um campo sonoro negociável entre suas matrizes musicais durante a sessão de gravação de *Blue Baião*, mesmo que estes cruzamentos não tenham decorrido *performativamente* em uma amálgama, um híbrido. *Blue Baião* se configura como uma *bricolagem*²³, um mosaico sonoro bipartido entre duas margens, sem constituir um novo artefato ou prática cultural²⁴.

23 O termo *bricolagem* é utilizado no sentido dado pelo Dicionário Novo Aurélio (p. 332): *trabalho ou conjunto de trabalhos manuais ou de artesanato doméstico*, dado o caráter de artesanania próprio do encontro assinalado.

24 O termo *artefato* é utilizado conforme definição de Peter Burke em seu *Hibridismo Cultural*, como resultado de um processo de hibridização, artefato este que aqui é tratado mesmo em seu aspecto intangível.

A marcação destas referências são também assinaladas pelos lugares ocupados por Almeida e Shank no grupo, demonstrando funções distintas e bem demarcadas, cabendo a Almeida dividir a exposição do tema e harmonizar o solo, ficando o trecho de improviso destinado exclusivamente à performance de Shank, sendo que no caso de *Blue Baião* a exposição do tema, realizada pelo violonista brasileiro, é aqui transcrita de maneira simplificada:

The image shows a musical score for the melody of 'Baião' in G major, 7/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 9 with a D7 chord and contains measures 9-14. The second staff starts at measure 15 with a G7 chord and contains measures 15-20. The third staff starts at measure 21 with a C7 chord, followed by an A7 chord in measure 22, and a D7 chord in measure 23. The melody is characterized by syncopated rhythms and eighth-note patterns.

Fig. 1 - Exposição da melodia de *Baião* realizada pelo violonista Laurindo Almeida na gravação de *Blue Baião*.

Da passagem anteriormente destacada, salienta-se a interpretação do violonista sobre uma estruturação rítmica aproximativa à música brasileira, numa perspectiva de compasso binário onde o músico explora um fraseado referenciado, certamente, na gravação da performance realizada por Luiz Gonzaga na década de 1940, com especial ênfase à divisão das síncopes características, aspecto rítmico distintivo tanto do baião quanto de outras manifestações da música popular no Brasil.

A segunda apresentação do tema, ainda sobre uma estruturação de orientação rítmica de baião, é realizada pelo saxofonista estadunidense, que busca replicar as referências de Almeida em sua interpretação do tema, entretanto, incluindo pequenas alterações na divisão e na

abordagem de certos acentos que resultam em um fraseado distinto do realizado pelo violonista, apontando para uma disposição à negociação interpretativa de seus *habitus*, de um *sistema de transferências analógicas de esquemas*, conforme Pierre Bourdieu, inseridos em um novo paradigma musical ao qual está assentado, como observado no exemplo a seguir, representando a segunda exposição do tema realizada, desta vez, pelo saxofonista estadunidense:

Fig. 2 - Segunda exposição do tema realizada pelo saxofonista Bud Shank.

A partir destes excertos, é possível afirmar que em *Blue Baião* há a intenção dos músicos em dialogarem com os referenciais musicais de ambas as matrizes (brasileira e estadunidense), seja na exposição do tema – claramente relacionada ao tema original de Gonzaga, ou, tal qual impresso na ritmica aplicada pelos músicos no arranjo, próximo ao que seria uma marcha junina, mas que se materializa de uma outra forma, menos característica - evidenciando as ambivalências do mimetismo desta outra faceta do duplo, que agora se volta para a cultura dominante, mas também experimentando a realização de divisões rítmicas não tão afeitas à expectativa do universo da contramétrica do *jaz*, como assinala o início do segundo *chorus* improvisado do saxofonista:

Fig: 3 - Trecho inicial do segundo *chorus* do improviso do saxofonista Bud Shank sobre estrutura de *blues* em *Blue Baião*.

Neste trecho, tal qual assinalado na imagem, vê-se o uso de síncopes que se aproximam de um entendimento mais relacionado à matriz musical brasileira – ou mesmo *caribenha* - do que propriamente do *jazz*, mesmo sendo evidente o acompanhamento de baixo e bateria realizando o chamado *walking bass*, paradigma rítmico estruturante do *jazz*. Não que Shank abra mão da perspectiva de fraseado *jazzístico*, pelo contrário, esta é a tônica interpretativa do músico, ao menos durante seu solo improvisado, entretanto, há a inserção de elementos rítmicos não previsíveis para este tipo de realização, como num acesso de reiteração discursiva a elementos expostos no tema da música, ou, como tentativa conciliatória dos elementos musicais negociados, e não somente em suas matrizes sonoras, mas antes da *corporeidade* e *vocalização* compartilhados por estes agentes.

A este ambiente de reconversões cabe pontuar que, apesar de nítidas referências ao *jazz* e a outros materiais derivados de manifestações musicais de origem afro-americana – incluem-se aí as referências também à música brasileira – nenhum dos músicos envolvidos nas gravações de *Brazilliance* poderia ser identificado como etnicamente negro, pelo contrário, todos são músicos brancos, sendo que apenas o baterista Chuck Flores era natural da Califórnia, apesar daquele grupo de músicos serem identificados mercadologicamente como pertencentes ao West Coast Jazz.

Algumas questões decorrem desta constatação, a primeira se relaciona à própria identidade sonora do grupo de músicos que, mesmo não sendo negros, são migrantes em seu país – no caso de Laurindo Almeida, imigrante – e expressam musicalmente referenciais de suas culturas de origem, denotando ambientes processuais híbridos de elementos diluídos nos limites movediços do nacional já à borda da alta modernidade. Além disso, aspectos estereotípicos vêm novamente à tona, desta vez para delinear estilos musicais relacionados ao *jazz*, mas que, em essência, são produto de muitos encontros e articulações de complexos culturais que em muito transcendem os reducionismos dos estigmas assinalados pela indústria cultural.

A originalidade de *Brazilliance* resiste como um dos elos de uma cadeia processual em direção à moderna música popular urbana brasileira, pouco a pouco distinguida da designação amorfa da *latin music*. O entrecruzar destas práticas culturais pan-americanas engendram a partir daí uma língua franca derivada das *diásporas africanas* e de outros encontros e embates do mundo transnacional pós-colonial, ficando claros os esforços em se estabelecer um território sonoro possível, traduzido na *ambivalência* dos *significantes culturais* mediados por certos arquétipos musicais referenciados nas articulações, neste caso, entre o *blues* e do *baião*.

Persistem ainda os aspectos da ambivalência identificados pelos traços miméticos ou discriminatórios referenciados na relação entre a cultura hegemônica e seus duplos, no caso, a música brasileira, que por mais que tivesse em Laurindo Almeida um mediador, seus esforços para uma *performance* aproximativa decorreram em um encontro ainda sem um denominador comum, mas marcado por fricções e tensionamentos potencialmente aptos a construir um cenário favorável a alterar a recepção de novos textos identificados na renovação do *jazz* – e de sua sobrevida – assim como na invenção

de uma imagem da música urbana brasileira destacada de sua planificação latina, mas nem por isso, isenta de estereótipos.

Referências:

Audio:

ALMEIDA, Laurindo. Blue Baião. In: *Braziliance*: featuring Bud Shank. EUA: World Pacific Records, 1952. Disco de Vinil.

Obras Gerais:

ARAÚJO, Samuel. Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca. In: ARAÚJO, Samuel; VAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo, (org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro, Mauad X: Faperj, 2008, p. 181-185.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz*: the infinite art of improvisation. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva. 8 ed. 1997.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida*: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles*: history and analysis. 11 ed. Nova Jersey, EUA: Pearson Education, Inc. 2012.

HARRIS, Corey. Relações musicais entre a África e as Américas no blues dos Estados Unidos In: ARAÚJO, Samuel; VAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro, Mauad X: Faperj, 2008. p. 171-179.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As Práticas de reelaboração musical*. Tese de Doutorado. Eca, USP. 2011.

SAID, Edward. A Esfera do Humanismo In: *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

DA IMPOSSIBILIDADE DE “NÃO” SER INTERDISCIPLINAR

Edilson Vicente de Lima^{25*}

Introdução

Este capítulo originou-se da necessidade em refletir sobre interdisciplinaridade. Confesso que em minha trajetória como músico e pesquisador, me dediquei muito pouco a esta questão, pois sempre intuí, ou pressenti, que não havia especialização que não dialogasse, de certo modo, com a complexidade do mundo que nos rodeia e a riqueza de saberes que nos advém e nos desafia, mesmo de um modo indireto.

Outro fator que talvez tenha adiado essa reflexão foi que, ao me lançar ao mundo da pós-graduação e pesquisa em música, adentrei à área de musicologia²⁶ que abria, pelo menos para mim, uma interface muito rica de possibilidades de pesquisa: ora inclinada às questões históricas ou historiográficas (pesquisas em arquivos, questões conceituais e periodizações, além de trazer para o centro da musicologia filiações importantes, como a história administrativa e econômica, a história das mentalidades, a história cultural e social, a micro-história, só apenas para citar algumas tendências) ora mais centrada na produção de trabalhos de teoria musical e análise, mais voltada a questões formais e estruturais²⁷.

25 *Professor Associado da Universidade Federal de Ouro Preto, onde ocupa a cadeira de Musicologia. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo – USP; Mestre em Música e Bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. E-mail: limedvi@gmail.com

26 A musicologia se emancipa entre o séculos XVIII e XIX a partir de um longo diálogo não só a historiografia, mas também com áreas com a física acústica, a psicologia e antropologia (GROVE Dictionary of Music and Musician, 2001. Verbetes: Musicology).

27 GROVE Dictionary of Music and Musician, 2001. Verbetes: Analysis.

A musicologia também me aproximou de discussões advindas da área da linguística, incluindo a semiologia de origem europeia e a semiótica estadunidense e incrementou discussões sobre a linguagem musical, um tema muito rico e que aproxima filosofia, linguística e música! A filosofia da música e a estética nunca estiveram afastadas do centro das reflexões musicológicas e deram suporte históricos e, sobretudo, conceituais muito enriquecedores para pesquisa em música. Some-se a isto, discussões relacionadas à análises discursivas, etnicorraciais e de gênero que não só atravessam nosso campo, mas o conformam.

Já a Etnomusicologia²⁸, outro grande campo disciplinar que dá suporte a reflexão e a pesquisa em música há tempos, parece ser, nos dias atuais, um dos bastiões de nossa reflexão: mais do que nunca, a consciência do “outro”, ou, as relações de identidade e diferença no que tange a estada do ser humano no mundo, ou melhor, em “mundos” possíveis, tornou-se na atualidade imprescindível para que construamos relações, onde a alteridade e a liberdade possam ser encaradas de um modo horizontal e igualitário: as identidades e diferenças não podem mais ser encaradas como relações de diferenças e desigualdades (BARROS, 2006), sobretudo em grupos sociais, ou étnicos, diversos – mesmo que isso não signifique um isolamento, mas trocas enriquecedoras – e nas [na] riqueza das produções simbólicas inimagináveis que daí possam advir. Nesse aspecto, acredito que a musicologia e a etnomusicologia tenham que andar sempre de mãos dadas, irmanadas, a fim de auxiliarem uma construção mais totalizadora do campo da música; mesmo levando em consideração os conflitos conceituais e metodológicos que às vezes separam e às vezes aproximam esses dois campos, tão longe e tão perto.

Outro fator, este mais recente, seria minha relação com problemas epistemológicos, ou filosóficos, e cognitivos: adentrar a

28 GROVE Dictionary of Music and Musician, 2001. Verbetes: Ethnomusicology.

universidade e em curso de licenciatura me aproximou seguramente dessas discussões, mesmo que ainda esteja engatinhando. Nesse sentido, estes dois campos (epistemologia e cognição) estão cada vez mais dentro de minhas preocupações e tem me ajudado a dar conta dessa complexidade que, por sua diversidade, nos desafia constantemente. Portanto, para além de toda uma discussão sobre o campo disciplinar ou “intradisciplinar” em música, a breve discussão que segue, ainda muito preliminar e quase ensaística, tem como objetivo me inserir, ou melhor, me auxiliar a compreender minha própria compreensão (desculpem a redundância) no que tange a questão da interdisciplinaridade.

Sinestesia e analogia

Se partirmos da discussão efetuada pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty desenvolvida em seu livro *Fenomenologia da percepção* (2018), onde discute a característica sinestésica de percepção em relação a nossa experiência existencial, constata que o cérebro humano não é especializado, mas relaciona, sempre, em uma totalidade contextual complexa nossas percepções e aquelas da realidade do mundo que nos é apresentada. Desta forma, ao escutarmos, por exemplo, um som de contrabaixo tocado com arco, mesmo que nunca tenhamos visto tal instrumento, imaginamos – pela atrito do arco, pelas características do som grave, pelo modo como o som se propaga dentro de sua caixa de ressonância... – que se trata de um instrumento de grandes proporções. Pois, como sintetizou Merleau-Ponty:

Meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível (sic) a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua

significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 317).

Ou,

O brilho do ouro apresenta-nos sensivelmente sua composição homogênea, a cor embaçada da madeira apresenta-nos a sua composição heterogênea. Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura das coisas. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 308)

E no trecho de minha preferência:

Vemos o peso de um bloco de ferro que se afunda na areia, a fluidez da água, a viscosidade do mel. Da mesma maneira, no ruído de um automóvel ouço a dureza e a desigualdade dos paralelepípedos, e com razão fala-se em um ruído ‘frouxo’, ‘embaçado’ ou ‘seco’. (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 309)

Corroborando a ideia de Merleau-Ponty – de que nossa percepção do mundo funciona de modo sinestésico – Steven Mithen, em *A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência* (2002), defende que a grande mudança na estrutura e funcionamento do cérebro humano se deu, há aproximadamente 40.000 anos, quando mudanças anatômicas passam a permitir um fluxo interno entre as sinapses que ligam o cérebro como um todo, relacionando de modo analógico e fluído os conhecimentos, o que denominou as quatro inteligências, quais sejam, a técnica, a naturalista, a social e linguística (MITHEN, 2002, p.248). Assim,

[...] tanto o desenvolvimento como a evolução da mente humana passam (ou passaram) pela mudança que transforma uma série de domínios cognitivos relativamente independentes numa outra série onde as ideias, as formas de pensamento e o conhecimento fluem livremente entre os domínios” (MITHEN, 2002, p. 251).

Se as afirmações acima estiverem corretas e se, de fato, nosso cérebro funcionar desse modo, construímos conhecimento relacionando analogicamente nossas várias capacidades cognitivas, logo, efetuando aproximações de toda à sorte, por meio de relações entre espaço, tempo, visão, audição, textura, imagem e som. Então, uma certa totalidade perceptivo-cognitiva parece estar prevista já no modo de funcionamento de nosso cérebro e, portanto, inerente a maneira como atuamos como seres humanos e como nos relacionamos com as coisas de mundo, incluindo as pessoas. E, se seguirmos os passos de Merleau-Ponty, corpo e cérebro, parecem funcionar de forma complementar, num amálgama perceptivo-cognitivo, que relaciona mundo e sujeito, um não existindo sem o outro, pois, “temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato como mundo ou perceptualmente enraizada nele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 317). Assim

[...] meu corpo não é apenas [s] um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 317).

Desse modo, a percepção e a produção de conhecimentos (científico-artístico) não estão em polos oposto da existência humana, pois, o cérebro está no corpo, aliás, o cérebro “é” corpo. Destarte, nossa relação com o mundo, o mundo “possível” que alcançamos e com o qual nos relacionamos, é mediada pelo corpo e por nossas percepções. Por outro lado, e corroborando com nossa interpretação, a percepção, sobretudo a partir de estudos cognitivos atuais (cf. DAMASIO, 2015; MITEHN, 2002) e relacionados ao nosso modo de “ser-estar” no mundo, as nossas diversas performances ou nossos gestos performativos (cf. GREINER, 2010; ZUNTHOR, 2014) muito pode contribuir para que nos aceitemos como sujeitos ativos, já no ato perceptivo. É esse sentido que defende Christine Greiner (2010), ao comentar Alain Berthoz após a leitura de seu livro *Le sens du mouvement* (2001), quando afirma:

Ao contrário do que parecia consensual [a]o senso comum, a percepção não é apenas uma interpretação de mensagens sensoriais, mas uma simulação interna da ação, assim como, uma antecipação das consequências da ação (BERTHOZ, Apud GREINER, 2010, p. 72).

Ao citar Maurice Merleau-Ponty, Christine Greiner destaca que um ato “perceptivo imaginativo”, ou, perceptivo “ativo”, como eu o entendo, já fora previsto nos escritos do filósofo acima citados, portanto, “tornou-se plausível afirmar hoje que perceber já é um modo de agir” (GREINER, 2010, p. 72). E como sintetiza a autora:

A percepção não é algo que acontece para nós ou em nós. É algo que fazemos. O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas

noções são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas. (GREINER, 2010, p. 73)

Ainda assim, para que os processos cognitivos possam ocorrer em sua plenitude e nos expressemos de um modo completo, somos “guiados” por “mapas mentais” elaborados por nosso corpo – aqui considerado como uma totalidade: corpo-cérebro – e que podem ser “verdadeiros” ou “falsos”. (GREINER, 2010, p. 80), pois, nossa relação com o mundo exterior pode “simular” padrões perceptivos e emocionais que “nem sempre (...) têm origem no estado real do corpo, mas sim no estado “real” dos mapas cerebrais que as regiões somatosensitivas do cérebro constroem em cada momento. Trata-se, mais uma vez, de um problema de representação no “*continuum* mente e corpo.” Em síntese: “torna-se cada vez mais claro que no corpo, ficção e verdade são absolutamente reais. (GREINER, 2010, p. 87-8). Dessa forma, seja atuar em um ato de fala enunciativo ou atuar em um evento musical (cantando, tocando e dançando), coloca todo nosso corpo, portanto nosso cérebro, em ação.

Porém, tenhamos sempre em mente: o silêncio reflexivo também é dialógico, pois, dialogamos com os vários sujeitos que nos falam intimamente em um diálogo silente (cf. BAKHTIN, 2010) e, muitas vezes, nossa quietude gestual, nossa falta de movimentos exterior, demandam muito de nossa contensão corporal e articulam emoções que devemos guardar em nosso interior, mesmo que naquele momento de concentração e quietude, uma verdadeira luta dramática esteja ocorrendo de modo invisível em nosso interior e percorrendo todo nosso corpo. Desse modo, esse “não-expressar-nada” meio iogue ou taoísta, revela em sua gestualidade nula, inclusive em nossa inexpressão facial, nessa performance do recolhimento, muito de nós mesmos e de nossa relação com o mundo circundante: na verdade, esse retirar-se estratégico, é a máxima ação na inação!

Campo disciplinar e interdisciplinar: brevíssimo excurso

Tudo leva a crer que um determinado campo disciplinar ou campo do saber, é formado por acúmulos, sedimentações e contradições internas e externas, e só com o tempo fronteiras podem ser definidas e estabilizadas, o que não quer dizer que suas fronteiras se fechem completamente. E como definiu José d'Assunção Barros,

[...] “todo “campo disciplinar”, seja qual ele for, é histórico, no sentido de que vai surgindo ou começa a ser percebido como um novo campo disciplinar em algum momento, e que depois disso não cessa de se atualizar, de se transformar, de se redefinir, de ser percebido de novas maneiras, de se afirmar com novas intensidades, de se reinserir no âmbito dos diversos campos de produção de conhecimento ou de práticas específicas (BARROS, 2010, p. 207).

Em seu caminho em direção a uma emancipação, um campo disciplinar não prescinde de um interesse comum com outros campos, mas com o passar do tempo, constrói suas singularidades, podendo até mesmo surgir de “um desdobramento de um campo disciplinar já existente” (BARROS, 2010, p. 207). Evidentemente que um método, ou metodologias, também serão de suma importância para a definição dos limites de uma determinada disciplina (BARROS, 2010). Sendo assim, mesmo uma singularidade estabelecida tradicionalmente e de modo longo, o campo “intradisciplinar”, não prescinde de diálogos com outros campos, seja para se auto afirmar ou estabelecer contradições e distâncias estratégicas.

Logo, mesmo um campo tradicional e bem estabelecido a décadas ou séculos, como destacado precedentemente, mantém

certa porosidade e estabelece diálogos a fim de poder se arejar e reconstruir outros modos de compreensão, mesmo mantendo-se dentro de seu próprio campo. Assim, “o conjunto de relações capazes de unir, numa determinada época, as práticas discursivas que dão lugar as figuras epistemológicas, as ciências, eventualmente a sistemas formalizados” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2019, p. 18), que campos disciplinares se tornam específicos.

De qualquer modo, parece que o ser humano em seu caminho na produção de conhecimento, mesmo com a sofisticação dos sistemas especializados produzidos nos séculos passados e cada vez mais aperfeiçoados nesse começo de milênio, não esqueceu das porosidades e interseções que podem ligar distintos campos do saber. E, imagino, que é justamente por esta característica que a construção de interdisciplinaridade, ou cruzamentos entre os campos, possam ocorrer e se perpetuar²⁹. E mais uma vez nas palavras de José d’Assunção Barros

O contramovimento da interdisciplinaridade sempre procurou e tem procurado dar conta tanto das porosidades que existem entre os diversos campos do saber (seu[s] imbricamentos, suas zonas de imperceptíveis deslizamentos entre um e outro), como também representa, em outros momentos, um anseio humanista que traz consigo as recordações de um época em que os saberes não estavam tão divididos (BARROS, 2019, p. 27).

Na interdisciplinaridade busca-se, imagino, uma dialogicidade entre pontos de contato onde cada campo possa “agir sobre um sobre o outro além de permitir que a outra disciplina haja sobre ela mesma” (BARROS, 2019, 36). Desta forma, a busca

²⁹ Para uma discussão mais abrangente, consultar: JAPIASSU, Hilton. Interdisciplinaridade e patologia do saber. Rio de Janeiro: Imago Editora Lia, 1976.

de interdisciplinaridade (e de intersecções analógicas) a fim de responder em conjunto – o que cada campo disciplinar ousaria alcaçaria de modo singular – é assumir nossas inquietudes intelectuais, ou artística, e admitir que necessitamos de mais de um campo disciplinar para dar conta de uma pesquisa e objeto de estudo.

O paradigma analógico

Considerando, portanto, que uma das características de nosso cérebro é o processo sinestésico, ou seja, que ele não é “especializado” e relaciona as coisas do mundo de modo analógico, imagino (só imagino!) que nossos conhecimentos específicos, ou especializados, como por exemplo, o técnico, o linguístico, o social, o natural e o lógico interagem dentro de nossa “mente”, ou melhor dizendo em todo nosso corpo, e efetuam trocas perceptivo-cognitivas a fim de integrar-se em nossas atividades cotidianas, seja na feitura de um quadro ou escultura, na elaboração de um composição musical e dança, e mesmo na elaboração da escrita de um texto, seja este poético ou dissertativo.

Seguindo nessa senda, Giorgio Agamben no livro *Singatura Rerum: sobre o método* (2019), no capítulo primeiro intitulado “O que é um paradigma?”, defende que efetuamos “nossa” compreensão também por “analogia”, logo por “alguma” relação de semelhança ou paralelismos, que pode ser efetuada de muitos modos. Em sua palavras, o “paradigma é uma forma de conhecimento que não é indutivo e nem dedutivo, mas analógico” (AGAMBEN, 2019, p. 41) e

[...] enquanto a indução procede do particular para o universal e a dedução do universal para o particular, o que define o paradigma [analógico] é uma terceira e paradoxal espécie,

de movimento, que vai do particular para o particular (AGAMBEN, 2019, p. 24)

Suspendendo, portanto, a “lógica dicotômica”,

a analogia intervém nas dicotomias lógicas (particular/universal; forma/conteúdo; legalidade/exemplaridade etc.) não para compô-las numa síntese superior, mas para transformá-las num campo de força percorrido por tensões polares, em que, exatamente como acontece num campo eletromagnético, elas perdem sua identidade substancial” (AGAMBEN, 2019, p. 25)

Assim,

Nesse sentido a arqueologia³⁰, é sempre uma paradigmologia, a capacidade de reconhecer e articular paradigmas define o nível do pesquisador tanto quanto sua habilidade de examinar os documentos de um arquivo. Em última análise, do paradigma [analógico] depende a possibilidade de produzir no interior do arquivo cronológico, em si inerte, aqueles *plans de clivage* [aquela brecha] (como são chamados pelos epistemólogos franceses) que são os únicos que permitem torná-lo legíveis. (AGAMBEN, 2019, p. 42)

Isto certamente influencia o modo como construímos os campos ou áreas de conhecimento, ou o que se entende por campo disciplinar, ou disciplinas, seja esta a história, a física, a medicina ou a música e inclusive relações interdisciplinares (BARROS, 2019). Sendo assim, o modelo analógico de funcionamento do cérebro –

³⁰ Arqueologia é o método para desvendar como o homem constrói sua própria existência; *Arqueologia* será uma busca pelo entendimento de como certos campos complexos do conhecimento; OU “cuidado arqueológico, isto é, retroceder no próprio percurso até o ponto em que algo ficou obscuro e não tematizado” (AGAMBEN: 2019, p. 8).

a “paixão analógica” como definiu Steven Mithen, 2060, p. 251 – parece também ser um dos modos de produzir conhecimento paradigmático, seja em ciência ou arte, aproximando, não sem tensões evidentemente, e ajudando nas relações de possíveis similaridades.³¹

Acredito que a distribuição de conhecimentos que o mundo digitalizado atual nos proporciona (textos, áudios e vídeos...), muito pode nos ajudar em termos de acesso a uma vasta produção, seja em arte ou ciência. Porém, para elaborarmos respostas cognitivas-emocionais conscientes, necessitamos de um tempo diferenciado e mais alongado daquele praticado nas distribuições efetuadas na “infosfera”. Nesse sentido, a “imposição da técnica” do mundo digitalizado, pode se configurar “tanto como uma ameaça quanto como uma provocação” (VAITTIMO, 2007, p 23). A ameaça, como definiu o filósofo Franco Berardi, seria que,-

Em condições de aceleração e intensificação da infosfera, o tempo de elaboração cognitiva se faz cada vez mais breve e restrito. Por isso, a faculdade crítica, como a capacidade de discriminar o que é verdadeiro do que é falso, fica confusa e obscurecida. Não temos tempo para analisar intelectualmente, nem para elaborar emocionalmente (BERARDI, 2019).

De acordo com modo de proceder acima descrito, restaria a nós, os mortais analógicos, “baixar” (sem discriminar) do mundo digitalizado blocos de informações e organizá-los como num

31 Por exemplo: onde se encontra a música na organização de produção científica, portanto de conhecimento, na tabela tradicional do CNPq? Na Grande Área Linguística, Letras e Arte, localizado na área das Artes e na subárea de música. Mas, em passados mais distantes, como a Idade Média, a música já figurou entre as ciência exatas, juntamente Aritmética, Geometria e a Astronomia. Mas adiante, entre os séculos XV e final do XVIII, aproximou-se de modo veemente da retórica e da poética, sem perder sua relação com a matemática, por exemplo (cf. FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1976)

quebra-cabeças que possa, afinal, fazer ou não algum sentido. Mas, por outro lado, o que restaria de “nossa” produção de conhecimento, ao nos apropriarmos, como numa esteira de produção fordista-taylorista invertida³², os blocos de conhecimento que nos advém do mundo digitalizado, já que pode nos restar pouco tempo, ou quase nenhum, para elaborarmos sínteses críticas? Ou para desenvolvermos reflexões que nos pareçam ser importantes a serem estendidas e reelaboradas e que demandariam outra disposição reflexiva temporal?

Porém, não podemos simplesmente atirar para trás de nossas costas, ou simplesmente esquecer o projeto global de “organização técnico-científico-econômico do mundo”(VATTIMO, 2007, p. 25), pois esta planificação técnica, ou digitalizada do mundo é, na verdade, a consumação de parte da própria história do ser humano na terra: ou seja, a tentativa de se colocar no centro dominador de todas as possibilidades de conhecimento por meio da planificação técnica do próprio mundo.

Assim, o desafio (o grande desafio!) ao qual não tenho nenhuma pretensão em responder nesse momento, seria: já que somos diuturnamente desafiados pelo “dispor” cotidiano da própria técnica que nos provoca, como podemos, ainda, produzir conhecimentos respeitando nossas características – “perceptivo-cognitivo-analógicas – humanas e existenciais, sem descartar as conquistas da “planificação digitalizada” (o que chamarei de “tecnicização” de nossa existência) sem nos “relocarmos” no centro das ações e na qualidade de “sujeitos fortes” e privilegiados do conhecimento? Ou ainda: como poderemos nos relacionar,

32 Tomei a liberdade de criar essa metáfora, o “fordismo-taylorismo invertido”, já que não coloco na esteira minha contribuição a fim da construção de um todo que não domino; mas tenho a possibilidade de retirar, através dos downloads, “trechos” de informações que, se forem utilizados de modo irrefletido, nem sempre perfazem um todo; ou podem ser reunidos em uma composição disforme, um Frank Stein digital. Mas isso, somente se eu me deixar levar pelo ritmo temporal da infosfera e subsumir em sua espacialidade e profundidade inexistentes de modo irrefletido, assujeitando-me.

seja na vida cotidiana, na produção da arte ou na elaboração de conhecimento “científico” (que coloco entre aspas) sem agirmos impensadamente por outputs-inputs cognitivos?

Talvez o “paradigma analógico”, como proposto por Giorgio Agamben (2018) possa nos dar uma pista já que, mesmo que ainda não tenhamos nos dado conta, o próprio cérebro em sua estrutura de funcionamento age analogicamente (cf. MITHEN, 2002; GREINER, 2010), e, para que possa haver uma “inter” disciplina, faz-se necessário que encontremos analogias que “se-nos” movem de “singularidades para singularidades”, efetuando um possível cruzamento entre o “sincrônico e o diacrônico”, e não somente por “dicotomias do geral e o particular” (AGAMBEN, 2018 p. 41). Logo, toda associação parece operar (mesmo que de modo não consciente) de forma analógica e, sem querer destruir a livre associação efetuada de modo mais descontraído, as combinações mais aleatórias parecem sim trazer algo de uma de totalidade, ainda que no nível quase instantâneo do ato perceptivo e dentro de um paradigma analógico.

A música como fronteira

De acordo com Steven Mithen (op. cit. 2002) em livro citado nas linhas anteriores, *A pré-história da mente...*, o que denominamos “arte”, ou a “explosão cultural” do ser humano, só foi possível quando “uma série de domínios cognitivos relativamente independentes numa outra série de onde ideias, as formas de pensamento e o conhecimento fluem livremente entre os domínios” (MITHEN, 2002, p. 251) diferentes do cérebro possibilitando a “fluidez cognitiva e as origens da arte” (MITHEN, 2002, p. 258) ou a “paixão pelo analógico”. Sendo assim, é a própria capacidade de efetuar relações sinestésicas e analógicas que possibilita não só a arte, mas a elaboração de conhecimentos de toda à sorte, inclusive

o científico. Desse modo, o campo disciplinar musical pode nos possibilitar interfaces muito sugestivas, atuando como fronteiras porosas na aproximação de campos disciplinares distintos.

Em sua história, a música foi inserida nas discussões filosóficas desde os tempos de Pitágoras adentrando as discussões cosmológicas (FUBINI, 1987) e persistindo como disciplina importante na Idade Média compondo o *Quadrivium* (música, aritmética, arquitetura e astronomia) dentro das Artes Liberais (GROUT, 2006). Estudos relacionados à arte poética e retórica, que também remontam a Antiguidade Clássica e persistem até o alvorecer do século XIX, foram incorporados às concepções de produção e análise da música (CANO, 2000; BARTEL, 1997). E sem querer puxar a sardinha para nossa brasa, discussões no que concernem a relação entre linguagem e música, unem campos como a linguística, a antropologia, estudos discursivos. E como sintetizou Kofi Agawu:

O contexto da música são muitos, provavelmente infinitos. Música assemelha-se ao mito, anima rituais religiosos e facilita o movimento e a dança. É um agente em drama musical e atua como um catalisador, se não como um protagonista, em um filme e outras formas de narrativa visual. A música, para realizar-se, frequentemente ultrapassa fronteiras e parece colocada singularmente entre as artes. Talvez, a mais básica dessa associação, todavia, seja por sua aproximação com a linguagem natural³³ (AGAWU, 2009, p. 15).

Também as pesquisas voltadas para o campo da performance, abre-nos uma tremenda interface com psicologia, com os estudos

³³ *Music's contexts are many, probably infinite. Music resembles myth, animates religious ritual, and facilitates movement and dance. It is an agent in music drama and plays a catalytic if not constitutive role in film and other forms of visual narrative. Music frequently transgresses borders and seems uniquely placed among the arts to do so. Perhaps the most basic of these associations, however, is that between music and natural language* (AGAWU, 2009, p. 15).

cognitivos, entre outros, além de colocar em questões os sujeitos sociais que participam, ou participaram, de determinada execução musical. Neste aspecto, local, gesto, público, fazem parte de uma totalidade indissociável (ZUNTHOR, 2014). Ou como sintetizou brilhantemente Martha Abreu, o complexo música-dança-poesia (ABREU, 1015), destacando a potencialidade desta articulação na música negra e como se manifesta como um campo de resistências desde os tempos abomináveis da escravidão colonial e novecentista em território brasileiro. Em suas palavras, como “o campo musical passou a expressar, talvez como em nenhum outro lugar, os impasses e os conflitos sociais e políticos vividos no pós-abolição, entre o final do século XIX e o início do XX”. (ABREU, 2015, p. 178).

Somente para rememorar, tenhamos em mente o texto de Gianni Vattimo, *A estrutura das revoluções artísticas* (2007) citado nas linhas precedentes que, também por injunções de contiguidade – a parte pela parte – desacata que o processo científico e o processo de construção artístico, ainda que não trate diretamente da música, relacionam-se de modo análogo, guardando semelhanças formais e estruturais. E sempre conservemos em nossa mente que Mikhail Bakhtin utiliza-se do termo “polifonia” (o entrelaçamento de vozes e uma composição musical), como uma metáfora, ou melhor, como uma concepção advinda do campo da música para dar suporte a seu conceito de dialogicidade (BAKHTIN, 2014). Destaco, para finalizar esse tópico, que o conceito de “acordes historiográficos” (a simultaneidade de notas que ocorre em um instante musical) de José d’Assunção Barros também advém do campo da música e funciona como uma metáfora a fim dar apoio a sua teoria historiográfica (BARROS, 2019). Observemos, ainda, que nos dois últimos casos – Bakhtin e Barros – é a música que dá suporte para elaboração de conceitos epistemológicos e se torna protagonista para os dois autores ultrapassando fronteiras e adentrando a outros campos.

Conclusão

Sem nossas percepções e sentidos, não falaríamos, pois não escutaríamos e, conseqüentemente, não efetuaríamos as articulações rítmico-melódicas dos sons. Aliás, não reconheceríamos, sequer, nossos amigos mais próximos, pois, não distinguiríamos o timbre de suas vozes, e sem o sentido da visão não reconheceríamos seus rostos. Não dançaríamos, pois, sem mediação de nosso corpo e o espaço, seríamos desengonçados e andaríamos a nos chocar com os objetos. De tal modo, sem a revolução analógica do cérebro, ressaltou uma vez mais, sequer falaríamos e, conseqüentemente, articularíamos uma língua, um complexo gráfico mais ou menos organizado e produziríamos arte ou outro tipo de conhecimento.

Por outro lado, sem a construção de conhecimento, ou modos de “nos” compreendermos no mundo, não produziríamos ideias e, por conseguinte, não as organizaríamos e reorganizaríamos em grupos, elaborando campos e áreas que podem ser construídos e reconstruídos, onde se formam, se conformam e ou se transformam de acordo com os consensos e dissensos em épocas ou realidades diversas, relacionados a lutas e interesses diversos.

Portanto, a capacidade analógica – associação por algum tipo de semelhança – como característica fundamental de funcionamento do cérebro, associada ao conceito de paradigma como defendido por Giorgio Agamben, ou seja, processo analógico como “uma” das bases para a construção do conhecimento, incluindo nesse “cadinho” a arte, abre ainda mais as vias que podem nos levar a uma postura interdisciplinar. De qualquer modo, essa abertura para o diálogo depende, também, de que nos olhemos e nos escutemos de modo desierarquizado como sujeitos sociais e epistemológicos, e que intercambiemos modos de viver e saber de um maneira (mais) horizontal. Além disso, depende ainda, como alertou Gianni

Vattimo e sem negarmos a tecnologia “como destino”, de que não sejamos subsumidos pelo *modus operandi* do mundo tecnicamente planejado e nos salvaguardemos, a fim de não cairmos num tecnicismo vazio: o da pura reprodução técnica do mundo, ou a lógica binária do *control-c/control-v*.

Ainda assim, faz-se necessário uma consciência “colossal” para que não nos reapropriemos dessa relação ser-humano-técnica e “não” nos coloquemos, novamente, no centro como “o” sujeito “forte” das certezas metafísicas e hierarquicamente construídas e estabilizadas: “hay” que enfraquecer-se, sem perder a consciência “jamais”! E, finalizando, embora não tenha abordado diretamente a questão da bricolagem, tema desta publicação, creio que a discussão que empreendi possa nos ajudar (ou pelo menos tem me ajudado) a buscar relações de contiguidade, ou analógicas, na construção de meu pensamento. E mesmo que este não se manifeste (conscientemente) *bricoleur*, pois sei que ainda preciso me envolver íntima e profundamente com este campo de estudo, acredito que esta via (a bricolagem) seja para mim um caminho sem volta.

Referências:

- ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, n. 69, p.177-204, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. sobre o método. São Paulo: Boitempo, 2019
- AGAWU, Kofi. *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5a. ed. São Paulo: Editora WMF Martin Fontes, 2010.
- BARROS, José d’Assunção. *A Construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.
- _____. Acordes historiográficos. *Veredas da História*, n. 1, 2010;

_____. Contribuição para o estudo dos “campos disciplinares”. *Revista ALPHA*. Patos de Minas, v. 11, p. 205-216, ago. 2010

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BERARDI, Franco. Para entender o fascismo dos impotentes. *Outras Palavras*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/direita-assanhada/para-entender-o-fascismo-dos-impotentes>. Acessado em: 01 jul. 2019.

CANO, Rubén López. *Música y retórica em el Barroco*. México, DF: Gráfica da Universidade Nacional Aitônoma do México, 2000. V.1.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. 2ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GROUT, Donald Jay. *A history of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago Editora Lia, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

MITHEN, Steven. *A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

The Grove Dictionary of Music and Musician. 2and Ed. London: Macmillan: 2001.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Marins Fontes, 2007.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O URBANO ENQUANTO ESPAÇO SONORO DE SOCIABILIDADES: SÃO PEDRO DE CALDAS AOS ACORDES DA BANDA SANTA CECÍLIA

Isaías Gabriel Franco^{34*}

Introdução

Que é a cidade? Como foi que começou a existir? Que processos promove? Que funções desempenha? Que finalidades preenche? Não há definição que se aplique sozinha a todas as suas manifestações nem descrição isolada que cubra todas as transformações, desde o núcleo social embrionário até as complexas formas de sua maturidade e a desintegração corporal da sua velhice. As origens da cidade são obscuras, enterrada ou irrecuperavelmente apagada uma grande parte de seu passado, e são difíceis de pesar suas perspectivas futuras. (MUMFORD, 1998, p. 9)

De sua definição à sua construção e existência em si, uma cidade pode ser entendida de diferentes maneiras. Um destas e bastante interessante é vê-la como escrita:

É evidente o paralelismo que existe entre a possibilidade de empilhar tijolos, definindo formas geométricas, e agrupar letras, formando palavras para representar sons e ideias. Desse

³⁴ Licenciado em História e pós-graduado do Curso de Especialização Música e Interdisciplinaridade da UFOP.

modo, construir cidades significa também uma forma de escrita. Na história, os dois fenômenos – escrita e cidade – ocorrem quase que simultaneamente, impulsionados pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo (ROLNIK, 1995, p. 15-16).

Mas antes de mais nada, antes inclusive de se entendê-la como escrita, a cidade deve ser entendida como um espaço, não apenas visível, estável e imediato, mas como uma cadeia de vários elos que se sobrepõe, se misturam e recombina. Um espaço é assim uma multidimensionalidade de vivências que continuamente nos ultrapassam. De uma dimensão palpável e física até uma dimensão intangível, mas praticada³⁵ são muitas as sobreposições que constituem os lugares, seus movimentos, suas sociabilidades, suas brechas, suas regras bem como suas exceções. Até o caminhar torna-se uma prática criadora:

Antes compreendamos como alguns artistas [...] redescobriram no caminhar um ato primário de transformação simbólica do território. Uma ação que não é transformação física do território, mas um atravessamento dele, um frequentá-lo sem necessidade de deixar rastros permanentes, que age sobre o mundo apenas superficialmente, mas que chega a dimensões ainda maiores [...]. (CARERI, 2018, p. 123)

Há, assim, nos lugares, não só pedras, tijolos, cimento, areia, mas também afetos, desejos e elementos muitas vezes despercebidos, do qual falaremos aqui apenas do som.

Uma definição de som pela física, seria o de uma onda mecânica em propagação. No entanto, este entendimento pode ir além: “O

³⁵ Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito (CERTEAU, 1994, p.202).

som em sua dimensão experiencial é algo difícil de se encontrar, posto que está sempre ali e aqui, dentro e fora, ao mesmo tempo e sempre” (NAKAHODO,2014,p. 13). Neste sentido, olhar, suscitar e (re)elaborar qualquer sonoridade que seja, amalgama uma dimensão de escuta articulada com experiência e espacialidade. Ou seja, algo novo é constituído aqui: Espaços tornam-se lugares, e isto , “pela necessidade de um conceito que relaciona sua camada física e invisível à produção de sentido a partir da experiência humana, a partir de um ponto de vista, ou ponto de escuta neste contexto.” (NAKAHODO, 2014, p. 13). Usando de um conceito do campo teórico musical, podemos falar também em paisagem sonora: “uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos” (SCHAFFER, 2001, p. 24). Falar de São Pedro de Caldas e suas sonoridades torna-se assim um desafio.

1. Minas e as bandas

É importante no entanto que antes de prosseguirmos, aloquemos a experiência sampretrina de música em uma dinâmica maior que já havia começado há tempos, com o advento da própria povoação das Minas:

A música europeia penetrou na região das Minas Gerais juntamente com as primeiras entradas exploratórias, que buscavam metais no interior da Colônia [...] à medida que os bandeirantes avançavam pelo interior da Colônia, e concomitantemente ao massacre indígena, pequenas povoações iam nascendo. Possuindo a colonização portuguesa um caráter fortemente religioso, essa incipiente urbanização foi acompanhada de inúmeras cerimônias religiosas celebradas com música. (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 34)

Porém, dentro desta dinâmica maior que é o campo musical como um todo, é imprescindível que falemos particularmente sobre as origens das bandas mineiras:

Em fins do século XVIII e início do XIX, houve ainda outra forma de expressão da música profana mineira: as bandas. Surgidas nas cidades consolidadas ao longo da Estrada Real, as bandas substituem instrumentos de cordas pelos de sopro, como clarinetes, trompetes, trombones e tubas. Saem da cena violinos, violas, violoncelos, flautas, fagotes e trompas. Mais ágil que a música sacra, a música das bandas é executada nas praças e coretos das cidades, libertando-se, ao menos em parte, do jugo da Igreja. As quadrilhas e polcas caem no gosto popular e têm grande aceitação [...] As bandas serviam às festas religiosas e aos políticos, encanavam jovens e velho, ganharam a praça pública e os quartéis. Todos paravam “pra ver a banda passar. (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 41-42)

Ou como bem escreveu o musicólogo Curt Lange:

Quiero hablarles de las bandas del interior del Brasil cuya historia arranca de los tiempos coloniales en que múltiples organizaciones musicales se dedicaban al ejercicio de la música religiosa, actuando al mismo tiempo en cortejos fúnebres, casamientos, reuniones de solaz o como bandas de regimiento. Si bien, aparentemente, la intensa actividad musical en los templos no tendría relación con las bandas, de su ejercicio y de su práctica surgieron las actividades menores que he citado. Las bandas, tal como nosotros las hemos visto y oído, representan, con su típico instrumental, parte de la expansión espiritual en el siglo XIX, en que la función de la Iglesia perdía su fuerza aglutinadora de todos los días a consecuencia de

una infiltración, no sólo de ideas filosóficas renovadoras, sino también de una proporción cada vez mayor de música profana. La formación del concepto banda es propio de ese período en que desapareció el monopolio de los países madres (España y Portugal) y en que vinieron, con la apertura de los puertos, instrumentos de viento procedentes de Inglaterra, Alemania y Francia, de la misma manera como fueron importados cada vez en mayor número, los pianos. Con el cambio del sistema político, mejor asentado desde 1850 en adelante, los partidos tradicionales, el liberal y el conservador, recurrían también a las bandas para su propaganda en actos cívicos, junto a los discursos en las reuniones al aire libre o en locales cerrados, y para festejar con grandes desfiles el triunfo electoral. (CURT LANGE, 1997, p.2).

Comprendendo, desta forma, as bandas de música mineiras como uma expressão de sociabilidade, deve se também considerar que elas portam em si uma dinâmica própria de historicidade, transformando-se em conformidade aos períodos e sendo ressignificadas em seus usos e expressões. Buscarei interpretar, através da Banda Santa Cecília, algumas maneiras de habitar a localidade da Vila de São Pedro sob a mediação da música, tendo em vista a época, os sujeitos e as dinâmicas sociais. Afinal,

[...] as bandas deixam de ser apenas um conjunto musical para adquirirem as características de uma comunidade em toda a sua dinâmica de relação humana. Desta forma, consideramos que tais bandas podem ser vistas como um autêntico lugar de “arquivo vivo”, pois ali encontramos a possibilidade de “ler” uma prática musical relacionada a diferentes contextos. (COSTA, 2011, p. 240).

2. A Santa Cecília e a vila de São Pedro de Caldas

Criado em 19 de abril de 1941 por iniciativa de Virgílio Ferreira Franco, um fazendeiro da região de Caldas-MG, São Pedro de Caldas era inicialmente uma pequena vila e só passaria à condição de distrito de Caldas – MG em 1953³⁶. Pequeno e pacato até os dias de hoje, o lugarejo se iniciou a partir da fixação de um cruzeiro:

O vigário convida o povo do bairro dos Matos, bem como dos Campos, da zona do Rio Pardo e de todos os bairros circunvizinhos para as grandes festas a serem realizadas no local da futura povoação cujo padroeiro será o grande apóstolo São Pedro. [...] No dia 19, às 8:30, chegará o nosso operoso prefeito, Dr. Uriel de Resende Alvim, com uma grande comitiva. [...] Após a missa, bênção do cruzeiro, que será conduzido pelo povo ao local da futura vila, em procissão [...] (*apud*: ESCOLA ESTADUAL JOSÉ FRANCO, 1995, p. 1).

Dalí em diante passaria a adentrar lentamente nas lógicas de sociabilidade urbanas. Foi talvez pensando em aumentar a esfera de sociabilidade na Vila, constituída até então somente pelos marcos de religiosidade e algumas casas, que em 1945, Virgílio Ferreira Franco foi ao Distrito de Ipuíuna.³⁷ Lá segundo, registros memoriais, “morava uma família de músicos que dava aula na escola daquela cidade” (FRANCO, 2008, p.1). De acordo com outros relatos da época, Virgílio trouxe essa família para habitar na Vila de São Pedro de Caldas, em um prédio que tanto abrigava sua

36 “Criado pela lei N° 1039, de 12 de dezembro de 1953” (BARBOSA, 1995, p.326).

37 Distante aproximadamente 34 km de Caldas, o atual município de Ipuíuna também teve suas origens ligadas ao latifúndio do Capivari e a Manoel Inácio Franco e seus herdeiros. Com a abertura da estrada de Ouro Fino a Cabo Verde, entre 1759 e 1778, a concessão de uma carta de sesmaria ao capitão Bernardo José Simões e a fundação em 1891 de Santa Quitéria e São João Batista, estabeleceram-se as condições para que se criasse a vila que daria origem à atual cidade mineira. É provável que a busca por professores em Ipuíuna tenha se dado com base nos laços de parentesco que ligavam famílias de ambos os lugares. Ver: FRANCO, Ipuíuna. *História da gente – Origem do povo* – Memórias, s.d.

residência como a nova escola de música: “A família era constituída do casal senhor Francisco José e sua esposa Dona Maria, seus filhos, Antônio músico, Jorge também músico e professor, Maria Aparecida, a irmã que só lecionava em sala primária. E foi assim o princípio de tudo” (FRANCO, 2008, p. 1).

Trazidos os professores, logo chegaram os interessados em aprender música e, assim, participar da banda que então seria criada. Porém, os primeiros tempos foram difíceis, uma vez que algumas dessas pessoas sequer tinham a noção de como manusear um instrumento musical. Oswaldo Borges Franco, por exemplo, conta em suas memórias algumas experiências nesse período: “O Sr. Virgílio um dia, me convidou para fazer parte da corporação musical que queria formar [...] e eu fui. [...] Recebi as primeiras lições da música, tendo assim a primeira noção do que é a música propriamente dita, pois é muito difícil no começo” (FRANCO, 2008, p. 1).

Fora o desafio do aprendizado inicial, os integrantes tinham que lidar com vários outros problemas, entre os quais a falta de instrumentos musicais. Isso porque, até então, “os instrumentos que tinham eram apenas o que a família trouxe da cidade de Ipuíuna” (FRANCO, 2008, p. 1). A solução para esse problema foi encontrada na generosidade de alguns, que doaram o que faltava. Outros percalços também tiveram que ser enfrentados: depois de obtidos os instrumentos, geralmente era necessário reformá-los, devido ao seu estado precário. Isso, além de levar certo tempo, exigia alguma técnica, sendo os reparos comumente promovidos em São Paulo. A despeito disso, as aulas de música prosseguiram.

A banda não teve uma data de fundação propriamente dita e sua criação não foi noticiada em jornais ou outros meios de divulgação local. Ela foi surgindo aos poucos, brotando mais do

aprendizado dos integrantes que participavam das aulas e dos convites para apresentações. Assim, a Corporação Musical Santa Cecília de São Pedro de Caldas foi se formando aos poucos ao longo dos anos 1940. A escolha do nome deveu-se provavelmente ao fato da mártir cristã Cecília, uma nobre romana do século II ser a santa católica proclamada padroeira³⁸ dos músicos, como nos relata um dos integrantes da banda: “Santa Cecília é a padroeira dos músicos, né?” (GARCIA FRANCO, 2019).

O som das valsas, sambas e outras composições executadas pela Banda Santa Cecília mostram-se fundamentais para se compreender a constituição do cotidiano de São Pedro de Caldas, isso por que eles acompanharam os anos iniciais da Vila: a corporação era presença imprescindível nas festas, leilões, partidas de futebol e procissões. Assim, tais sonoridades perpetuam-se não pela materialidade sonora – uma vez que não existem gravações feitas/arquivadas – mas no campo da memória, onde são constantemente acessadas, reelaboradas e reinventadas; permaneceram nas lembranças de antigos moradores.

Assim, até hoje, no Distrito, as melodias da Santa Cecília de São Pedro são mencionadas com nostalgia.³⁹ Dona Regina Graciana da Silva, por exemplo, recordava-se da Banda: “[...] a gente ia apenas para as festas e algumas festas perto de casa sempre acompanhada de meus pais [...] Sempre nas festas de São Pedro e uma missa, a banda de música tocava. E no dia das mães, a banda tocava em homenagem a todas as mães”. (SILVA, 2008, s.p.). Darcy Franco Faria também evoca a Banda em uma memória sobre as festas do padroeiro:

38 Santa Cecília foi “nomeada [...] padroeira dos músicos em 1594, pelo papa Gregório XIII” (ZWILLING, 2015, p. 147),

39 De forma similar, abordando a mediação do rádio, o seguinte excerto também explicita o processo de criação do lugar através da sonoridade: “O meu ponto de partida é a ideia de que o som da rádio cria uma “paisagem sonora” com textura dentro de casa, no interior da qual as pessoas se deslocam e vivem as sua vida cotidiana (...) O som da rádio pode ser usado como forma de preencher o tempo e o espaço. Pode funcionar como um ponto de referência de memórias e sentimentos, de outros lugares e épocas. Pode servir para ligar alguém ao presente. Pode ajudar a estabelecer e manter identidades, e é frequentemente usado como marcador temporal” (TACHI, 1998, p. 26).

O que tenho de recordação das festas de São Pedro mais antiga é que para o leilão, além das prendas que existem hoje como cartuchos, doces, rocambole, frangos, leitoas também eram feitos pães e roscas que eram guardados em balaies e eram vendidos bem baratinhos ou mesmo doados para as pessoas mais carentes.

A banda de música tocava durante um bom tempo da festa e o povo acompanhava cheio de animação. (FRANCO, Darcy, 2008)

Todos esses relatos indicam a importância da Corporação Musical Santa Cecília na vivência cotidiana do distrito de São Pedro de Caldas, que tanto contribuiu para a vivência comunitária da população do lugarejo:

As bandas constituíram-se, muitas vezes, como uma das únicas manifestações culturais das pequenas cidades interioranas. Podem ser pequenas ou grandes e em diversos estilos, como de fanfarra, marcial, de coreto, entre outros. Independente da classificação, elas estão presentes nos momentos sociais mais importantes da cidade, sejam civis ou religiosos. (COSTA, 2011, p. 242)

A Banda, assim, inegavelmente constituiu-se em fator de sociabilidade local:

Vinculadas a diferentes momentos de uma comunidade, as bandas de música caracterizam-se também por seu aspecto coletivo e integrador. Essas sociedades musicais se apresentam como lugares onde se articulam ideias e imagens, ritos e práticas que exprimem a via escolhida pelo

grupo para a sua inserção na sociedade, melhor dizendo, elas constroem espaços de sociabilidade, afirmando uma determinada cultura e identidade. São conjuntos associados ao espaço público, ocupado por uma coletividade. Com elas, os eventos públicos ganham um novo e poderoso ingrediente, sendo este capaz de mobilizar uma parcela significativa da população, despertando sentimentos coletivos, pois as bandas estão presentes nos momentos mais importantes da sociedade. (COSTA, 2011, p. 259)

A Santa Cecília como prática musical dos sujeitos criou espaços e fomentou sociabilidades a partir de suas sonoridades, estes chegam a ser dado incontornáveis e até óbvios. Mas é preciso ir além, é preciso assim pensar também o social a partir do sonoro antes mesmo do musical criado pela Santa Cecília. Quais os sons dessa São Pedro de Caldas da década de 1940? Quem os produzia? Tachos, panelas, pássaros, burros, rezas, carros de boi, etc: sons de “trilhas por onde só transitavam a pé ou em lombos de cavalos ou burros, havendo dificuldades para passar os carros de boi” (Escola Estadual José Franco, 1995, p. 1). Em resumo, trata-se de sons de um ambiente rural, em grande parte ainda provinciano e arcaico.

E, considerando a área de localização – zona fronteira à São Paulo, estamos tratando dos sons específicos de uma tipologia de vida interiorana brasileira, a do caipira.

A fixação generalizada do paulista ao solo, em seguida ao fim dos ciclos bandeirantes, no século XVIII, fez com que se espraiasse pela Capitania, até os limites do povoamento [...] um lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das Capitânicas de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso. Cultura ligada a formas de

sociabilidade e de subsistência que se apoiavam, por assim dizer, em soluções mínimas, apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão dos bairros. (CÂNDIDO, 1982, p. 79)⁴⁰

São Pedro, mesmo sendo uma vila, inicialmente portava lógicas de ordenamento preponderantemente do mundo rural, até mesmo pela longa distância a que estava alocada dos centros urbanos mais próximos da época:

Se nos ativermos às manifestações realmente íntegras de sociabilidade e cultura caipiras, o isolamento deve ser entendido como fenômeno referente ao grupo de vizinhança, não ao indivíduo ou, mesmo, à família. Neste sentido, porém, era bastante acentuado, não apenas sob o aspecto geográfico, mas cultural.

Com efeito, os contatos intergrupais podiam ampliar a possibilidade de relações, mas dificilmente significariam oportunidades para experiências realmente novas, como a difusão de traços. Por toda parte, as mesmas práticas festivas, a mesma literatura oral, a mesma organização da família, os mesmos processos agrícolas, o mesmo equipamento material. (CÂNDIDO, 1982, p. 83)

Isso iria influenciar em demasia e a longo prazo a constituição inclusive sonora de São Pedro de Caldas: modas de viola, folias de reis, conversas cotidianas, mugidos, o munjolo: tudo adensava a malha sonora sampetrina. O mundo rural permaneceria

40 O texto citado de autoria de Antônio Cândido, apesar de escrito originalmente em 1954, ainda constitui-se até a atualidade em referencial para quem discorre sobre a tipologia do Caipira: “interpretação ampla da formação social brasileira, que sublinha a importância dos homens pobres do campo desde a colonização. Àqueles que viveram às margens do latifúndio, afirma e importância histórica decisiva.” (JACKSON, 2002, p.142)

“ecoando” seus sons, mesmo quando novas sociabilidades e civilidades urbanas começam a aparecer:

E, dando sequência à formação da Vila, logo veio a construção da igreja. A comissão, comandada pelo então Oscar José Franco, convocou todos os fazendeiros, sitiantes que tinham carros de boi para carregamentos de tijolos, madeiras para andaimes e para travamento das paredes da igreja, em construção, tudo de uma só vez [...] o que foi muito bonito. (FRANCO, 2007, p. 2).

3. Entre sons e afetos

“Qual é a relação entre os homens e os sons de seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?” (SCHAFFER, 2001, p. 18). Esta pergunta é importante, e a partir dela parte a observação da vila que vai tornando-se um espaço “multidimensional”, que aos poucos articula pelo trânsito e pelas respectivas mutabilidades disso, as experiências, o físico e o afetivo. Tudo isso fermentado e ultrapassado pela própria sonoridade em relação com os corpos que por ela são ultrapassados. Tratamos de São Pedro não como algo amorfo, mas sim como algo dinâmico e ainda vivo nas memórias e no imaginário das gerações que foram se seguindo

Podemos saber exatamente quantos edifícios foram construídos numa determinada área ao longo de uma década ou qual foi o crescimento da população, mas não sabemos dizer em quantos decibéis o nível de ruído ambiental pode ter aumentado em um período de tempo comparável. Mais do que isso: os sons podem ser alterados ou desaparecer e merecer apenas poucos comentários, mesmo que por parte do

mais sensível dos historiadores. Assim, embora possamos utilizar modernas técnicas de gravação no estudo das paisagens sonoras contemporâneas, para fundamentar as perspectivas históricas temos que nos voltar para o relato de testemunhas auditivas da literatura e da mitologia, bem como aos registros antropológicos e históricos. (SCHAFFER, 2001, p. 24)

Então podemos dizer inclusive que o que temos é uma tessitura, uma malha, uma “bricolagem”⁴¹ de afetações: espaciais, afetivas, religiosas, imaginativas e neste caso, em especial, sonoras. Uma combinatória de sentidos que orientam a vida e o agir dos sujeitos.

Quando a Santa Cecília aparece, sonoramente uma paisagem já estava em movimento.⁴² Mas a Banda vai aos poucos sendo sorvida e misturada aos sons do cotidiano, sendo presença imprescindível em festas e outros eventos. Como inclusive já foi mostrado anteriormente:

O que tenho de recordação das festas de São Pedro mais antigas é que para o leilão, além das prendas que existem hoje como cartuchos, doces, rocambole, frangos, leitoas, também eram feitos pães e roscas que eram guardados em balaies e eram vendidos bem baratinhos ou mesmo doados para as pessoas mais carentes.

A banda de música tocava durante um bom tempo da festa e o povo acompanhava cheio de animação. (FRANCO, Darcy, 2008)

41 Embora transformado em conceito inicialmente por Lévi Strauss, a concepção que aqui uso é no sentido atribuído por Michel de Certeau, que atribui ao conceito uma inventividade à discursividade. Ver: CERTEAU, 1994.

42 Uso aqui o conceito de paisagem, *landscape* de Tim Ingold. Ver: BAILÃO, André S. *INGOLD, Tim. Paisagem*. Disponível em: <http://ea.flech.usp.br/conceito/paisagem-tim-ingold> Acesso em 11 out. 2019.

Como percebe-se, o único acesso que temos à Banda hoje é pelo viés memorial. Nas entrelinhas da memória transcrita acima, percebemos que “o sentido da audição não pode ser desligado da vontade” (SCHAFFER, 2001, p. 29). Nem da vontade, nem dos afetos e nem da realidade circundante – são estes itens os formadores de uma memória sonora. Ao se (re)memorar, inclusive uma certa sonoridade, aciona-se a vontade e uma série de mecanismos da psique humana, bem como fatores externos. Como bem postulou Roland Barthes “ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico” (BARTHES, 1990, p. 217) . Sendo que

A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis, para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora, os ouvidos para dentro. Eles absorvem informação. Wagner disse: ‘O homem voltado para o exterior apela para o olho, o homem interiorizado, para o ouvido.’ O ouvido é também um orifício erótico. Ouvir lindos sons, por exemplo, os sons da música, é como sentir a língua de um amante em nossos ouvidos. Assim, por sua própria natureza, o ouvido requer que os sons dispersos e confusos sejam interrompidos para que ele possa concentrar-se naquilo que realmente importa. (SCHAFFER, 2001, p. 29)

A Santa Cecília importava, tanto que as memórias atestam-nos muitas vezes o que primeiro foi uma escuta atenta:

[...] a gente ia apenas para as festas e algumas festas perto de casa sempre acompanhada de meus pais [...] Sempre nas festas de São Pedro e uma missa, a banda de música tocava. E no dia das mães, a banda tocava em homenagem a todas as mães. (SILVA, 2008, s.p.)

Imagina-se e recria-se *ad infinitum* as experiências ao entorno de algo. O som da Santa Cecília foi desta dita escutado, ouvido, re-elaborado, interpretado e guardado nas memórias dos sujeitos. Registros memoriais, fotografias e velhas partituras são os portais de acesso a essa subcamada da realidade que me permitiram suscitar e reavivar esse espaço um pouco mais. A santa Cecília está aí nas memórias do sujeitos, cria e re-cria espaços, e é também re-inventada. Não mais toca no coreto já há tempos vazios da praça Uriel Alvim em São Pedro de Caldas. Hoje ela faz sua apresentação aqui nestas breves linhas de quem nunca a ouviu por si próprio, mas que apenas a vislumbrou nas reminiscências muitas vezes saudosas de conhecidos e parentes mais velhos o que foi aquele espaço musical de sociabilidades.

Considerações finais

Após longo tempo estudando as fontes memorialísticas circulantes pelo Distrito de São Pedro de Caldas e, embora procedendo à finalização deste estudo sobre a Banda Santa Cecília, ainda emergem várias possibilidades de interpretação advindas de uma infinidade de pontos de vista a serem dissecados, o que não deixa de ser um convite a futuras e novas investigações sobre a temática. Já no que tange a este trabalho, algumas finalizações fazem-se necessárias.

Este capítulo partiu de uma Banda, privilegiando dentro do possível, dadas as fontes, as experiências de cunho sonoros/sensitivos/musicais, o que permite-nos afirmar, assim, como primeira conclusão do estudo desenvolvido, que as sonoridades produzidas pela Banda imiscuíram-se às sociabilidades do lugarejo, crescendo-se ao leque bem mais amplo de sons e ruídos que já existiam previamente ao surgimento da mesma, advindos da natureza e do cotidiano rural. Uma segunda conclusão à guisa deste

mesmo estudo indica a criação de espaços sócio-culturais pelos sons da Santa Cecília, espaços estes co(re)criados infinitamente no espaço da memória dos sujeitos, que por motivos os mais distintos, ainda recordam da corporação musical na tessitura de suas relações com o lugar habitado, interligando assim a criação da Vila de São Pedro de Caldas à uma dimensão sonora- musical.

A construção das sociabilidades de um espaço pode, desta forma, ser reconstituídas pelos sons. Invisíveis e imateriais, tais sonoridades (sons culturalmente entendidos) permanecem sendo re-ordenadas. A santa Cecília está aí nas memórias do sujeitos, cria e re-cria espaços, e é também re-inventada. Não mais toca no coreto já há tempos vazio da praça Uriel Alvim em São Pedro de Caldas. Hoje ela faz sua apresentação aqui nestas breves linhas de quem nunca a ouviu por si próprio, mas que apenas a vislumbrou nas reminiscências muitas vezes saudosas de conhecidos e parentes mais velhos o que foi aquele espaço musical de sociabilidades.

Referências:

Fontes:

FRANCO, Darcy. Entrevista concedida em 2008. Mimeo

FRANCO, Oswaldo Borges. *Algumas memórias de São Pedro de Caldas*. São Pedro de Caldas, 12 out. 2007. Mimeo.

FRANCO, Oswaldo Borges. Banda de música. 5 ago. 2008. Mimeo.

FRANCO, José Geraldo. Ipuína História da terra – Origem do povo – Memórias. Gesv Gráfica e editora.

Informativo da Escola Estadual José Franco. Edição Especial. São Pedro de Caldas, 31 out. 1995.

SILVA, Regina Graciana. Entrevista concedida a Laura Carvalho Silva em 2008. Mimeo.

Áudio:

GARCIA FRANCO, Vadir. [abr. 2019]. Entrevistador: Isaías Gabriel Franco. São Pedro de Caldas, 2019. 2 arquivos. mp3 (17:68)

Obras gerais:

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte ; Rio de Janeiro: Itatiaia 1995.

BARTHES, Roland. A escuta. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

BAILÃO, André S. *INGOLD, Tim. Paisagem*. Disponível em: <http://ea.fffch.usp.br/conceito/paisagem-tim-ingold>. Acesso em: 11 out. 2019.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*. O caminhar como Prática Estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Manuela Arceias. *MÚSICA E HISTÓRIA: UM ESTUDO SOBRE AS BANDAS DE MÚSICA CIVIS E SUAS APROPRIAÇÕES MILITARES*. Tempos Históricos. volume 15. 1º semestre de 2011, p. 240-260

CURLANGE, F. *Las bandas de musica em el Brasil*. Rev. music. chil. v.51 n.187 Santiago ene. 1997. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018700003 . Acesso em: 31 de maio de 2019.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida*: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de AntonioCandido. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*: suas origens, transformações e perspectivas. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes 1998

NAHAKODO, Lilian Nakao. *Cartografias sonoras*: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas. 2014. 164f. Dissertação (mestrado em música) – setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014

PFEFFER, R. S.; LUNNA, M. Breve História da música em Minas Gerais. Revista Pretexto (Online), Belo Horizonte, v. 6, n.1, p. 33-44, 2005.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SCHAFFER, Murray R. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

ZWILLING, Carin. *'Santa Cecília - um percurso através da arte e da devoção'*. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias, v. 5, p. 147-183, 2015.

TACCHI, J. Radio texture: between self and others. In: MILLER, D. (ed.). *Material Cultures: Why Some Things Matter*. London: UCL Press, 1998.

PAISAGENS HISTÓRICO-SONORAS DE BENTO RODRIGUES, PARACATU DE BAIXO E GESTEIRA

*Mariana Bicalho Camelo**

Introdução

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc. (SANTOS, 1988, p. 21)

As áreas do subdistrito de Bento Rodrigues (integrante do distrito de Santa Rita Durão) e de Paracatu de Baixo (subdistrito de Monsenhor Horta), ambas no município de Mariana, bem como de Gesteira, situado no município de Barra Longa, estado de Minas Gerais, foram atingidas no dia 5 de novembro de 2015 pela quebra da barragem de Fundão. Esse acontecimento, que já foi considerado desastre,⁴³ tragédia,⁴⁴ catástrofe⁴⁵ e até crime,⁴⁶ e seus impactos nos âmbitos econômico, político e, conseqüentemente, social, além de

43 Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/01/25/ha-3-anos-rompimento-de-barragem-de-mariana-causou-maior-desastre-ambiental-do-pais-e-matou-19-pessoas.gh.html>. Acesso em: 20 set. 2019.

44 Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/09/14/interna_gerais,1085128/novo-impasse-no-velho-bento.shtml. Acesso em: 20 set. 2019.

45 Disponível em <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/mariana-uma-tragedia-anunciada/>. Acesso em: 20 set. 2019.

46 Disponível em <http://www.pad.org.br/apos-tres-anos-do-crime-atingidos-pelo-rompimento-da-barragem-da-samarco-realizam-marcha-de-mariana-vitoria/>. Acesso em: 20 set. 2019.

ambiental, implicam na necessidade da promoção de ações voltadas para o ressarcimento de tais localidades, compreendidas enquanto espaços de identidades histórico-culturais.

Nesse sentido, tais operações podem ser entendidas também como tentativas representacionais do espaço. Elas englobam um respaldo de informações que resguardam as características dessas localidades. E, por conseguinte, dialogam com a passagem do tempo, visto que o enfoque do espaço geográfico, como resultado da conjugação entre sistemas de objetos e sistemas de ações (SANTOS, 1988), permite transitar do passado ao futuro, mediante a consideração do presente.

Uma dessas ações compensatórias consiste na pesquisa aplicada coordenada pelos professores Virgínia Buarque e Cesar Maia Buscacio, da Universidade Federal de Ouro Preto, contando com a minha participação como bolsista de iniciação científica. A investigação, iniciada em 2019, objetiva constituir uma cartografia histórico-sonora dessas três localidades em uma periodicidade que se estende do século XVIII ao XXI, com seus embates, mudanças, espoliações, potencialidades. Almeja-se que esta cartografia, a ser disponibilizada em plataforma digital, não se limite à simples ilustração do panorama dos sons, fornecendo indicações de como as sonoridades são constituídas pelos seres (humanos e ihumanos), na dinâmica do tempo histórico, como, de forma concomitante, incidem sobre as vivências desses seres, em suas inter-relações.

Neste esforço analítico, alguns conceitos, com seus respectivos embasamentos teóricos mostraram-se cruciais. O primeiro deles é o de **paisagem sonora**, que pode ser remetido ao compositor e musicólogo canadense Murray Schafer. Este pesquisador define paisagem sonora como qualquer campo de estudo acústico (uma composição musical, um programa de rádio, um ambiente perpassado por sons naturais e aqueles criados pelos seres humanos etc.). Por essa mesma perspectiva, a paisagem sonora

[...] comporta, inclusive, os enlaces estabelecidos entre os sons do ambiente e a música de uma época. Em paralelo, a paisagem sonora também compreende o aporte tecnológico: assim, os sons musicais podem incluir vibrações provindas de instrumentos, das vozes, dos arranjos e também das tecnologias de captação sonora e de mixagem (*lo-fi* ou *hi-fi*, índices de reverberação, controle de canais, equalização etc.). Desta maneira, a paisagem sonora contemporânea implica na incorporação de elementos culturais da modernidade, como a aceleração do tempo e, de forma recíproca, suscita novas sensibilidades audíveis, daquilo que possa ser considerado como sons desejáveis ou indesejáveis. (BUSCACIO, BUARQUE, 2019, mimeo).

Outro termo proposto por Schafer, em sua obra *Vozes da Tirania*, seria **marco sonoro**, no qual:

Chamo de marcos sonoros os sons que estão em determinado lugar por muito tempo. Como marcos da paisagem, eles definem seu caráter essencial, aquilo que a torna única. Assim como há associações que zelam pela preservação de marcos de uma paisagem, deveria haver entidades dedicadas à preservação dos marcos sonoros. No mundo de hoje, isso é mais importante do que jamais foi, pois os marcos de uma paisagem e os marcos sonoros são âncoras sensoriais que ajudam as pessoas a se sentirem em casa, em uma condição em que as rápidas mudanças tecnológicas podem fazer para que se sintam como refugiados. (SCHAFER, 2019, p.132)

Assim, os marcos sonoros que compõem o ambiente, uma vez que apresentam capacidade de mediar relações entre sujeitos,

podem ser entendidos enquanto produções sociais, e por tanto, políticas. E, por isso, eles variam de acordo com a configuração geográfica e histórica de um lugar. No contexto das cidades mineiras, alguns desses seriam a fauna, hidrografia, vegetação e as comunidades ameríndias, por exemplo.

O geógrafo Milton Santos também emprega o conceito de paisagem para destacar a articulação entre “[...] um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea”. (SANTOS, 1988, p. 23) Ademais, este renomado pesquisador brasileiro igualmente ressalta a importância do som na composição da paisagem, sendo que ela é intersubjetiva e faz parte do imaginário social. Relacionar uma cidade à sua sonoridade implica, portanto, em reafirmar a necessidade de descobrir a dimensão histórica, social e ambiental dos sons urbanos na prática de uma escuta que possibilite o seu registro, num jogo entre movimentos, velocidades, densidades, superfícies.

Não obstante, Milton Santos trabalha em sua obra *Natureza e espaço* a epistemologia da diferenciação de espaço e paisagem, e como esta diferença é consequência dos efeitos gerados pela introdução do homem. A ação humana, assim, (SANTOS, 2002) inclui um retro-efeito de parte das coisas que ela própria, ação humana, vivifica. A intencionalidade seria uma espécie de corredor entre sujeito e objeto.

Desta forma, cabe a este capítulo a tentativa de ilustrar e descrever a importância dos marcos sonoros relevantes para a construção social das regiões em questão. Considera-se que o mapeamento desses fatores viabilize uma discussão acerca da mudança dos sons interligado à efemeridade e à passagem do tempo.

1. Sonoridades da terra, da água e do ar

As regiões de mineração onde situavam-se os povoados de Bento Rodrigues e Paracatu de Baixo e, posteriormente, iria surgir a localidade de Gesteira, passaram a constar nos mapas a partir da passagem do século XVII ao XVIII, após terem sido alcançado pelo sertanista paulista João de Melo, conforme registrado nas *Notícias do descobrimento das minas de Ouro Preto e dos governos políticos nelas havidos*, documento manuscrito datado aproximadamente de 1750, de autoria anônima, (OLIVEIRA, s. d.).⁴⁷

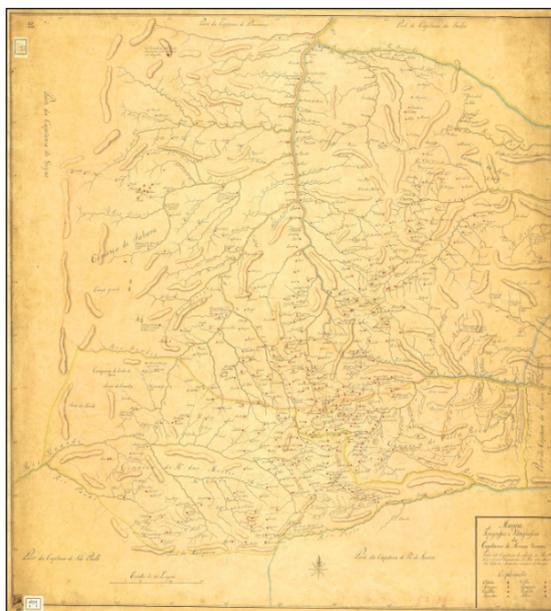


Fig. 1- “Mapa topográfico e hidrográfico da Capitania de Minas Gerais”⁴⁸

47 Neste manuscrito, integrante do Códice Costa Matoso, à p. 246, o autor afirma: “Eu fiz quatro viagens a estas Minas, em que gastei alguns três anos pela dificuldade do caminho, e vim a ficar cá em 1702...”. (apud OLIVEIRA, s. d.).

48 MAPPA topografico e hidrografico da Capitania de Minas Geraes. – Escala: [ca. 1:1 700 000]. – [entre 1791 e 1798]. – 1 mapa ms., color. à mão, nanquim; 75 x 67,3 cm. em folha 77,5 x 69 cm. – (Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, BN-RJ). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart543208.htm. Acesso em: 21 out. 2019.

Há séculos, nesses mesmos espaços reverberam sonoridades fundamentais, constituídas no ambiente da Serra do Espinhaço. Afinal, a geografia e o clima conferem sons fundamentais nativos à paisagem sonora (SCHAFER, 2001, p. 40). Trata-se de uma cordilheira⁴⁹ abrangendo uma faixa de aproximadamente 1.000 quilômetros de comprimento, que atinge 732 metros de altitude no distrito de Camargos, município de Mariana, e cerca de 400 metros em Campinas, outro subdistrito desta mesma cidade. Ela é composta por grandes formações rochosas que datam da Era Proterozóica, isto é, de 2,5 bilhões de anos atrás⁵⁰. Por conseguinte, dentre o leque de sons que historicamente ecoaram na região, destacavam-se aqueles provindos da água (chuva e rios), da diversificada fauna, assim como do vento e das vozes ameríndias.

Uma das sonoridades fundamentais mais marcantes dessa região era a do rio Gualaxo do Norte, situado a noroeste do município de Mariana, com suas nascentes e os córregos que nele desaguavam (RODRIGUES, 2012, p. 27). Seu leito flui à esquerda da Serra de Antônio Pereira, reunindo-se ao Ribeiro do Carmo depois de um percurso de dez a quatorze léguas, conforme descrito pelo mineralogista germânico Eschwege⁵¹ em 1815 (ESCHWEGE, 1979, V. 2, p. 12).

Já sob um viés teórico-conceitual, segundo Murray F. Schafer,

A água nunca morre. Vive para sempre,
reencarnada como chuva, como riachos
murmurantes, como quedas d'água e fontes, rios

49 Conjunto de serras.

50 Serra do Espinhaço em foco. Disponível em: <https://www2.ufmg.br/imagensdoconhecimento/Imagens/Areas/Ciencias-Exatas-e-da-Terra/Serra-do-Espinhaço-em-foco#cont>. Acesso em: 5 de outubro de 2019.

51 Ludwig von Eschwege (1755-1855), conhecido como Barão de Eschwege, era engenheiro, geólogo, mineralogista. Permaneceu no Brasil de 1810 a 1821 e escreveu cerca de 23 trabalhos. Veio a convite de D. João VI, que já o conhecia por seus serviços mineralógicos no Reino, a fim de estudar a situação das riquezas minerais de Minas Gerais, além de melhorar suas explorações, técnicas e sua legislação, cf. OLIVEIRA, s. d., p. 24-25.

rodopiantes e profundos rios taciturnos. Um riacho de montanha é um acorde de muitas notas soando estereofonicamente pelo caminho do ouvinte atento. [...] Quando um riacho salta numa cascata de cem metros nas montanhas rochosas, há uma quietude tensa, quase apreensiva, seguida de um excitação ruidoso quando ele bate nas rochas, lá embaixo. [...] **Os rios do mundo falam suas próprias linguagens.** (SCHAFER, 2001, p. 37. Negrito da autora deste capítulo.)



Fig. 2- “Paisagem Tropical com um rio em Minas Gerais”⁵²

52 PAISAGEM Tropical com um rio em Minas Gerais. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16327/paisagem-tropical-com-um-rio-em-minas-gerais>. Acesso em: 18 mar. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

Além disso, o leito do Rio Gualaxo do Norte mostrou-se promissor para a exploração aurífera. Dele foram extraídos centenas de quilos de ouro durante a primeira década do século XVIII, como apontou Antonil,⁵³ que a destacava entre os principais garimpos mineiros deste período. Ainda sobre este período, Fábio Henrique Viana, em sua tese *A paisagem sonora de Vila Rica* descreve a crescente produção de ouro na segunda metade do século XVIII em Vila Rica como um ambiente urbano no auge de seu desenvolvimento:

Da natureza, chamaria a atenção o som das águas, sempre presente na Vila, desde a sua origem. Próximo aos vários cursos d'água que se espremem entre a Serra de Ouro Preto e a Serra do Itacolomi, surgiram os primeiros arraiais que, mais tarde, constituiriam a Vila Rica de Albuquerque. **Ao som da correnteza desses ribeiros, cedo se juntou o som vindo da lavagem do cascalho, apanhado dos veios d'água e colocado em pratos de estanho ou em bateias de madeira, a fim de se extrair o ouro de aluvião.** (VIANA, 2011, p. 29. Negrito da autora desde capítulo.)

53 “André João Antonio Andreoni, mais conhecido como Antonil, foi um jesuíta italiano nascido na região de Lucca, Toscana. Formou-se em Direito pela Universidade de Perúgia e aos dezoito anos ingressou na Companhia de Jesus, em Roma. Chegou a Salvador, Brasil, no ano de 1681, onde veio a falecer no ano de 1716. Em 1711, publicou em Lisboa a obra *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*, onde apresentou descrições detalhadas da economia colonial, como a produção de açúcar, a criação de gado e a escravidão na colônia. A Coroa portuguesa rapidamente confiscou a edição do livro, em parte devido aos relatos referentes à mineração. Obra essencial para a compreensão da vida social e econômica do Brasil colônia, só viria à luz em 1837, quando foi editada no Rio de Janeiro. Conforme verbete da Biblioteca Nacional, disponível em: <http://bdigital.bn.gov.br/antonil/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

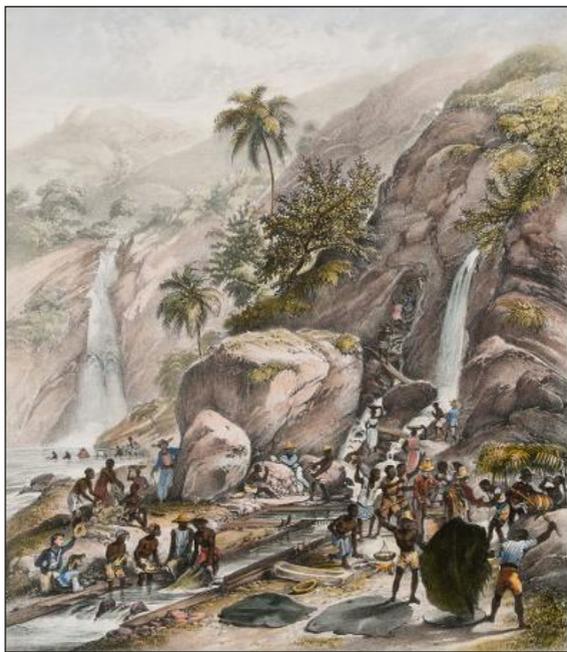


Fig. 3 - RUGENDAS, Johann Moritz. Lavagem de ouro perto de Itacolomi, no livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, 1941.

Já a figura 3, representada anteriormente, mostra momentos vivenciados na mineração de mina. Dessa forma, é possível vermos a lavagem do ouro em bateias, e os couros de boi, que na época tinham a utilidade de reter o ouro fino carregado pela água. Assim como é ilustrado, dentro do rio, o material da galeria aberta sendo retirado na rocha pelos faiscadores, para, logo em seguida, ser ajuntado e quebrado pelos escravos. Em 1750, ainda se arrancava “grosso cabedal” das lavras na localidade, principalmente na parte alta onde os mineradores escavavam os montes (usando a técnica do talho aberto), mineravam os penhascos e cortejavam o coração da terra (abrindo galerias). (ICOMOS, 2019, p. 30)

Além disso, os acampamentos de mineradores na beira dos rios foram importantes para a região, uma vez que se consolidaram nos

arraiais que deram origem à Vila Rica. A consequência direta disso (VIANA, 2011) foi o distanciamento da exploração do ouro nos cursos d'água, indo se instalar nos morros circunstantes. Assim, os sons da mineração foram ficando cada vez menos urbanos, restando apenas o som das bateias dos faiscadores, que durante todo o século XVIII continuou sendo familiar aos vilarriquinhos. Em desdobramento à atividade mineiradora, o Gualaxo do Norte mostrou-se uma importante via de transporte e orientação geográfica; todavia, apesar de uma vez unido ao Ribeirão do Carmo, vir a desaguar no Rio Doce, a partir desse ponto teve sua navegação proibida até o século XIX, pois a Coroa Portuguesa temia que o rio fosse utilizado como rota para o contrabando de ouro. (DIAS; LUZ; ASSUNÇÃO; GONÇALVES, p. 460)

A tentativa de descrição dos sons do passado, por meio da iconografia disponível é endossada por Schafer: “Toda pintura é avivada de sons, percebermos que não há som na fração de segundo em que imagens pictóricas vivem. Porém o som pode ser sugerido pelo movimento, e quanto maior for a sua variedade e energia, mais ressonante a superfície pictórica se torna” (SCHAFER, 2019, p.64).

3. Sonoridades dos animais

Os animais da região de Mariana formam a sinfonia da paisagem, tão característico quanto a língua e os códigos. São numerosas tais sonoridades: o canto da maritaca-verde, o pulo da perereca, a voz do mico-estrela, e até mesmo o canto do sabiá-laranjeira definem o espaço. O registro da fauna mineira aponta para espécies até então inéditas para os primeiros pesquisadores, visto que vários animais que viviam na região banhada pelo rio Gualaxo do Norte eram antes desconhecidos na Europa.

Dessa maneira, o canto do sabiá-laranjeira⁵⁴, por exemplo, apresenta como utilidade demarcar território e atrair a fêmea no

⁵⁴ Nome advindo do tupi que significa “aquele que reza muito”.

acasalamento, uma vez em contato com o ambiente urbano, esse animal é citado em poesias brasileiras como o pássaro que canta na estação do “amor”, sendo até considerado ave símbolo do Brasil. A incorporação humana neste contexto tem como fim a “representação” dos sons fundamentais na prática musical.

Acerca da representação do sons, em especial o som dos pássaros, Oíliam José em sua obra *Os indígenas de Minas Gerais*, escreve sobre as atividades musicais dos índios afirmando que as composições musicais rudimentares existiam para o acompanhamento ou marcação de danças e práticas ritualísticas. Sendo que o “fundo onomatopático” emergente das melodias mineríndas se constituíam dos sons imitativos do cantos das aves, assim como o som dos demais animais, do vento agitado e do arvoredo.



Fig. 5- DESCOURTILZ, Jean Théodore. *Turdus rufiventris/ Coracina scutata*. Rio de Janeiro.⁵⁵

⁵⁵ DESCOURTILZ, Jean Théodore. *Turdus rufiventris/ Coracina scutata*. Disponível: <https://www>.

4. Sonoridades dos “cataguás”

O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populario brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro. O que evidentemente não destrói nenhum dos nossos deveres com ele. Só mesmo depois de termos praticado os deveres globais para termos pra com ele é que podemos exigir dele a prática de ser brasileiro (ANDRADE, 1962, p. 16).

A região das “Minas dos Cataguases”, denominada mais à frente como estado de Minas Gerais, foi o território onde residiam as tribos indígenas pertencentes ao grupo *gé* ou *tapuia*, na qual a grande matriz étnica seria classificada como a mistura de *caraiabas* com *tupis*, ou até mesmo, grupos de descendência dos blocos botocudos. A macro região que abrange as fronteiras de Minas e São Paulo, região do Vale do Paraíba, eram dominadas pelos Cataguás ou Catauás (RIBEIRO, 2008, p. 44), que espalharam-se por todo vale do Rio Grande.

É estimado pela FUNAI (Fundação Nacional do Índio) que no período anterior ao colonial, as populações indígenas no interior do país chegavam a 1.000.000 de habitantes, enquanto a soma total dos grupos indígenas atingiam 3.000.000⁵⁶. Porém, o início das constantes expedições dos imigrantes nos territórios brasileiros

brasiliاناiconografica.art.br/obras/18768/turdus-rufiventer-coracina-scutata. Acesso em: 04 set. 2019. Iconografia em domínio público.

56 Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>. Acesso em: 29 set. 2019.

levou ao movimento forçado de migração, seja por deslocamento, desterritorialização, escravidão e fugas, fazendo com que assim, os mineríndios se deslocassem para o centro e o extremo oeste de Minas Gerais. “Entre os grupos indígenas afetados com a ação colonizadora na região Vale Paraibana, podemos destacar os Puris, Coroados, Araris, Coropós, Caxaxenes, Tupinaki” ALVES; FERREIRA; OLIVEIRA, 2018, p. 1).

As ações migratórias e de resistência resultam nas sonoridades que constituem a identidade desses indivíduos, como em suas armas: o som dos arcos do botocudos de madeira do tronco da palmeira *brejaúba*, tendo, porém, corda de fibras *gravatá* (JOSÉ, 1965), por exemplo; os gritos de guerra, assim como a música ritualística perante nascimento, casamento, proclamação do novo cacique ou de um jovem guerreiro, início da puberdade de uma jovem e vitória sobre inimigos e os dialetos, que neste caso, são em sua maioria do tronco linguístico Macrô-Jê. Assim,

Os povos ameríndios remetem a aquisição dos seus repertórios gráficos e musicais a encontros realizados com diferentes agentes que fazem parte de seus coletivos [...] Em outras palavras, são coisas do mundo, estão aí, materialmente, e não são a expressão, impalpável, do desejo e da subjetividade humana. (TUNGY, 2015, p. 324)

A ineficiência em descrever a cultura desses indivíduos remete a forma na qual o conhecimento desses eram repassados e valorizado na conjuntura social brasileira⁵⁷. Consequentemente, a imagem que se tem da música indígena, ideia exposta na obra de Rosângela Tugny (2015), se restringe ao campo “folclórico”, ao mesmo tempo que “A experiência de certos regimes estéticos da arte consiste numa

57 Cf. NAKASHIMA; ALBUQUERQUE, 2011, p. 182: “Os povos indígenas vêm construindo o discurso da diferença étnica com base na reelaboração de símbolos e tradições culturais, sendo que muitas delas foram apropriadas da colonização e reinterpretadas segundo a perspectiva indígena”.

resistência radical à necessidade capitalista de suprimir a ociosidade, o livre-jogo e a estética do cotidiano em proveito da produtividade”. E, assim, a criação ameríndia é capaz de invocar um novo vínculo com a matéria sensível, reconhecendo suas alteridades.

Ademais, essa cosmologia contrapõe-se à noção de criação artística humanocêntrica, ocidental, onde o humano age sobre os materiais e a cultura age sobre a natureza, a **uma noção de escuta, a ameríndia**, que se situa em outra região de sociabilidade, **onde os humanos não são os únicos agentes que modificam o espaço em que vivem, onde a fonte da subjetividade não está no sujeito, mas fora dele**”. (TUGNY, 2015, p. 324. Negrito da autora deste capítulo.)

Na região de Bento Rodrigues, Paracatu de Baixo e Gesteira, a presença dos blocos botocudos e cataguás compõem o ambiente, e é imprescindível conceber os grupos indígenas que habitavam o distrito de Mariana como uma camada importante na constituição da memória dessas áreas, uma vez que em Minas Gerais localizam os mais antigos fósseis humanos achados no continente americano. Recordar o processo linguístico e musicológico dos índios, inclusive durante escravidão e a repressão no século XVIII, é uma forma de ilustrar a historicidade sonora do território, assim como reafirmar as manifestações de resistência ameríndia. Porquanto, o silêncio total (neste caso entendido enquanto apagamento) é a rejeição da personalidade humana. (SCHAFER, 2001)

Considerações finais

O entrecruzamento de fatores naturais e sociais, interligado, por sua vez, à temporalidade, conduz simultaneamente à permanência ou à efemeridade dos sons fundamentais e dos marcos sonoros da localidade. A contaminação da água do rio Gualaxo do Norte com a quebra da barragem de Fundão é um exemplo disto. Este evento

resultou no soterramento das nascentes e, conseqüentemente, na morte de milhares de peixes, implicando também na migração da população das regiões afetadas e, por fim, no desuso do rio. Por tanto, o espaço retrata suas alteridades. A imersão condizente à interpretação de um lugar, pode ser compreendida na definição de Milton Santos (2002) onde, na verdade, paisagem e espaço são sempre uma forma de palimpsesto, mediante acumulações. E, assim, rever e analisar seus componentes é também rever e analisar os embates atuais.

Referências:

ALVES; Marta Regina; FERREIRA, Fabiana Marques; OLIVEIRA. Robson da Silva. Da resistência à ressurgência: a história do povo indígena puri na resistência e manutenção de sua cultura. XXII ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XVIII ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO E VIII ENCONTRO DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA - UNIVERSIDADE DO VALE DO PARAÍBA. *Anais...* 25 e 25 out. 2018. Disponível em: http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2018/anais/arquivos/RE_1077_1210_02.pdf. Acesso: 25 jan. 2020.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: L. Martins, 1962.

BUSCACIO, Cesar; BUARQUE, Virgínia. *Sonoridades, culturas e poderes*. Palestra proferida no Seminário de inauguração do Curso de Especialização Música e Interdisciplinaridade. Ouro Preto, 2019. Mimeo.

DIAS, Adriano de Oliveira; LUZ, Gustavo Silveira; ASSUNÇÃO, Viviane Kraieski de; GONÇALVES, Teresinha Maria. Mariana, o maior desastre ambiental do Brasil: uma análise do conflito socioambiental. In: LADWIG, Nilzo Ivo; SCHWALM, Hugo (Org.) *Planejamento e gestão territorial: a sustentabilidade dos ecossistemas urbanos*. Criciúma, SC: EDIUNESC, 2018.

ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig Von. *Pluto brasiliensis*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979. V. 2.

ICOMOS BRASIL. *Dossiê de tombamento de Bento Rodrigues*. Belo Horizonte, maio 2019. Disponível em: <http://patrimoniocultural.blog.br/wp-content/uploads/2019/06/DOSSIE-BENTO-ICOMOS-2019.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019.

JOSÉ, Oiliam. *Indígenas de Minas Gerais: aspectos sociais, políticos e etnológicos*. Belo Horizonte: Edições Movimento-Perspectiva, 1965.

NAKASHIMA, Edson Yukio; ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. A cultura política da visibilidade: os Pankararu na cidade de São Paulo. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 47, p. 183-201, 2011.

OLIVEIRA, José Eduardo de. *Bento Rodrigues: trajetória e tragédia de um distrito do ouro*. S. d.. Disponível em: file:///C:/Users/Dell/Downloads/Bento_Rodrigues_trajetoria_e_tragedia_de.pdf. Acesso em 2 ago. 2019.

RIBEIRO, Núbia Braga. *Os povos indígenas e os sertões das minas de ouro no século XVIII*. 2008. 405 f. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Aline Sueli de Lima. *Caracterização da bacia do rio Gualaxo do Norte, MG, Brasil: Avaliação geoquímica ambiental e proposição de valores de background*. 2012. 162f. Tese de Doutorado, Departamento de Geologia, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012.

SANTOS, Milton. *Metamorfozes do espaço habitado*. São Paulo : Hucitec, 1988.

_____. *A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª. ed. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. *Vozes da Tirania*. Templos de Silêncio. São Paulo: Unesp, 2019.

TUGNY, R. P. Agência dos objetos sonoros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p. 322-344, 2015.

VIANA, Fábio Henrique. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*. 2011. 203f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

Parte II
Diálogos

LA INDEPENDENCIA NACIONAL EN EL JUEGO ARTÍSTICO. POSIBLES APROXIMACIONES A LA OBRA INTERVENCIÓN SONORA SOBRE EL 9/7

Leticia Molinari^{58*}

Introducción

Pensar las expresiones musicales como parte del entramado de las propuestas artísticas multimediales en el espacio público trae a la memoria los debates siempre vigentes en torno al grado de referencialidad de la obra sonora, a las posibles atribuciones desde las escuchas del perceptor en cada momento y lugar, a la utilización de los recursos sonoros evocativos y a su estrecha relación histórico-cultural, entre otros cuestionamientos posibles. De esta forma, ante la ausencia de univocidad en la interpretación, pareciera que la elusión fuera una característica intrínseca de la organización sonora que toma diversas formas y sentidos según las asignaciones construidas en cada presentación; sin embargo, existe un juego más sutil y a la vez más complejo en el cual las herramientas compositivas agregan al análisis discursivo otro ángulo para la lectura de las creencias y apropiaciones sociales y políticas de la música de arte actual. Así, una suerte de estética de la elusión, en tanto representación que se propone soslayar su motivación, atraviesa aspectos de la vida y el arte, a la vez uniendo y confrontando cuestiones de la ética, la estética, la política, la sociedad, la cultura. Desde este enfoque y dentro del amplio

58 *Magister, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. E-mail: molinarileticia60@gmail.com.

espectro de las propuestas del arte contemporáneo, diversas experiencias que asumen formatos complejos multidisciplinares despiertan el interés y la mirada crítica; una de ellas es la *Intervención Sonora sobre el 9/7* de 2013.

1. Acerca de la obra

1.1. Presentación

Intervención Sonora sobre el 9/7 es una obra realizada por encargo del Instituto Cultural de Bahía Blanca en 2013 para el acto oficial del día de la Declaración de la Independencia. La música es co-autoría de los maestros Leandro Mantiñan y Ricardo de Armas mientras que el texto es creación del poeta Fernando Mantiñan; para su ejecución fueron necesarios ocho instrumentistas (un cantante, cuatro intérpretes de instrumentos de bronce y tres percusionistas), un intérprete electroacústico, un grupo motoquero y un chofer de autobomba; la dirección estuvo a cargo de los compositores quienes la definen como “una intervención- performance- concierto sonoro sobre el día de la independencia nacional”. Si bien en los actos patrios, en tanto parte de los rituales de la vida socio-política de una comunidad, se suele escuchar un repertorio patriótico y discursos más o menos actualizados, quien se acercó en esta ocasión se encontró con una propuesta creativa que mostró una original selección y mezcla de materiales, sonoridades, personajes y textos vinculados con la independencia y su historia. El factor sorpresa está presente desde el comienzo y resulta inimaginable anticipar su desarrollo pues la obra desafía a encontrar las relaciones omitidas, los recorridos sugeridos, las huellas que dejaron los eventos políticos y sociales de nuestra historia en conexión con el ideal de independencia desde el formato de una “intervención pública”. A decir de Ricardo de Armas (2015) este formato es

[...] una acción con una finalidad estética y conceptual... que tiene la intención de influir en el ritmo de la ciudad y devolver al arte su espacio de acción esencial y lugar de pertenencia... La idea no es un oyente o un espectador pasivo, sino que se busca un cómplice que disfrute de lo inhabitual en un espacio marcadamente regulado y reglamentado.

1.2. Descripción

Según la partitura-guión, la obra de unos dieciséis minutos tiene dos partes de igual duración y en cada una de ellas se propone el análisis de cuatro secciones. La plantilla instrumental orquestal requiere de instrumentos de bronce (una trompeta en do, dos trombones *divisi* y una tuba) y un set de percusión (cuatro platillos suspendidos y un tambor redoblante, campanas tubulares y cuatro tom toms, un platillo suspendido y dos bombos), los instrumentistas deben improvisar siguiendo pautas gráficas y ejecutar leyendo sus partituras; a ellos se agrega música electrónica, un intérprete con megáfono que cumple la doble función de relator y cantante (tenor) y sonadores y llamadores distribuidos en los árboles circundantes y accionados por la brisa. Para su estreno se eligió un espacio abierto del parque urbano que se transformó en escenario y los interesados así como los paseantes ocasionales fueron el público. Se convocó a un grupo de motoqueros quienes en los momentos solicitados, debían desplazarse en círculos con bocinazos, arranques y aceleres.



1.3. Desarrollo

La intervención comenzó con el rugir de los motores y bocinas de las motos que, una vez acallados, dieron paso a la música electrónica de sonidos iterados de burbujas, cuerdas y sonadores junto con la pulsación de relojes que aumentaba la intensidad; luego irrumpe el tema “Fiebre de Sábado por la Noche” (1977, *Bee Gees*) sobre el cual se escucha un fragmento del primer discurso del entonces presidente de facto, Gral J. R. Videla (30/03/1976).

A continuación, y a una señal de tres impulsiones electrónicas graves, los intérpretes que se encontraban en silencio distribuidos por el área comenzaron a improvisar utilizando recursos como *glissandi*, micronos, multifónicos y secuencias de alturas mientras se desplazaban entre el público cuando, a otra indicación sonora, callaron y se dirigieron al escenario. Luego la banda electrónica junto con improvisación instrumental acompañaron la voz del actor personificando a un activista quien declamaba, con voz serena y firme y megáfono en mano, citas de próceres argentinos y latinoamericanos de principios del s.XIX (M. Moreno, J. de San Martín, S. Bolívar y M. Belgrano). Una vez finalizado el discurso, el activista invitó a los presentes a congregarse en el centro de la acción para escuchar la grabación del comienzo del tercer movimiento de la Sinfonía N°2 en Do Mayor op.61 (1846, *Adagio espressivo*) de R. Schumann superpuesta al registro de fragmentos de discursos pronunciados desde el balcón de la Casa Rosada: Evita (1952), Perón (1974) y el Dr. Raúl Alfonsín (1985). El tenor, cualregonero o feriante cierra esta primera parte invitando a todos a reunirse con frases del Gral San Martín: “la independencia de América es irrevocable”...“vengan, vengan amantes del pueblo americano” entre otras; luego de ocho implosiones y una breve pausa, concluyó sombrío con una sentencia de Evita: “nuestra patria dejará de ser colonia o la bandera flameará sobre sus ruinas”.

Para la segunda parte de la obra – instrumental – los músicos y el director con sus atriles se ubicaron en el centro escénico; la sonoridad general es muy fuerte, las texturas tienen variada densidad y los *tempi* y la distribución de eventos son fluidos. La primera sección, a cargo de la sirena del autobomba y de la percusión, tiene carácter *bélico*, despliega fórmulas rítmicas en contrapunto que pasan de una línea instrumental a otra entrelazando los timbres; en las siguientes secciones los grupos rítmicos a cargo de la percusión se escuchan repetidos e imitados. En el último compás de esta

sección queda resonando el conjunto sonoro (*cluster*) de platillos y campanas tubulares superpuesto al inicio del pedal electroacústico que conduce a la segunda sección. En esta fracción central se incorporan los vientos de bronce que yuxtaponen sus bloques sonoros con el pedal alternando cuatro secuencias.

Luego de una pausa continúa la música ahora en movimiento andante y *mp oppresso* en el cual los bronces y la percusión se suman progresivamente y producen una sonoridad de tensión creciente gracias al aumento y disminución de las duraciones y la rítmica; es el acompañamiento para la melodía del tenor cuyo texto se refiere al rey de España, al gobierno inglés y a los Estados Unidos. Los platillos y las campanas cierran seguidos de música electroacústica que enlaza y continúa en la siguiente sección donde velocidad e intensidad se mantienen pero cambia el carácter: ahora es una marcha, ágil y firme, que recupera la textura y el material melódico de la sección anterior con mucha presencia de la percusión para desembocar en un juego polifónico entre los bronces que acompañan el recitado del tenor cuya proclama se refiere a la protesta conocida como “el cordobazo” (1969).

A continuación la percusión vuelve a llamar la atención y acompaña el texto que advierte que “no nos olvidamos de las islas” porque “Las Malvinas son Latinoamericanas”. Con mayor vehemencia y música fortísima, el texto cita frases de N. Kirchner, en el discurso de asunción a la presidencia (25/05/2003) y concluye con el rugir de las motos. A modo de coda, sobre pedal y *cluster* de campanas tubulares se recitan las tres últimas frases del discurso de la expresidenta Cristina Fernández pronunciadas a doscientos años de la Revolución de Mayo: “Sepamos que la independencia no se consigue de una vez y para siempre”.

2. Realización de la obra

2.1. Gestión

Es importante tener en cuenta que las expresiones artísticas multimediales requieren de una fuerte presencia mediadora, de un accionar previo y de fondos destinados a posibilitar su concreción para que promotores, hacedores y admiradores pongan de manifiesto la realización grupal y la convocatoria colectiva. Cuando tales propuestas surgen a pedido de los estamentos gubernamentales, se diseñan y concretan mediante el compromiso de las decisiones políticas de participación social; de tal modo, la accesibilidad a los medios y materiales corre por cuenta de una gestión de política cultural. Hay acuerdo en considerar la política cultural como el conjunto de dispositivos, recursos e intervenciones de organismos estatales puestos a disposición de la comunidad para satisfacer sus necesidades culturales compartidas, es decir, sus intereses vinculados al tiempo libre, al desarrollo simbólico, creativo y expresivo, al crecimiento social (Canclini, N; E. Harvey; E. Fernández Prado; M. Sanz García; UNESCO, entre otros autores consultados). Las políticas culturales ciudadanas accionan en acuerdo con el proyecto político de los municipios por lo cual se convierten en una plataforma de visibilización, un espacio donde es posible compartir presencias y experiencias, actores y obras. Al respecto, el filósofo L. Rozitchner advierte que “la cultura creadora tiene necesariamente que contrariar” no puede ser recortada por la política “la cultura sin ser apolítica no puede quedar sujeta a los límites de la política” (2004, p. 7). Rancière (2005^a) acuerda con este enfoque pues no deja la estética en el cómodo lugar de la autoridad para establecer valores, sino que entiende que hoy el arte exige un reposicionamiento estético ligando las obras, no ya con sus creadores, sino con la mirada y el pensamiento del otro cualquiera que las reconoce como tal.

La gestión cultural se propone la circulación de productos culturales y su libre acceso al público, el encuentro presencial con las expresiones creativas, la experiencia artística ni mediada ni virtualizada sino un *cara a cara* con la obra y los creadores; estas posibilidades se ajustan a un público con actitud participativa si bien, según el musicólogo E Buch (2010), no es posible relacionar un grupo social específico con una determinada forma de arte. El ensayista J. M. Prada considera que a partir de establecer una relación dialógica, se lograría “convertir la experiencia estética en una experiencia de interacción social” (2003, p. 20).

2.2. Vinculaciones políticas

Para el teórico del arte N. Bourriaud (2008) en la experiencia de encuentro que propone el arte contemporáneo se desarrolla un proyecto político o cultural que pone en relación a gestores, creadores y público; por lo tanto, lo define como un *arte relacional*, es decir, “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (1998, p. 13). Una instancia dinámica en la que se comparte conocimiento y acción y que el poeta y performer B. Ferrando (2007) denomina “ética”, es también una oportunidad que tiene la sociedad de reconocerse, de *verse reflejada* según el sociólogo E.Grüner (2002). Rancière entiende que “la eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización” (2010, p. 58) y su principio es el desacuerdo entre las motivaciones del artista, la obra y las posibles lecturas del espectador; es la distancia estética donde se produce el efecto político, donde tienen lugar las ambigüedades e inquietudes artísticas entre la presentación y sus interpretaciones. Se hace referencia a un hacer inteligente, que apela a los modos de comprender de un sujeto y su comunidad en los que “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso.” (2010, p. 61).

Ya en la relación entre la música y la política, y más propiamente en expresiones puramente sonoras instrumentales o electroacústicas, el debate se enriquece con la historiadora S. Herrera Ortega quien avvicina los ámbitos político y musical al considerar que la música “es un lenguaje que comunica y da sentido a la vida subjetiva y colectiva de las personas” en tanto que entiende “la política como el sistema de redes con las que el ser humano se relaciona socialmente” (2011, p. 46). Sin embargo, ¿Qué posibilidad existe de vincular estas dos áreas de la vida humana? ¿Es posible pensar relaciones sostenibles entre música y política? El investigador M. Tufro (2010) opina que sí por tratarse de dos campos de prácticas y producciones simbólicas diferentes; los musicólogos N. Harnoncourt (2010) y C. Dalhaus (1997) y el teórico R. Williams (1988) acuerdan en una diferencia que consideran sustancial entre ambos dominios: los hechos políticos y sociales forman irremediablemente parte del pasado, en cambio la obra musical o de arte en general es presencia repetible en un presente específico. Dicha especificidad temporal aporta otra reflexión en lo que se refiere a la asignación y vigencia de los significados: el filósofo Jean P. Sartre opinó que el carácter político de la música, fruto de una interpretación política que de ella se haga, se transforma, evoluciona o se pierde conforme pasan los años (en Sanchez Vazquez, 2011). Para el director A. Alonso (2012) esta idea de transformación afecta tanto a la obra como a los sucesos en tanto ambos son reformulados a la luz de las nuevas búsquedas estéticas y sociales que harán caducar las formas existentes y surgir nuevos modos de expresión acordes al espíritu de la época.

Entonces ¿es posible que el vínculo entre música y política se fortalezca en tanto relación múltiple, renovada y cambiante? Una primera respuesta la encontramos en el filósofo T. Adorno (2006) quien establece como premisas de estas consideraciones la calidad artística de la obra y su carácter colectivo inmanente: es ese

el terreno desde el cual el compositor cumple con su labor social. El sociólogo A. Hennion (2002) proyecta este enfoque inmanente hacia el entorno donde se desarrolla la obra y donde se produce la atribución obligada de sentido; en ello acuerda Buch (2010) al considerar que cualquier opinión es ya una toma de posición en estas relaciones artístico-políticas. Ya a mediados del s. XX en su visita a Chile, el compositor y activista político Luigi Nono manifestó que los músicos debían participar de las transformaciones sociales con un conocimiento profundo de las mismas y ahondar en las posibilidades que brinda la cultura para asignarle una nueva función acorde a los tiempos (en Raposo Martín, 2011).

3. Las formas del arte

3.1. Arte y sociedad

Podría afirmarse que los cambios sociales y las adaptaciones de la cultura van acompañados de procesos semejantes en el campo creativo. La tendencia a la elaboración de propuestas artísticas complejas da cuenta de una agitación en el mundo del arte, tanto en la mirada interna de la permeabilidad y fragmentación disciplinar como en el planteamiento de otras formas de expresión e integración de las nuevas problemáticas que vinculan autor-obra-público y de donde surgen proyectos inacabados o en constante transformación. Estas características comunes a tan diversas manifestaciones artísticas son la expresión de una cierta semejanza que subyace, un “principio de organización que permite identificar una suerte de “estética social” en palabras del semiólogo O. Calabrese (1989). En el proceso de integración, Ferrando reconoce que cada práctica artística cede parte de sí, son fragmentos que se unen y multiplican las posibilidades de reconocerse e intervenir en la obra, fragmentos que diseñan una forma dinámica y cambiante, una “unidad estructural que imita un mundo” (Bourriaud, 2008,

p. 139), que provoca encuentros. Algunos de los formatos más recientes de estas prácticas suelen incluirse bajo la denominación de “artes de acción”, que Alonso define como “un neologismo que permite englobar diferentes tipos de producciones estéticas que pueden implicar tanto la actividad del artista como la de espectadores-participantes” (2011, p. 2).

La performance y la intervención integran el grupo de expresiones artísticas presentes en el arte argentino desde mediados del s XX; desde entonces estas formas han tenido creciente relevancia en la escena artística, se han enriquecido con otras disciplinas audiovisuales, han impulsado los circuitos en espacios alternativos, se han transformado y resignificado en la concreción de proyectos colectivos en espacios públicos y han estado en estrecha vinculación con sucesos de la política nacional. El realizador M. Liut (2008) recuerda que hasta las décadas del '60 y '70 en la Argentina el espacio público era destinado principalmente a la política y no al arte, por entonces este era considerado una práctica autónoma que transitaba del estudio-taller a las instituciones para exhibición. A raíz de estas transformaciones, las ciudades comenzaron a ser el escenario de las artes de acción, proyectos que se gestan, circulan y pasan a formar parte de su memoria. La especialista D. Taylor (2007) refuerza esta idea cuando sostiene que “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”; se trata de una puesta en escena que suele presentarse incorporada a otras prácticas. Ferrando diferencia la performance de otras artes de representación o *expresión escénica* porque en ella el cuerpo del performer define en su accionar el espacio y el tiempo virtuales en los que se desenvuelve; es una acción en sí misma efímera y que plantea sus propios términos de existencia pues solo perdura mediante un registro audiovisual. En cambio en la intervención hay una multiplicidad de expresiones que pueden ser duraderas o efímeras:

Toda intervención artística tiene un objetivo: puede ser aumentar la conciencia social frente a un determinado hecho, exponer realidades diferentes, demostrar que se puede hacer mucho con poco, romper con la cotidianidad y hacer reaccionar a las personas, etc. (IES-ABYLA, 2017).

Edificios, calles y parques intervenidos con objetos; estaciones, plazas y escalinatas ocupadas por esculturas; propuestas de intervención que pueden adaptarse a diferentes lugares o pensadas para un “sitio específico”, participativas o cerradas, sorpresivas o programadas. Algunas expresiones de la música y el arte sonoro se incorporaron a las artes de acción dando lugar a las esculturas e instalaciones sonoras, conciertos de ciudades y experiencias abiertas de sonorización. En dicha integración musical, Alonso observa que se da “un avance de lo visual acompañado por la evolución de los aspectos abstractos en las composiciones musicales” (2012, p. 5), un equilibrio a través del desarrollo de cierta teatralidad en la música que él considera una necesidad para que el espectador pueda comprometerse con la obra. En síntesis, se trata de obras entendidas como propuestas abiertas, construcciones sonoras o multimediales que convocan a la repregunta, a la interpretación múltiple, a la intervención; expresiones que, lejos del lugar marginal y apacible del ocio y lo bello, interrumpen en la vida y exigen, perturban, conmocionan al perceptor; son vivencias del arte que buscan crear una alianza con su público y son experiencias creativas gestadas como interacción, a sabiendas de su incompletud y de sus impensadas posibilidades.

4. El lenguaje

4.1. La ironía

El comienzo de dicha alianza público-obra se encuentra en los modos de decir de la obra, en cómo selecciona y organiza

los eventos en el discurso que quiere comunicar al momento de definir la forma, retórica, tópicos y recursos estilísticos que dan cuenta de una cierta pertenencia estética. La tendencia a desdibujar el espacio, quebrar la temporalidad, desarticular una cierta lógica comunicacional y frustrar las expectativas al respecto, son rasgos que confluyen en una evasión, en una estética elusiva o de la ambigüedad. La elusión hace tolerable lo que no lo es, permite decir y comunicar cosas que de otro modo caerían en lo inefable, en lo no dicho: la elusión de lo ineludible. La historiadora C. Pardo Salgado coloca al músico en el lugar del artífice de las expectativas del oyente ya que tiene el poder de crear zonas de mayor tensión o “territorios de distensión que aligeran la música”, tanto a través de la sorpresa que desencadena el humor o la risa, como a través del desvío de las anticipaciones o presupuestos del oyente en el caso de la ironía. Esta autora sostiene que la ironía y el humor tienen una parte de elementos en común que, en el caso de la música, se coloca en el límite entre lo que es considerado parte del discurso propiamente musical dentro de un estilo y aquello que traspasa esa caracterización; se trata de una tensión que además interrumpe la corriente sentimental que propone la obra al oyente, “abre una brecha en el simbolismo lentamente forjado entre la música y el sentimiento” (2005, p. 186).

Es posible recorrer una historia de la ironía musical ligada al humor que se expresa en ciertas maneras de una crisis formal como son las fórmulas rítmicas, esquemas repetitivos, sorpresas y rupturas formales, imitaciones o transgresiones sintácticas e interpolaciones y hasta el uso más reciente de collages y citas. Adorno entiende que la ruptura de la coherencia formal por cualquiera de estos recursos es la expresión musical de un quiebre de sentido en el discurso, una sorpresa, una distracción, una llamada a la atención ya “que es precisamente en la distancia de la exteriorización y la intención donde la ironía se confirma

tácitamente...una ironía constitutiva de la forma” (2011, p. 340). Existe acuerdo entre los autores citados en que el máximo desarrollo de la ironía en el lenguaje musical se dio en la época romántica a partir de la cual, si bien continuó vigente, se produjo un cambio en los mecanismos utilizados y el efecto de su función. Al respecto, el teórico K. Agawu y Pardo Salgado relativizan el impacto de estos recursos en la música compuesta desde el siglo XX al presente debido a la pérdida de una forma de discurso común, coincidiendo con el compositor y director P. Boulez: “la ambigüedad, la ironía no se entienden realmente más que partiendo de un texto que se apoye en convencionalismos aceptados” (en Benet, 2000, p. 255); sin embargo, entendemos que los desvíos sintácticos y las interrupciones de dimensiones sonoras (duracionales, dinámicas o tímbricas) conservan su efectividad dentro del contexto estilístico que enmarca cada obra en particular. Pero, sean estas u otras las herramientas a que se eche mano, sigue siendo la posibilidad de “la aceptación sin anclajes” de la música (según Benet) lo que hace surgir el humor, la ligereza y la ambigüedad que apela a la libertad de la experiencia.

Una característica propia de la ironía es la ambigüedad, un rasgo que el humor, para lograr su efecto, no puede permitirse. Mientras que la comicidad se mueve en la superficie, la ironía siempre alude a un fondo, habla de otra cosa pero no por ello es menos efectivo el ejercicio del humor porque “contiene verdad. Dice probablemente más verdad que el hecho de querer decir verdad... por la fuerza de penetración psicológica que el ejercicio del humor contiene.” (Ferrando, 2011). En lo que atañe a la comicidad, para el filósofo H. Bergson (2011) el humor también apela a la inteligencia, es accidental y desata la risa, en tanto gesto social siempre referido a lo humano a partir de la distancia y el desapego. Dicha distancia es la que, a juicio del

compositor y musicólogo Benet Casablanca, otorga dimensión artística al humor. Para este autor, el humor en la música se refiere a la sorpresa fruto de la alteración de un orden sintáctico que pide la complicidad de la inteligencia, a veces convocando ideas dispares, a veces a través de relaciones ilógicas o poco frecuentes mediante alusiones, en síntesis: “el humor musical detenta mecanismos mucho más sofisticados y que trascienden con mucho la mera ocurrencia verbal, la alegoría representativa o el efecto onomatopéyico, para alimentarse más propiamente del contrasentido estrictamente léxico, la subversión estilística y la transgresión sintáctica” (2000, p. 26). Con referencia al humor como experiencia estética, el filósofo M. Perniola acuerda al expresar que “el ingenio altera y tergiversa aquello que estaba ordenado y establecido y oficia matrimonios y divorcios ilegales entre las cosas” (2008, p. 39). Algunos elementos del humor son la parodia en tanto imitación burlesca o caricatura y su pariente más cercano, la ironía; “en el interior de este marco, [están] las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable” (RANCIÈRE, 2010, p. 66), alterar el orden supuesto de prioridades, provocar un desplazamiento casi absurdo frente al cual resulta inevitable la reflexión. Una separación ambigua que no lo dice todo, no compromete la emoción, es reticente y elusiva; la ironía se enmarca en la estética de la elusión como una de sus estrategias.

En el terreno del arte, la ironía es parte de los componentes del humor y la comicidad que juegan en la selección de citas del texto, en la sintaxis musical y en las relaciones entre ambos. Los enfoques de diferentes autores aportan a la revisión de este concepto: para el historiador V. Bozal (1999) la ironía es un mirar a lo lejos que involucra procesos y actitudes e insta a no repetir, es un instrumento estético vinculado con actitudes y experiencias que instala la duda e inquieta y cuyo rasgo central es la lucidez: saca a la

luz, desenmascara, devela. El crítico Pere Ballart (en BENET, 2000, p. 102) habla de “pasión distanciada”, brecha que se abre entre lo que se quiere decir pero sin decirlo y para Benet los aspectos destacados de la ironía incluyen la frustración de una expectativa, la tensión entre apariencia y realidad, el alejamiento emocional y la puesta en duda. En la música “la ironía en tanto *des-ilusión* del conocimiento y contraste radical entre el plano ideal y la realidad más tozuda, se traduce en el plano musical en un conjunto de manifestaciones diversas” (2000, p. 219). Según este musicólogo, a diferencia del humor, el abanico de emociones posibles en la ironía es mucho más amplio lo que la convierte en una estrategia óptima de la elusión, en un instrumento apropiado para recorrer nuevas distancias y exponer las indeterminaciones al entendimiento del otro.

4.2. La cita

Una de las formas de expresión de la ironía es la cita, herramienta que habilita tanto un diálogo entre obras y autores de todos los tiempos como un puente de complicidad con el auditor. Es un recurso que por una parte liga con el pasado porque recuerda identidades y convenciones, actualiza expresiones, otorga vigencia, evidencia la particular mirada del creador en la selección y valoración de recursos y autores; por otra parte tiene la posibilidad de profundizar la discrepancia entre recursos, reforzar contrastes, forzar la creación de nexos expresivos entre materiales y lenguajes. Es un juego desestabilizador de la temporalidad dentro del discurso presente de la obra, una incrustación que se recorta del contexto en que es colocada gracias a la diacronía que establece, la mezcla estilística que provoca, la sorpresa que desata. Yuxtapuesta o superpuesta, la cita se diferencia sin ocultamiento ni disimulo dentro de la integralidad de un discurso mediante la apertura y expansión

del desarrollo formal y la ampliación y complejización del horizonte de comprensión e interpretación. Si bien no es un recurso compositivo nuevo, su utilización ha sido revalorizada a partir de los años sesenta, en las propuestas de arte sonoro en general, un diálogo entre textos expresado a través de la técnica de *collage*, es decir a través de la integración de diferentes materiales en una obra, teniendo presente que “En el collage, cada fragmento tiene un valor formal, y un valor de contenido propio, y el collage se transforma en un dinámico y absurdo juego de imágenes fragmentadas que revelan metáforas inesperadas” según el musicólogo J. Delgado Romo (2012, p. 8). Cabe considerar que en el proceso de inclusión en la obra, el valor intrínseco de aquellos fragmentos “apropiados” se ve afectado por el nuevo entorno sonoro y puede cambiar su significación en dos direcciones de sentido: desde la cita y desde la obra como totalidad al trazar un camino formal y a la vez temporal.

Calabrese, Agamben, Bonito Oliva y Bourriaud entre otros, se han referido a la vigencia del pasado en el presente como un juego temporal que evade cualquier ordenamiento cronológico, un pasado que el autor elige traer al presente y con el cual dialoga a fin de ordenar y transformar el discurso creativo a su conveniencia. Para el historiador y crítico T. Smith (2012) esta coexistencia de temporalidades a la que denomina “cotemporal” es uno de los significados de lo contemporáneo que provoca en la multiplicidad de sus manifestaciones, inestabilidad y desafíos, desorientaciones y provisionalidades; expresiones en las que se evidencia el tratamiento subjetivo del pasado, cuya presencia habla más del recorrido del artista y de su alejamiento de las convenciones que del hecho histórico en sí mismo. El historiador F. Hartog llama “régimenes de historicidad” a esta noción de “poner en evidencia diversos modos de relacionarse con el tiempo: formas de la

experiencia del tiempo, aquí y allá, hoy y ayer.” (2007). Según su análisis a esta época le corresponde el *régimen presentista* en el cual el presente está cargado de una memoria selectiva que desde la mirada histórica, es subjetiva, desordenada y desjerarquizada; un presente “inflado”, tan pleno de pasado y tan cercano a él que oculta la visión del futuro, experiencias que contraen el presente o dilatan su propio presente y lo renuevan cada vez. Por lo dicho, la cita deviene un recurso privilegiado de este régimen de historicidad y, por sus características referenciales, es una de las estrategias preferidas de la estética de la ambigüedad. Desde esta línea de argumentación, la ironía encuentra en la cita y la apropiación la manera de expresarse, desde el interior del lenguaje musical se dirige a la memoria colectiva, a la inteligencia, al conocimiento y a la experiencia musical del perceptor, tiende así un puente a la búsqueda de su complicidad, su guiño, su sabiduría para detectar la trasgresión; una experiencia social que se propone desde el interior de una experiencia artística porque, en palabras de Bourriaud “El arte es un estado de encuentro” (2008, p. 19). Cada evento artístico se convierte en una ocasión para entablar relaciones con la experiencia y con los otros como también sus elementos y recursos estructurales apuntan al mundo personal, a la reflexión y a la autoconciencia del espectador, a confrontar fantasmas y temores, a volver a pensar, emocionarse y a armar y desarmar las historias y creencias gracias al encuentro e interacción con un universo de ficción puesto en juego.

5. Aproximaciones posibles a la obra desde la ironía

Para el especialista en estética Charles Lalo “toda obra artística es un juego polifónico de datos heterogéneos cuya armonización, a pesar de su heterogeneidad constituye en cada técnica específica el milagro del arte” (en Benet, 2000, p. 20). En acuerdo con su

pensamiento se propone una aproximación a *Intervención sonora sobre el 9/7* desde un análisis más cercano a su constitución interna en cuanto a materiales, disposiciones y relaciones, focalizando en el uso del espacio y los cuerpos (ubicaciones y trayectorias) y de los tiempos sonoro y textual (superposiciones, fragmentaciones y articulaciones formales); un acercamiento que involucra el concepto de distancia presente en las reflexiones en torno al discurso musical, a la ironía y a la política. Así se recuperan el uso de omisiones, los territorios espacio-temporales, los acuerdos y desacuerdos entre los materiales y las alteraciones sintácticas.

5.1. Omisión

Los materiales que se usan en la intervención logran el efecto del tiempo que fluye eludiendo precisiones y las citas van y vienen saltando entre los siglos mientras una pulsación, audible en toda la música, recuerda el tiempo cronológico que transcurre: en la primera parte, se hace presente en los sonidos de relojes, en las implosiones electroacústicas de las diferentes secciones y en la pauta temporal para las improvisaciones instrumentales; en la segunda parte, esto mismo se puede apreciar en los *tempi* instrumentales: *andante* y *tempo de marcia*. En otros casos, las ambigüedades se sustentan en la omisión de datos de origen de las citas. Mediado por la distancia que impone el anonimato, hay un juego dialógico entre pasados más lejanos y más recientes y a la vez con el presente: en la primera parte confluyen en la voz del pregonero decires del Gral San Martín y de Evita; en cambio en la segunda parte, con la indicación *gridando* en el guión, se recita el manifiesto del “cordobazo” y con *veemenza* se reproducen las palabras de N. Kirchner; finalmente, en la coda, poco *forte* pero *deciso*, las frases de Cristina Fernández. El anonimato también se sugiere en el

personaje que declama ya que se presenta en el escenario bajo una capa y amplia capucha negra, muta sin cambios evidentes de pregonero a activista y luego a cantante, presta su voz a tiempos lejanos y, mediada por el megáfono, asume la presencia física-sonora de una ausencia histórica.



5. 2. Territorios espacio-temporales

La distancia se hace evidente en el movimiento real de los cuerpos en escena: luego de cada evocación patriótica, el tenor convoca a la unión del pueblo, a la reunión de todos, intérpretes y público según está indicado en la partitura y enfatizado en el texto: “vengan, que el pueblo está en la calle” llama el activista con megáfono, “vengan, vengan...” insiste al son de los cañonazos, “vengan, escuchen ahora al Cordobazo” [*sic*] repite ahora

reforzado por un golpe de platillos, por la textura polifónica en los bronces y por la indicación *piu forte*; al son de redoblante y bombos, convoca a los “amadores del suelo americano”. Otra distancia separa el presente de los pasados a los que se alude en la obra y crea un espacio que involucra a todos en el momento actual: “en la experiencia del tiempo como *duración* nada del pasado se pierde, el presente no es sino la prolongación del pasado que, como una ola, opera incesantemente hacia el futuro” (Perinola, 2008, p. 32). El concepto de independencia no es evocado como un logro patriótico del pasado sino como un proceso, un territorio a transitar, un recorrido atravesado por decisiones políticas y sociales: la trayectoria de motos ondeando la bandera argentina delimitan el espacio donde se debaten y presentan las ideas, a la vez que marcan el comienzo y final de la obra justo antes de la coda. No se trata de volver sino de recorrer en un ir y venir, visitar, trastocar, “recuperar la distancia perdida parece la primera recomendación, una recomendación que nos conduce a la ironía” (Bozal, 1999:97). Otras distancias temporales se instalan entre el pasado histórico-social y el presente del arte: en la primera parte, el pregonero recuerda a los próceres al tiempo que suenan las improvisaciones instrumentales. Se establece así una relación entre las palabras dichas en un pasado cristalizado de eventos irreversibles y recuperación documental junto a este presente sonoro en construcción, espontáneo, que las resignifica e integra, en un hacer actualizado que es la improvisación. Los compositores escribieron para las improvisaciones algunas pautas entre las que especifican una duración aproximada de 3’30” y una serie de alturas para ser leídas y repetidas en sentido horario pero dan libertad a los músicos de decidir la velocidad de los eventos musicales, la exploración de los registros más extremos de sus instrumentos, la graduación de matices y alturas e incluso los timbres en el caso de los percusionistas.

Intervención sonora sobre el 9/7 Mantención - De Armas

Parte I = improvisación. Comienza en 1:00 min.

Percusión I, II y III.
(para cualquier objeto sonoro que pueda encontrarse en el parque)

Tiempo ad lib.

P - mf - f

duración improvisación = 3:30 min.

Intervención sonora sobre el 9/7 Mantención - De Armas

Parte I = improvisación. Comienza en 1:00 min.

Trombón II

Tiempo ad lib. nota equale *gliss.*

mf \triangleleft *ff*

duración improvisación = 3:30 min.

Lejos de esta tensión, hay un viaje casi nostálgico cuando las voces de Evita, J. D. Perón y R. Alfonsín resuenan con la fuerza de sus circunstancias, acompañadas por el carácter elegíaco de la Sinfonía de Schumann (1846) en la tercera sección de la primera parte. Son voces que traen a la memoria el añorado pasado democrático más reciente como también Schumann trae a la memoria de sus coetáneos a J.S. Bach al recordar en esa melodía un tema de *La Ofrenda Musical* (BWV 1079, 1747): por unos pocos minutos, música y palabras logran crear un clima de añoranza y distensión, luego interrumpido por las implosiones y los llamados con megáfono.

5. 3. Acuerdos-desacuerdos entre materiales

En la primera parte, la divergencia sonora entre los componentes de la obra provoca un momento de gran carga irónica durante el discurso del ex-general Videla en el que parece alertar desde el principio sobre la vigilancia permanente de la independencia como un derecho soberano. En el fragmento, Videla actualiza el sentir de los próceres del siglo XIX y los discursos políticos de los años democráticos que lo precedieron; es la primera cita de la obra, comienza junto con el tema festivo del grupo *Bee Gees* y cuando los músicos se separan y diseminan, como una comunidad que se disgrega y oculta. Así, entre la músicaailable y el discurso logra imponerse un juego irónico pues nuevamente hay entre los materiales sonoros un fuerte contraste por medio del cual se constata “el carácter ilusorio de lo que se daba por cierto” y se confirma “la idoneidad de la cita como vehículo dilecto de la ironía, al poner de manifiesto la discrepancia entre materiales de significación y connotaciones expresivas diversas” (Benet, 2000, p. 218). En ese juego la música inmoviliza a la distancia las palabras y empequeñece y aligera ese hecho del pasado que no puede volver a activarse, no se puede acercar ni alcanza el presente de la misma forma que tampoco puede defenderse de esta suerte de banalización musical que por otra parte, protege del trauma a quienes escuchan.

Es el discurso que marca el inicio del período más sangriento de nuestra historia reciente, la violencia de estado que instaló el terror, una palabra que “cada vez con más frecuencia...designa el temor a que tales acontecimientos se reproduzcan” (Rancière, 2005, p. 27); la repetición es una alarma que se mantiene hasta que la orden “Bajen los cuadros” manda romper el círculo nefasto, mediante el gesto intencional de consolidación democrático. Este momento de tensión histórica se arraiga en el desacuerdo explícito entre la superposición de texto y música y en la repetición musical del segmento cuando, junto al *ff con veemenza* de la declamación, la música repite una frase de dos compases que se prolonga en los bronces con el contrapunto de voces y en la percusión refuerza el carácter de *marcia* de la sección hasta su dilución poco antes de la coda: “Y es que la vida bien viva no debería repetirse. Ahí donde hay repetición...sospechamos que hay un mecanismo funcionando detrás de lo vivo” (BERGSON, 2011, p. 27).

92 *ff con veemenza* "Vengo a proponerles un sueño, reconstruir nuestra propia identidad" 11

The image shows a musical score for a brass section. It includes five staves: Tuba (Tba.), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Cornet (C Tpt.), and Tuba/Megaphone (T c./meg.). The music is in 2/4 time and marked *ff con veemenza*. The lyrics are "Vengo a proponerles un sueño, reconstruir nuestra propia identidad". The score shows a repetitive rhythmic pattern in the brass instruments, with the tuba and trombones playing a similar line. The cornet part has a different rhythmic pattern. The Tuba/Megaphone part is mostly silent.

94 *fff* como pueblo y como nación. ;Bajen los cuadros!

T c./meg.

C Tpt.

Tbn. I

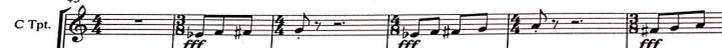
Tbn. II

Tba.

5. 4. Cambios sintácticos

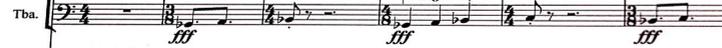
La alteración del equilibrio entre unidades formales es otro recurso en juego mediante expansiones y contracciones. En la parte instrumental, la segunda sección se inicia con las variaciones de un motivo melódico ascendente y breve en movimiento paralelo en los bronce; una pausa inalterable de cuatro segundos ocupada por el pedal electroacústico es un punto de articulación entre cada presentación de los bronce y da unidad formal a la frase. En esas presentaciones, las breves unidades melódicas se expanden en duración y extensión incorporando progresivamente y acumulando figuras y alturas. La re-exposición variada de este material abre la siguiente sección al *tempo di Marcia* concentrando todas las alturas en un único motivo más largo y enérgico.

43 **Lento** **Presto** **Lento** **Presto** **Lento** **Presto** 5

C Tpt. 

Tbn. I 

Tbn. II 

Tba. 

Elect. 

4" 0, 50" 4" 0, 70" 4" 1, 10"

49 **Lento** **Presto** **Allegro** $\text{♩} = \text{♩}$

C Tpt. 

Tbn. I 

Tbn. II 

Tba. 

4 Cyms. 

Tub. B. 

2 B. D. 

Elect. 

4" 1, 60" G.P. i.v. G.P. G.P. G.P. G.P. G.P.

cluster (entrechocar c/ ambas maros)

69 **Tempo di Marcia** $\text{♩} = 76$

C Tpt. 

Tbn. I 

Tbn. II 

Tba. 

4 Cyms. 

S. D. 

1 Cym. 

2 B. D. 

Elect. 

Sn. drum stick

Otra alteración se encuentra en la trama textural que contiene una melodía cantada por el tenor y un acompañamiento de notas tenidas a cargo de los bronce y de la percusión que, en cada nueva presentación, incrementa el número de instrumentos logrando el efecto de un aumento de la tensión; en este segmento, el texto expresa las intrincadas relaciones internacionales como si se tratase de un capricho, de un fracaso de la razón de quien tiene el poder y sin embargo “quiere-no quiere”. Las dos primeras frases (“El rey de España”) duran ocho tiempos cada una; se repiten las alturas pero en seis tiempos cada una (“el gobierno inglés”) y por última vez se presentan en expansión a nueve tiempos de duración y más amplio registro (“Los Estados Unidos”).

57 **Andante** ♩ =76
mp oppresso
 T c./meg. $\frac{4}{8}$
 El rey de España - ña quie...re, el rey de España - ña no quie...re.

61
 T c./meg. $\frac{4}{8}$
 El go-bier-no in-glés quie - re, el go-bier-no in-glés no quie...re. Los Es-ta-dos U-ni-dos

65
 T c./meg. $\frac{4}{8}$
 quie...ren, Los Es-ta-dos U-ni-dos no quie-ren.

Conclusiones

La estética de esta intervención-concierto-performance propone una distribución de tiempos, actores, sonidos y espacios atravesada por la ironía (y por momentos por la parodia) pues se vale de ella para eludir un anclaje histórico previsible, alcanzar el presente y confrontarlo con su carga de sucesos y personajes del pasado. Por una parte, la obra despliega una selección histórica subjetiva evidente en la evocación las voces de Evita y Alfonsín, dos actores de la

escena política nacional tradicionalmente ausentes en ocasiones de conmemoración patria; por otra parte, el juego impreciso con el tiempo que se despliega en el suceder sonoro de la obra está coloreado por zonas de cambiante densidad donde la acumulación sonora provoca diferentes efectos: en ocasiones la tensión entre los materiales se agiganta y crea verdaderos territorios de conflicto mientras que en otras, el clima se refuerza distendiendo la situación. En este trayecto, la *Intervención Sonora...* logra colocarse a una distancia del espectador que le permite señalar diferencias y plantear el análisis, acercarse y alejarse para el acopio y reconocimiento de experiencias; no se dirige a provocar un compromiso emocional individual sino a despertar la conciencia de la comunidad y de la historia de la que el sujeto social forma parte y en las que se reconoce. Para ese público están pensados las evocaciones tímbricas y los desplazamientos epocales y escénicos direccionados hacia la memoria colectiva y al imperecedero valor de las ideas patrióticas de unidad, libertad e independencia exaltado por la atenta omisión de los datos de su procedencia. Así se da el caso de citas de diferentes momentos que se escuchan en la grabación de época en que fueron pronunciadas (Videla, Perón, Alfonsín); otras, en la voz del tenor: Moreno, Belgrano, Bolívar, San Martín, Roca, Kirchner y Fernández; solo en el caso de Eva Duarte de Perón hubo fragmentos recuperados en ambos formatos. Por medio de estos recursos, *Intervención sonora...* es una obra que se excede del tiempo en la que sus autores se expresan como artistas contemporáneos, es decir, como artistas capaces de desacoplarse del presente y leer los signos de su propio tiempo según la definición del filósofo G. Agamben. T. Smith acuerda con Agamben y considera que lo contemporáneo es una condición actual presente no sólo en el interés y tratamiento de las relaciones temporales sino también en su búsqueda de espacios de expresión que alcanza, como es el caso de *Intervención sonora...* el ámbito público, donde se ofrece a la mirada de quien quiera demorarse.

La muestra pública de experiencias artísticas como la que describimos es la materialización estética de un momento compartido, revisa el pasado hacia futuro y desencadena un posible disenso y reflexión así como pone en juego el conocimiento y el sentimiento de pertenencia. Un agitador sin rostro, impersonal y atemporal, conduce el desarrollo de la obra e interpela a los presentes desde un espacio simbólico al que los convoca: un escenario donde se alternan momentos de la historia de distintos lugares del país y de América, una la hermandad continental presente en todos los discursos mencionados. Porque Latinoamérica comparte en su historia una gesta patriótica histórica marcada por la alternancia de momentos de agitación y calma social y las tensiones históricas producto de la sucesión de gobiernos militares y democráticos. Más allá de los textos y citas, la estructura sonora de la música acústica y electrónica se hace eco de estas tensiones por medio de recursos compositivos y tímbricos que contrastan el movimiento y carácter de la obra: las implosiones, sirenas y estridencia de los motores; la libertad de la improvisación y los puentes sonoros; los timbres de bronces y percusión; los pasajes calmos, suaves y melodiosos; texturas contrapuntísticas y pedales acórdicos.

En síntesis, *Instalación sonora sobre el 9/7* es una propuesta artística compleja y desafiante, creada colaborativamente, interpretada por un colectivo de artistas y ciudadanos que fue llevada a cabo gracias al esfuerzo grupal y dirigida a una comunidad de espectadores. En todas estas instancias de realización como en su lenguaje sonoro y textos, es una obra que interactúa aquí y ahora, con los sujetos sociales que tienen una historia común y comparten una identidad.

Referências:

ADORNO, Teodoro. *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal, 2006.

_____. *Escritos musicales*, vol.5. Madrid: Akal, 2011.

- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo? Italia: Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, 2008.
- AGAWU, Kofi. *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- ALONSO, Alberto. *Estética de la ambigüedad y Sobre La Odisea*. Rosario: Loco Raba, 2012.
- BENET CASABLANCAS, Domingo. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Alemania, Kassel: Reichenberger, 2000.
- BERGSON, Henry. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Bs As: Godoy, 2011.
- BONITO OLIVA, Achille. Transvanguardia: Italia/América. En: GUASCH, Anna M. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal, 2000. Páginas 34-42.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999.
- BUCH, Esteban. *El caso Schönberg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- DE ARMAS, Ricardo. Intervención, apropiación, cita y resignificación. Disponible en: <http://www.ricardodearmas.mibvc.com.ar/> Consultado el 24 feb, 2015.
- DELGADO ROMO, Josué. Cita y collage, literatura e intertextualidad en Berio. *Espacio Sonoro*, 28. Disponible en: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/Cita-y-Collage2.pdf>. Consultado el 16 mar, 2017.
- FERRANDO, Bartolomé. *La performance. Su creación. Elementos*. Disponible en <http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=6&more=1&page=1> Consultado el 16 mar, 2017.
- GROYS, Boris. The topology of contemporary art. En ENWEZOR, O. CONDEE, N y SMITH T. (Eds.). *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- GRUNER, E. El sitio de la mirada (conferencia). SemA. Disponible en http://www.sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf Consultado el 13 jul 2017.
- HARNONCOURT, Nicolas. *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- HARTOG, Francois. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- HENNION, Antoine. *La Pasión Musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

HERRERA ORTEGA, Silvia. Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política. *Folios. Reflexión y palabra abierta*, 23, 46-53. Disponible en <http://www.revistafolios.mx/hemeroteca/23> Consultado el 10 ago, 2018.

IES-ABYLA. Instituto de Enseñanza Secundaria. Ceuta-España. Página Oficial: <http://www.iesabyla.com/es/historico-de-entradas4eso/235-intervencion-artistica>. Consultado el 13 jul, 2017.

LIUT, Martín. Arte sonoro en espacios públicos. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina. *Afuera*, 4. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=PraxisUrbana&page=04.PraxisUrbana.Liut.htm&idautor=89> Consultado el 10 abr, 2016.

PARDO SALGADO, Carmen. (2005). La risa del Músico. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 2-3 , 178-193. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista> Consultado el 3 mar, 2017.

PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2008.

PRADA, Juan. M. *Las nuevas condiciones del arte contemporáneo*. Madrid: Akal, 2003.

RANCIÈRE Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: UAB, 2005^a.

_____. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia, 2005b.

_____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RAPOSO MARTÍN, Juan J. Luigi Nono. Voces de lucha y protesta. *Sul Ponticello*, 28. Disponible en: www.sulponticello.com . Consultado el 11feb, 2018.

ROZITCHNER, León *et al.* ¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política? *Argumentos. Revista Electrónica de Crítica social*, 4. Disponible en <http://argumentos.fsoc.uba.ar>. Consultado el 11 feb, 2018.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. La nota y el ruido. Sartre y la música. *Folios. Reflexión y palabra abierta*, 23, 12-21. Disponible en: <http://www.revistafolios.mx/hemeroteca/23> Consultado el 4 jul, 2018.

SMITH, Terry. ¿Qué es el arte contemporáneo? Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. New York University. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> Consultado el 6 ago, 2018.

TUFRÓ, Manuel. Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina. En UGARTE, Manuel. *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina. 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del CCC-FNA, 2010. Páginas 92-121.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.

UNIDADE E DIVERSIDADE NA TEORIA ESTÉTICA INDIANA ⁵⁹

Marta Castello Branco^{60*}

Introdução

Em séculos de investigação de diferentes expressões artísticas, a teoria estética indiana sistematizou fundamentos da relação entre arte e homem relacionados ao estabelecimento de estados mentais fundamentais (Skt. *bhāva*)⁶¹, existentes em forma latente na mente de cada indivíduo, e passíveis de serem evocados pela arte. A experiência estética é apresentada não como uma criação instituída pela obra, mas é despertada por ela, o que determina a relação entre obra, intérprete e expectador como uma realização de potencialidades que já existem em cada pessoa que experiencia a arte. Assim, a diversidade de expressões artísticas se refere a representações distintas dos mesmos estados fundamentais, que ao serem presentificados pela arte, possibilitam a realização da essência própria a todo e qualquer ser humano, o que igualmente significa uma unidade possível à experiência estética, como veremos a seguir.

1. O Conceito de *Rasa*

A teoria estética indiana, que inclui o conceito de *rasa*, foi compilada e apresentada em forma escrita por Bharata, em *Nāṭyaśāstra*, uma obra que se perdeu. Sua existência chega a nós

⁵⁹ Pesquisa financiada pela Fapemig, Edital 01/2015 - Demanda Universal. Projeto intitulado “Instrumento Musical e Materialidade na Música”.

⁶⁰ Doutora pela UdK-Berlin. Professora do Departamento de Música da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Email para contato: martacastellobranco@yahoo.com.br

⁶¹ Termos em sânscrito relacionados aos conceitos aqui discutidos serão grafados em itálico e de acordo o sistema de transliteração I.A.S.T. (The International Alphabet of Sanskrit Transliteration).

através da recapitulação e elucidação da mesma, realizadas por Abhinavagupta em sua obra, *Abhinavabhāratī*. Segundo Mohan Thampi, a teoria de *rasa* se constitui como a tradição central da estética indiana (THAMPI, 1956, p. 75).⁶² A datação de tais obras, assim como na maior parte da herança escrita indiana, é exclusivamente aproximativa e em grande parte é incentivada pelo olhar ocidental sobre as mesmas. Considerando sua inserção em tradições orais extensas e antigas, a datação de compilações escritas não exatamente remonta ao período de reflexão e difusão das práticas e concepções a que se referem. Ainda assim, o mesmo autor apresenta as obras citadas como parte fundamental dos escritos sobre estética indiana e as remonta aos séculos II d.C. e X d.C., respectivamente.⁶³ Já Radhakamal Mukerjee, apresenta a obra *Nāṭyaśāstra* como tendo sido escrita entre os séculos II a.C e II d.C (MUKERJEE, 1965, p. 91), enquanto Gnoli ressalta a importância da fonte, por ser a mais antiga a abordar o tema da estética na Índia e coloca a dúvida sobre sua datação, apresentando a hipótese de que a mesma teria sido escrita entre os séculos IV ou V d.C. (1985, p. XIV).⁶⁴

A palavra *rasa*, que literalmente significa extrato ou essência, se refere, no contexto da estética, à presentificação de diferentes estados na consciência – trata-se da experiência em si, do saborear dos estados mentais. Segundo Mukerjee, *rasas* são os maiores humores (*moods*, em inglês) e emoções do homem (MUKERJEE, 1965, p.91).⁶⁵ O autor acrescenta ainda

62 “The theory of *rasa* as formulated by Bharata and later explicated and enriched by Ānandavardhana and Abhinavagupta constitutes the Central Tradition in Indian aesthetics” (THAMPI, 1956, p. 75). Todas as traduções são da autora do presente trabalho, exceto quando indicado de outra maneira.

63 “The basic texts of the Central Tradition in Indian aesthetics are the following four: (i) *Nāṭyaśāstra*, by Bharatamuni (2nd century); (ii) *Dhvanyāloka*, by Ānandavardhana (9th century); (iii) *Abhinavabhāratī*, by Abhinavagupta (10th century), commentary on *Nāṭyaśāstra*; (iv) *Locana*, also by Abhinavagupta, commentary on *Dhvanyāloka*” (THAMPI, 1965, p. 75).

64 “The most ancient text that has come down to us is the *Nāṭyaśāstra* (4th or 5th Century A. D.), ascribed to the mythical Bharata” (GNOLI, 1985, p. XIV).

65 “[...] the major moods and emotions of man (*rasas*)” (MUKERJEE, 1965, p. 91).

que “sentimentos e emoções abstratos, universais e duradouros, independente de sua natureza, que são destilados pelo artista e que conduzem ao deleite impessoal, familiar ao êxtase supremo obtido na contemplação do absoluto, constituem *rasa*” (MUJERJEE, 1965, p.91).⁶⁶ *Rasa* não significa a expressão artística de um determinado sentimento, não é o poema que expressa algo, nem a obra de arte ou a peça de teatro, mas justamente a experiência efetuada pela própria consciência que vivencia a arte, e a partir de si mesma, daquele estado específico. *Rasa* é um sabor desfrutado pelo expectador, que submerge na experiência em exclusão de tudo o mais. Ela não é um objeto, mas um estado mental. *Rasa* é o despertar dos estados mentais permanentes, que em sua ausência, permaneceriam latentes. Neste sentido, ela se contrapõe ao conceito de “obra” tão comum à estética ocidental. De acordo com Abhinavagupta, *rasa* consiste apenas em um experimentar e não possui a natureza de um objeto de cognição (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 85).⁶⁷ O *rasa* surge da união entre a obra e a performance, ao serem as mesmas experienciadas por uma plateia. Thampi ressalta o fato de que a estética indiana é centrada na plateia, no leitor, e apresenta ainda um sentido inclusivo da palavra *rasa*, englobando, além da experiência estética, também a experiência criativa (THAMPI, 1965, p.75).⁶⁸

De acordo com a teoria estética indiana, a alma humana possui estados mentais permanentes ou fundamentais (*bhāva*) – também designados instintos, sentimentos ou emoções

66 “Abstract, universal, and enduring sentiments and emotions, whatever be their nature, which the artist distils and which leads to impersonal delight akin to the supreme bliss obtained in contemplation of the Absolute, constitute *rasa*” (MUKERJEE, p. 91).

67 “*Rasa*, indeed, consists solely of a tasting and has not the nature of an object of cognition, etc.” (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 85).

68 “Indian aesthetic thinking is primarily audience- or reader-oriented and the centre of much discussion is the response of the readers. But we should bear in mind that the word *rasa* denotes, apart from the reader’s aesthetic experience, the creative experience of the poet and the essence of the totality of the qualities which make a poem what it is” (THAMPI, 1965, p.75).

fundamentais, eles são inatos e permanentemente existentes na mente de todos os homens em forma latente, o que possibilita sua manifestação na consciência a qualquer momento. De acordo com Abhinavagupta, nenhum ser vivente existe sem a impressão latente desses sentimentos (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 74).⁶⁹ Os *rasas* correspondem a esses estados mentais fundamentais, que foram inicialmente oito, aos quais estudos posteriores acrescentaram um nono estado, ganhando a designação *nava rasa* – nove *rasas*. Segundo Gnoli, eles são: o erótico, o cômico, o patético, o furioso, o heróico, o terrível, o odioso, e o maravilhoso. O nono estado é sereno (GNOLI, 1985, p. XVI),⁷⁰ como vê-se no quadro abaixo:

Nava Rasa (Nove Rasas)

<i>śṛṅgāra</i>	O erótico: deleite, prazer, amor
<i>hāsyā</i>	O cômico: riso, alegria
<i>karunā</i>	O patético: tristeza, compaixão
<i>Raudra</i>	O furioso: raiva, fúria
<i>vīra</i>	O heroico: heroísmo
<i>bhayānaka</i>	O terrível: medo
<i>bibhatsa</i>	O odioso: nojo, aversão
<i>adbhūta</i>	O maravilhoso: maravilha, admiração
<i>śānta</i>	O sereno: serenidade

Tabela 1 - Os *Nava Rasa*. Fonte: autora, baseado em GNOLI, 1985.

69 “No living creature exists without the latent impression of these sentiments” (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 74).

70 “The fundamental mental states being eight in number, there are also eight Rasas, i.e., the erotic, the comic, the pathetic, the furious, the heroic, the terrible, the odious, and the marvellous. Later speculation generally admits a ninth permanent feeling, serenity” (GNOLI, 1985, p. XVI).

Na vida cotidiana, os estados fundamentais não são experienciados de forma pura. Devido às constantes variações dos estados mentais, eles aparecem associados a outros sentimentos: os estados mentais impermanentes, que são ocasionais e transitórios. Nas palavras de Abhinavagupta, esses oito *bhāvas* realmente não aparecem em forma pura. As diversas modulações de nossos estados mentais são extremamente complexas, e cada um dos estados fundamentais ou permanentes, aparecem em associação com outros estados mentais concomitantes, como desânimo, fraqueza, apreensão, e assim por diante. Estes estados ocasionais, transitórios e impermanentes são trinta e seis, de acordo com Bharata (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. XVI).⁷¹

O experienciar dos *rasas* é o experienciar do estado permanente da consciência, e, segundo Abhinavagupta, apenas este pode ser objeto de experiência (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 70).⁷² Tudo o mais, determinantes e consequentes envolvidos na experiência estética apenas conduzem ao estado permanente da consciência. De acordo com Gnoli, *rasa* é simplesmente o experienciar do movimento mental correspondendo, por exemplo, aos determinantes e consequentes do estado mental de tristeza (GNOLI, 1985, p. 81).⁷³

A apresentação dos nove *rasas* através das mais diversas formas de expressão artística: teatro, música, poesia, dança, escultura, etc., é um tema constante à estética indiana. Segundo Mukerjee, todas as artes na Índia tentam conseguir a maturação

71 "These eight *bhāvas*, indeed, do not appear in a pure form. The various modulations of our mental states are extremely complex, and each of the fundamental or permanent states appears in association with other concomitant mental states, as Discouragement, Weakness, Apprehension and so on. These occasional, transitory, impermanent states are, according to Bharata, third-six" (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. XVI).

72 "The permanent state only can be the object of tasting" (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 70).

73 "Rasa is simply the tasting of the mental movement, corresponding, for example to the determinants and consequents of mental state of sorrow" (GNOLI, 1985, p. 81).

e a estabilização dos *rasas* (MUKERJEE, 1965, p. 96).⁷⁴ O estudo de suas correspondências e representações é também um tema constante. Alguns autores apresentam relações entre imagens características à cultura indiana e *rasas*, como Mukerjee (1965), por exemplo, para quem a imagem de *Buddha* representa compaixão, *karunā*, enquanto *Shiva Nataraja* representa alegria, *hāsya* (p. 95). Veem-se a seguir, representações dos mesmos.

humana. Nas palavras de Mukerjee, a teoria básica de que a meta da escultura e pintura indianas é a transformação e consolidação de desejos e emoções transitórias (*vyābhichārī* ou *sanchārībhāva*) nos nove ou onze humores e sentimentos maiores, permanentes ou universais (*rasas*) constitui a base de seu caráter abstrato, metafísico e cósmico (MUKERJEE, 1965, p. 94).⁷⁵ A experiência estética permite a elaboração de vivências e sentimentos humanos em um plano abstrato. Ainda segundo Mukerjee, o que é significativo no tratamento clássico indiano da estética é o processo de impessoalização ou universalização, que dissocia a emoção natural ou mundana do caráter particular e da situação específica, de forma que ela é apreciada simplesmente como sentimento estético abstrato no plano supramundano (*alonkika*) (MUKERJEE, 1965, p. 92).⁷⁶

74 “All the fine arts in India seek the maturation and stabilization of *rasas*” (MUKERJEE, 1965, p. 96).

75 “The basic theory that the aim of Indian sculpture and painting is the transformation and consolidation of the transitory desires and emotions (*vyābhichārī* or *sanchārībhāva*) into the nine or eleven major permanent or universal moods and sentiments (*rasas*) underlies their abstract, metaphysical, and cosmic character” (MUKERJEE, 1965, p. 94).

76 “What is significant in the classic Indian treatment of aesthetics is the process of impersonalization or universalization which dissociates the natural or mundane emotion from the particular character and specific situation so that it is relished simply as abstract, aesthetic sentiment in the supramundane (*alonkika*) plane” (MUKERJEE, 1965, p. 92).



Fig. 1 - **Buddha** (representação da compaixão, *karunā*)
Século VI d.C., Período *Gupta-Vakataka*
Museu Nacional, Delhi



Fig. 2- *Shiva Nataraja* (representação da alegria, *hāsya*)
Século XII d.C., Dinastia *Chola*.
Museu Nacional, Delhi

Ao corresponderem a estados que já existem de forma latente no homem, os *rasas*, especialmente em sua representação através da arte, se constituem como a possibilidade de uma transformação da condição

Tendo reconhecido a experiência estética como um acontecimento de aproximação do homem em relação à sua própria essência, Abhinavagupta coloca a experiência estética como caminho, como lição a ser disseminada. Em suas palavras, desse modo, apenas alguns sentimentos são capazes de promover

os objetivos últimos dos homens e assim sendo, com razão, eles são objeto de instrução (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 74-75).⁷⁷ Estes sentimentos são exatamente os estados mentais permanentes e apenas eles são capazes de tal realização, pois os estados transitórios não tem tal faculdade.⁷⁸ Neste sentido, despertar os estados permanentes através dos *rasas* significa a realização da meta última humana, ou beatitude. Segundo Gnoli, a experiência estética é a vivência da consciência própria a cada um e, portanto, da própria beatitude essencial (GNOLI, 1985, p. 72).⁷⁹

2. A obra de arte como intermédio para os estados mentais permanentes

Ao apontar a mente como origem e ao mesmo tempo como plena realização de qualquer experiência artística, a estética indiana desloca decisivamente o foco de qualquer intermédio relativo à arte.⁸⁰ Como *ananta*: a serpente que morde a própria cauda, início e fim se encontram e tornam imprescindível a colocação da questão sobre os “meios” envolvidos na experiência estética e a que eles conduziriam. A estética indiana parte do estudo de estados mentais ou emoções permanentes, que são a origem e o destino da experiência da arte, para compreender sua expressão em um plano estético,⁸¹ ou seja: todo estado mental relacionado à experiência estética é, em primeiro lugar, inerente ao homem e pode ser despertado pela arte, mas não é, jamais, criado ou inventado por

77 “Thus, only some sentiments are able to promote the ends of man, and, as such, they are rightly the object of teaching” (ABHINAVAGUPTA, 1985, p. 74-75).

78 Gnoli provê tal explicação em sua tradução da *Experiência Estética* de Abhinavagupta para o inglês. “Only the nine Permanent Mental States are able to contribute to the realization of the four ends of man. The Transitory Mental States do not have this faculty. [...] The object of the play is to illustrate and teach the means of realization of the four ends of man” (GNOLI, 1985, p. 75).

79 “Aesthetic experience is the tasting of one’s own consciousness, and, therefore of one’s own essential beatitude” (GNOLI, 1985, p. 72).

80 Agradeço ao Prof. Dr. N. Ramanathan, da Universidade de Madras, Índia, pelas discussões e correções acerca das relações entre os conceitos de *mídia* e *intermédio* e a estética indiana.

81 Para uma introdução ao estudo geral da filosofia indiana sugere-se aqui: RADHAKRISHNAN, 1948. Mais especificamente sobre o tema da transcendência: BURKE, 1988.

ela. Por conduzir aos estados mentais permanentes, a experiência estética é um meio e a própria arte, que usualmente é compreendida como um fim – quase absoluto, se poderia acrescentar – mostra-se também como meio.

As palavras ‘meio’ e ‘mídia’ vem do latim, *medium*, e se relacionam à ideia de intermédio. Na contemporaneidade, elas são empregadas sobretudo na teoria da comunicação como instância intermediária, como instrumento ou processo envolvido entre certa expressão e sua recepção. Ainda que o uso do conceito seja largamente relacionado à mídia de massas, ele se refere a qualquer meio através do qual uma mensagem, expressão artística, etc., possa ser transmitida. O conceito de mídia se relaciona a materialidades envolvidas em um processo usualmente externo a elas mesmas. Mídias são objetos que servem para atividades distintas de sua própria materialidade. Dai advém sua relação com a ideia de intermédio: a mídia sempre intermedeia algo. Este é exatamente o caso de qualquer instrumento musical, por exemplo.⁸² Mas, enquanto instrumentos são usualmente concebidos como mídias do fazer musical, por estarem *entre* uma ideia sonora e sua realização, na música clássica indiana⁸³ este mesmo fazer já se apresenta como mídia, como intermédio rumo a uma meta última, que é a realização de potencialidades humanas, como apresentado na teoria de *rasa*. Assim, instrumentos musicais não são apenas mídias da expressão sonora, mas intermedeiam a possibilidade de despertar um estado mental diferenciado, como apresentado pela estética indiana, especialmente na obra de Abhinavagupta, e, através dele, de Bharata.

Ao apresentar a necessidade de se alcançar estados mentais permanentes através da arte, a estética indiana inaugura uma possibilidade *sine qua non* de se compreender a arte como intermédio,

82 Tema apresentado anteriormente em: CASTELLO BRANCO, 2015, 2014 e 2012.

83 Sobre música clássica indiana, em sua relação com outras expressões artísticas e com a filosofia, ver: LATH, 1978 e ROWELL, 1992.

pois justamente distingue a mesma de uma meta última a ser alcançada pela expressão artística, ou seja: a arte deixa de ser um fim em si mesma para ser compreendida como um meio, que pode conduzir a outro fim, ao que se somam as consequências de tal compreensão no conceito de obra, na produção ou performance e na recepção da arte. Note-se, no entanto, que tal intermédio advém do próprio homem, pois ele mesmo já possui os estados mentais permanentes e só por isso, pode ser tocado pela arte. Neste sentido, o intermédio relativo à experiência estética não se constitui unicamente entre a obra e o homem, mas entre o homem e o próprio homem, através da arte.

3. A experiência estética como presentificação e como atividade constitutiva do indivíduo

Para a estética indiana, a experiência artística conduz a um estado de consciência *sui generis*. Em detrimento à investigação do objeto artístico como detentor da experiência, que pode, no máximo, deflagrá-la, volta-se o olhar para a consciência como detentora da experiência. Os estados mentais permanentes já estão lá, deve-se apenas despertá-los, como se pode reconhecer no pensamento ocidental através da herança grega antiga que trás à contemporaneidade a figura de *Mnemosyne*, que muito além de memória – no sentido de arquivo de informações, é reatualização, presentificação, restauração de algo. Em detrimento ao rompimento ou à inovação busca-se o despertar, a presentificação de algo.

A compreensão de que a experiência estética é um fenômeno interno, um acontecimento da consciência, justamente coloca em cheque a ideia de um intermédio criador, que apresentaria algo novo. Não há nada a ser inventado, mas sim desperto: desperta-se um estado fundamental da consciência. A representação de todo *rasa*, neste sentido, é uma lembrança – ela atua ao evocar algo que

já é. E, assim, a expressão artística, que intermediava espectador e obra, passa a ser um despertar inerente a toda consciência; da relação entre homem e sua essência.

Ainda que se possa conceber algo como a integridade de uma obra, ela é revisitada e renovada constantemente ao ser experienciada, o que novamente relembra *Mnemosyne*, mas também se confirma biologicamente na plasticidade do cérebro humano. Zbikowski (2011), no contexto de uma reflexão sobre linguagem, sons e consciência, aponta para a capacidade da memória de modificar levemente as lembranças a cada vez que se rememore algo.

Em primeiro lugar, ainda que às vezes seja conveniente pensar a memória como um tipo de sistema de armazenamento, na realidade, memórias são construtos cognitivos altamente dinâmicos, que são restringidos por mecanismos biológicos através dos quais eles são mantidos. Colocado de outra forma, todas as vezes que revisitamos uma memória, nós a modificamos ligeiramente, fortalecendo certas conexões sinápticas próprias à memória, enfraquecendo outras. (ZBIKOWSKI, 2011, p. 185)⁸⁴

Ou seja, o movimento inerente à presentificação que se dá na experiência artística, possui uma base fisiológica, à qual é naturalmente correspondente e da qual depende. Em detrimento ao entendimento da memória como um estoque de informações – o que seria justamente o contrário de *Mnemosyne*, ressalta-se seu dinamismo, que se baseia na estrutura fisiológica que a suporta. Neste sentido, o corpo humano é “meio” da reatualização de

84 “First, although it is sometimes convenient to think of memory as a kind of storage system, memories are actually highly dynamic cognitive constructs that are constrained by the biological mechanisms through which they are maintained. Put another way, every time we revisit a memory we change it slightly, strengthening certain of the synaptic connections proper to the memory, weakening others” (ZBIKOWSKI, 2011, p. 185). Sobre a relação entre estética indiana e cognição, ver: BIERNACKI, 2014.

conteúdos, o que transforma sua relação com a materialidade envolvida no fazer artístico que guarda tal meta – no sentido de garantir a plasticidade de sua presentificação.

Só pode haver experiência estética onde há memória neste sentido de presentificação, o que significa que toda vivência da arte é uma atividade constitutiva do indivíduo, é um processo que estabelece uma interface entre o expectador e seu contexto, é como uma história contada de forma a reatualizar seu sentido e assim tratar de torna-lo acessível ao homem atual, em contextos e grupos sociais específicos. Há transmissão de sentido através da vivência individual, como em histórias mitológicas que são diferentemente recontadas em cada região, ou como em uma mesma *Raga*,⁸⁵ por exemplo, que é profundamente influenciada pela prática instrumental própria a cada *Gharana*.⁸⁶ Assim, o conteúdo musical, por exemplo, é mídia que constrói a identidade individual através da atualização de práticas culturais pelo indivíduo, que as situa em seu tempo e espaço. A necessidade de inovação é substituída por presentificação: ao invés de “superar” *ragas*, trata-se de tocá-las de acordo com tradições locais. Já que os estados mentais permanentes são comuns a todos os seres humanos, e já que tocá-los é a meta, não há a obrigação de inovar ou de romper com práticas estabelecidas. Como um fim último aparece na expressão, a obra perde o caráter de conclusão do processo criativo – *raga* é uma prática, uma direção, um método, o que igualmente revela a centralidade da figura do intérprete: ele é o guia capaz de conduzir-nos à experiência que em essência, interessa.

A ideia de se despertar um estado de consciência já existente contém em si uma alteridade – que na presente abordagem é ressaltada através da ideia de intermédio, no sentido de que a arte

85 *Ragas* são estruturas melódicas fundamentais da música clássica indiana.

86 *Gharanas* são grupos que se reúnem em torno de um mestre que transmite um conhecimento determinado, no caso, a música clássica indiana.

é meio entre o homem e novamente o próprio homem. ‘Eu’ e ‘outro’ partilham os mesmos estados mentais permanentes. A vivência dos mesmos, *rasa*, é essencialmente uma atividade de unidade e partilha entre homens. Mesmo que usualmente concebase a alteridade como uma diferenciação fundamental do sujeito, na experiência estética este “outro” não é nada além da presentificação do si mesmo; é comunhão entre eu, outro, materialidade e tempo. E ainda, na experiência estética indiana forma-se um hiato entre alteridade e objetificação, já que a obra de arte é sim objetificada, mas é também apenas um elo intermediário de uma corrente que retorna ao ‘eu’. A arte objetifica para desobjetificar. Neste sentido, não é de se espantar a importância central do momento da performance no teatro, na dança e na música clássica indiana, assim como sua relação com a organização do material trabalhado e com decisões fundamentais acerca de sua apresentação para o público.

A relação entre presentificação e alteridade ganha novos sentidos na contemporaneidade. Sendo a experiência estética uma atividade constitutiva do indivíduo, ao invés de se chocar com a reprodutibilidade técnica, com a obra copiada ou gravada e, portanto, alienada de seu contexto de criação, ela se torna possibilidade de atualização da mesma em contextos diversos à sua produção. Em detrimento à natureza da mídia produtora da expressão artística, o que determina a atualização de uma determinada expressão em um contexto diverso à sua produção é o nível de interesse dos indivíduos em relação à expressão específica, o que engloba um conjunto de condições sociais, culturais e históricas, mas não significa paridade entre o momento de criação e o de sua reprodução, e sim, apropriação. Presentificar o conteúdo da obra de arte através da experiência individual se constitui como fundamento desse processo de apropriação.

Considerações finais

A teoria estética indiana compreende a obra de arte não apenas como realidade estética, mas como possibilidade de realização da potencialidade humana, o que permite uma relação de pertencimento mútuo entre obra e indivíduo, em uma dinâmica de espelhamento onde há correspondência direta entre eles. A experiência estética é uma atividade constitutiva do indivíduo, pois realiza suas potencialidades. Neste sentido, a recepção da obra de arte, a necessidade do desenvolvimento de um entorno que acolha a obra e permita sua partilha se sobrepõe a uma necessidade humana fundamental: o desenvolvimento de suas próprias potencialidades.

Em detrimento de um conceito de ‘experiência estética’ que se relacione exclusivamente à experiência do belo em si, a teoria estética indiana proporciona uma experiência artística que ressalta aspectos religiosos, filosóficos e sociais, que determinam e transformam a experiência do belo. Neste sentido, talvez, ela se relacione mais a um ‘experienciar da arte’ do que a uma ‘teoria estética’ em sentido estrito, considerando que tal experienciar englobe a experiência estética e ressalte ainda outros aspectos de caracterização própria a grupos humanos específicos que determinam e transformam a experiência do belo. Se este for o caso, o ‘experienciar da arte’ falaria pela diversidade da vivência artística de qualquer outro grupo humano, desde que compreendido a partir dos parâmetros de seu próprio entendimento.

De acordo com a estética indiana, tanto a diversidade, quanto a unidade da experiência, vem da universalidade dos estados mentais permanentes. Já que *rasa* existe para todos – por corresponder a cada um dos estados mentais permanentes através de sua expressão artística, a experiência estética é, necessariamente, possível a todos.

Neste sentido, *rasa* apresenta uma teoria generalizadora da fruição artística, pois se refere a um acesso à arte que serve a todo e qualquer ser humano. Note-se bem, que tal diversidade significa igualmente uma unidade, já que os estados mentais permanentes são os mesmos para todos os homens, constituindo-se assim, como uma partilha fundamental a todos.

Unidade e diversidade na recepção da arte incluem a possibilidade de acolhimento da experiência estética. Elas atuam no estabelecimento de um contexto onde o experienciar artístico seja relevante ao grupo humano que o vivencia. A articulação entre ambas permite que se criem espaços para a arte, e que ela seja de interesse à sociedade que justamente trabalha para possibilitar a troca ou a comunicação – não necessariamente verbal ou semântica – através da mesma. Neste sentido, unidade e diversidade presentes na estética indiana permitem o estabelecimento de uma interface significativa entre obra e recepção, cuja existência e a manutenção é essencial à experiência estética.

Referências:

ABHINAVAGUPTA. *The aesthetic experience*. Tradução de Raniero Gnoli. *Chowkhamba Sanskrit Studies*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1985. V. LXII.

BIERNACKI, Lorilíai. A cognitive science view of Abhinavagupta's understanding of consciousness. *Religions*, v. 5, p. 767–779, 2014.

BURKE, David. Transcendence in classical Sāṃkhya. *Philosophy East and West*, v. 38, p. 19–29, 1988,

CASTELLO BRANCO, Marta. *O instrumento musical como aparato*. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2015.

_____. *Das Instrument als Apparat*. Analyse zeitgenössischer Musik auf der Grundlage der Medienphilosophie von Vilém Flusser. Doktorarbeit, Deutschland: UdK-Berlin, 2014.

_____. *Reflexões sobre música e técnica*. Salvador: Ed.UFBA, 2012.

GNOLI, Raniero. *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Chowkhamba Sanskrit Studies. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1985. V. LXII.

LATH, Mukund. *A Study of Dattilam*. A treatise on the sacred music of ancient India. New Delhi: Impex India, 1978.

MUKERJEE, Radhakamal. "Rasas' as Springs of Art in Indian Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 24, n. 1, p. 91-96, Aut. 1965.

Museu Nacional de Delhi. In: <http://www.nationalmuseumindia.gov.in> Acesso em: 30 jun. 2017.

RADHAKRISHNAN, Sarvepalli. *Indian Philosophy*. London: George Allen and Unwin, 1948. V. 1-2.

ROWELL, Lewis. *Music and musical thought in Early India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

THAMPI, Mohan G. B. "Rasa' as Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 24, n. 1, p. 75-80, Aut. 1965.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Music, language and kinds of consciousness. *In: Music and Consciousness*. New York: Oxford University Press, 2011, p.179-192

CANTANDO OS DOIS LADOS DO MURO: OS CORRIDOS DA FRONTEIRA MÉXICO/ ESTADOS UNIDOS E AS DISPUTAS TERRITORIAIS

Maurício de Bragança^{87*}

1. Apresentando um gênero musical: os *corridos*

Os corridos são um gênero musical mexicano que apresenta uma dimensão folclórica de larga tradição. Entre os pesquisadores de música mexicana, há uma controvérsia sobre a origem do gênero, traduzindo, dentre estes estudiosos, posições ideológicas distintas frente às relações entre o cancionero popular e as perspectivas nacionais. Os estudos mais antigos e reconhecidos sobre o corrido mexicano são do pesquisador folclorista Vicente T. Mendoza, que através de uma tese hispanófila (MENDOZA, 1954), credita as origens do gênero ao romance espanhol em suas características épico-lírico-narrativas, que nasceria por volta do século XIV. Essa versão é seguida por Álvaro Custódio que, em consonância com Mendoza, afirma que “o romance é o principal, mas não o único germen do corrido; no século XVIII se cantavam *coplas* e *jácaras* de origem espanhola que contavam acontecimentos da atualidade”⁸⁸ (CUSTÓDIO, 1985, p. 16).

Contrários a esta tese, autores como Ángel M. Garibay, Armando de María y Campos e Rubén M. Campos reivindicam suas origens às manifestações da poesia pré-cortesina de tradição *açteca* ou *náhuatl*. Para esta corrente de cunho mais “nacionalista”,

87 *Doutor em Letras pela UFF. Professor do Departamento de Cinema da UFF. E-mail: mauricio-debraganca@gmail.com

88 As traduções contidas neste texto são do autor do artigo. “*El romance es el principal, pero no único germen del corrido; en el siglo XVIII se cantaban coplas y jácaras de origen español que contaban sucesos de actualidad*”.

a forma do corrido já estava presente nas estruturas narrativas dos povos antigos ao acompanharem o relato dos acontecimentos com a música (GIMÉNEZ, 1991). Há quem perceba o caráter mestiço dos corridos, destacando seus traços profundamente nacionais e, portanto, relacionando seu desenvolvimento ao período histórico da independência: “[...] temos a certeza de que o corrido é um produto autenticamente mestiço, o que quer dizer mexicano de verdade, e que surge no momento em que o povo que o cria luta por sua independência e o necessita como instrumento de expressão e de combate”⁸⁹ (COLÍN *apud* GIMÉNEZ, 1991, p. 20).

Para além das diferentes hipóteses sobre sua origem, os corridos são formas narrativas musicadas que surgiram no México no século XIX e que possuem importância histórica na forma de sua circulação cultural. É um gênero eminentemente popular, vinculado às matrizes de oralidade e se caracterizam por narrar acontecimentos de naturezas distintas, desde relatos mais casuais e localizados, como pequenas crônicas do cotidiano, até fatos de dimensão histórica nacional, a partir de pontos de vista ligados às camadas populares.

Crônica e jornal popular, o corrido manteve uma função importante na descrição e comunicação de vicissitudes, avatares, eventos, tragédias e paixões do México bucólico da segunda metade do século XIX e persistiu nas praças, ruas e becos das cidades, onde grupos populares continuaram cantando os eventos grandes e pequenos, como o principal recurso para expressar suas situações e tonificar suas emoções⁹⁰ (ARCE, 2012, p. 198).

89 “[...] tenemos la certeza de que el corrido es un producto auténticamente mestizo, lo que vale decir mexicano de verdad, y que hace su aparición en el momento en que el pueblo que lo crea lucha por su independencia y lo necesita como instrumento de expresión y de combate”.

90 “Crónica y diario popular, el corrido había mantenido una importante función en la descripción y comunicación de vicissitudes, avatares, eventos marcantes, tragedias y pasiones del México bucólico de la segunda mitad del siglo XIX y persistía en las plazas, calles y callejones de las ciudades, donde los grupos populares siguieron cantando los eventos grandes y pequeños, como recurso principal para expresar sus situaciones y darle tono a sus emociones”.

Ainda no século XIX, contavam histórias de valentes fugitivos, pistoleiros e cavalos – os mesmos temas das baladas de vaqueiros da população anglófona na mesma região. Durante a Revolução Mexicana, os *corridos* ganharam mais importância e chegaram a ter maior popularidade. Dezenas de *corridos* desta época ainda permanecem no cancionário popular, nos quais se descreve o heroísmo dos generais e se relata cada enfrentamento nas trincheiras. O corridista cantava acompanhado de diferentes instrumentos musicais, frequentemente um violão de seis cordas ou um *guitarrón mexicano*⁹¹, ou ainda uma harpa, indo às cidades e povoados relatando as batalhas, os lugares, assaltos, façanhas e biografias dos personagens da revolução, de todas as facções políticas da contenda. As letras eram recheadas de traições, fuzilamentos, duelos e quarteladas narradas de forma descritiva e dramática. Durante esse período, os *corridos* funcionavam como uma espécie de notícias dos campos de batalha, informando as populações através desses relatos orais que corriam boa parte do território nacional (RIVAS, 2008, p. 32 – 33). Esses relatos apresentavam os eventos a partir de um ponto de vista popular e de apropriação dos fatos históricos por uma perspectiva compartilhada numa determinada região, o que nem sempre – ou quase nunca - coincidia com as narrativas históricas oficiais, construindo um rico mosaico de diferentes versões da história.

Um desses *corridos* mais conhecidos, e que sobrevive até os dias de hoje, é o célebre *La cucaracha*, de autoria desconhecida e cuja melodia deu suporte a várias versões de letras distintas, o que indica a intensa circularidade e as apropriações populares destas canções, que eram cantadas de acordo com as narrativas locais.

91 O *guitarrón mexicano* é um instrumento assemelhado ao violão, inventado no século XIX para alcançar as notas mais baixas dos repertórios dos mariachis. É um pouco maior e mais largo que o violão de seis cordas e possui um braço mais curto que este. Assim como o violão tradicional, também possui seis cordas, mas de afinação diferente e é tocado ao se pressionarem duas cordas por vez, a fim de conseguir mais força e volume ao som.

Aqui vemos uma dessas versões, de óbvia filiação ao grupo de Pancho Villa:

La cucaracha, la cucaracha, / A barata, a barata
Ya no puede caminar, / Já não pode caminhar
Porque no tiene, porque le falta, / Porque não tem, porque lhe falta
Maribuana que fumar / Maconha pra fumar

Ya se van los carrancistas, / Já se vão os carrancistas
Ya se van por el alambre, / Já se vão pelo arame
Porque dicen los villistas, / Porque dizem os villistas
Que se están muriendo de hambre. / Que estão morrendo de fome

Muito frequentemente os corridos nos remetem ao universo da fronteira México/Estados Unidos, uma vez que surgiram com maior impacto e permanência na fronteira noroeste do país, mantendo uma forte relação com a música norteña mexicana. María Herrera-Sobek recorre à clássica pesquisa de Américo Paredes do final dos anos 1950⁹² sobre os duelos narrados nos *corridos* históricos para localizar estas narrativas:

Segundo Américo Paredes, [*o corrido*] “cristalizou-se” como uma tradição viva a partir do choque de culturas e conflitos culturais ao longo da fronteira dos EUA com o México entre os mexicanos e os anglos em meados do século XIX (Paredes). Uma definição sucinta do gênero é que é uma composição musical que conta ou narra uma história. Corridos têm sido a voz do povo mexicano e mexicano-americano narrando sua história, histórias de amor e tragédias; as

⁹² Aqui nos referimos ao seguinte trabalho: PAREDES, Américo. “*With a pistol in his hand*”: a border ballad and its hero. Austin: University of Texas Press, 1958.

façanhas de bandidos famosos, ações de heróis revolucionários e heroínas, e qualquer outro evento digno de notícia⁹³ (HERRERA-SOBEK, 2012).

É importante ressaltar, na afirmação de Herrera-Sobek, o papel deste gênero musical na narração de “qualquer evento digno de notícia”. Ao longo do século XX, os corridos ganharam múltiplas variações, como os *corridos tequileros*, que se reportavam ao contrabando da tequila em tempos da Lei Seca no Estados Unidos na década de 1920, ou ainda os *corridos* que contavam as façanhas da comercialização ilícita de drogas nas décadas de 1930 e 1940. Segundo o pesquisador de corridos de narcotráfico e narcocorridos Juan Carlos Ramírez-Pimienta, tais narrativas musicais relacionadas ao mundo do crime no México apresentavam algumas características importantes, como uma forte crítica às autoridades norte-americanas, um propósito de sempre trazer alguma advertência ao ouvinte, e a justificação dos atos ilícitos em função da pobreza. Um tema que logo vai se tornar recorrente neste cancionero é a traição, diagnosticando um valor importante tanto para o universo do amor romântico quanto para a ética do negócio de drogas (RAMÍREZ-PIMIEN TA, 2004).

O tema da traição é paradigmático do *corrido* e esteve presente desde a sua formação mais remota na balada européia. O herói do *corrido* morre frequentemente traído pela amada como em ‘Valentín Mancera’ ou por falsos amigos como em ‘Lucio Vásquez’. A traição, então, é um núcleo emocional que moveu os fãs dessa música e de outros gêneros afins através dos séculos.

93 “According to Américo Paredes, it ‘crystallized’ as a living tradition out of the clash of cultures and cultural conflict along the U. S. – Mexico border between Mexicans and Anglos in the middle of nineteenth century (Paredes). A succinct definition of the genre is that it is a musical composition that tells or narrates a story. Corridos have been the voice of the Mexican and Mexican American people narrating their history, love stories, and tragedies; the exploits of famous bandits, deeds of revolutionary heroes and heroines, and any other newsworthy event”.

No caso do *corrido* que trata do narcotráfico e do narcotraficante, o tema da traição tem sido igualmente definidor do desenvolvimento e fixação do gênero no imaginário popular. A referência mais óbvia é, naturalmente, o *corrido* “Contrabando e traição”, composição de Ángel González popularizada por *Los Tigres del Norte*. Mas ‘Chuy e Mauricio’ é mais como ‘Carga Blanca’ de Manuel C. Valdez, onde a traição também é cometida por um comprador que decide recuperar o dinheiro que pagou pela ‘droga’ (RAMÍREZ-PIMIEN, 2015)⁹⁴.

O gênero ressurgiu a partir da década de 1970, com os *narcocorridos*, que apresentam o universo do mundo do crime relacionado ao narcotráfico no México, herdando dos corridos das décadas de 1930 e 1940 a temática, mas trazendo uma certa condenação moral do ato criminoso, característica que evidentemente vai se flexibilizando ao longo da década com o desenvolvimento dos cartéis de droga no país, e com a popularização dos nomes e das biografias dos grandes capos do narcotráfico. O ressurgimento destes corridos ligados ao contrabando e às práticas ilícitas na década de 1970, está associado, para Ramírez-Pimienta (RAMÍREZ-PIMIEN, 2004, p. 27), ao esfacelamento do tecido social, político e econômico mexicano que se inicia em fins da década anterior e prossegue nas décadas seguintes.

94 “El tema de la traición es paradigmático del corrido y ha estado presente desde sus antecedentes más remotos en la balada europea. El héroe del corrido muchas veces muere traicionado por la amada como en ‘Valentín Mancera’ o por falsos amigos como en ‘Lucio Vásquez’. La traición, entonces, es una médula emotiva que ha movido a los aficionados de esta música y de otros géneros afines a través de los siglos. En el caso del corrido que trata temática de narcotráfico y narcotraficantes el tema de la traición ha sido igualmente definitorio para el desarrollo y fijación del género en la imaginación popular. La referencia más obvia es, por supuesto, el ya citado ‘Contrabando y traición’, composición de Ángel González popularizada por *Los Tigres del Norte*. Empero ‘Chuy y Mauricio’ se parece más a ‘Carga Blanca’ de Manuel C. Valdez donde la traición la comete también un comprador que decide recuperar el dinero que pagó por ‘la droga’”. Texto originalmente publicado na Revista *Hispanic Journal*, v. XXXII, n. 2, 2015. Disponível em: https://narcocorrido.wordpress.com/2015/05/09/el-tema-de-la-traicion-en-tres-corridos-de-narcotrafico-y-narcotraficantes-carga-blanca-contrabando-y-traicion-y-chuy-y-mauricio/#_ednref2. Acesso em: 22 out. 2018.

Em 1989, a exitosa banda de música nortenha *Los tigres del norte*, vencedores de Prêmios *Grammy* no mercado fonográfico, lançam um disco integralmente dedicado a este repertório do mundo do crime, intitulado *Corridos prohibidos*. Em 1972, a mesma banda já havia gravado um clássico do repertório de corridos de traficantes chamado *Carga blanca*, de Manuel Valdez, considerado um dos primeiros corridos dedicados ao narcotráfico e originalmente gravado na década de 1930. O corrido nos relata a venda de um carregamento de cocaína, como podemos ver abaixo:

*Cruzarón el río Bravo ya casi al amanecer, / Atravessaram o rio Bravo já
quase ao amanhecer
Con bastante carga blanca que tenían que vender, / Com bastante carga branca
que tinham que vender
Llegaron a San Antonio sin ninguna novedad, / Chegaram a San Antonio
sem nenhuma novidade
Y se fueron derecho a la calle Navidad. / E foram direto à rua Natal*

*En una casa de piedra entraron José y Ramón, / Em uma casa de pedra
entraram José e Ramón
Y en la truca se quedó esperándolos simon, / No carro Simón ficou
esperando-os
2, 800 pesos entregó don Nicanor, / 2.800 pesos entregou don Nicanor
Y le entregaron la carga eso si de lo mejor. / E lhe entregaram a carga essa
sim da melhor.*

Valdez já havia sido autor de outro corrido dedicado ao tráfico de drogas, quando em 1934 compôs *Por morfina y cocaína*. O primeiro corrido que se tem notícia dedicado ao mundo das drogas data de 1931, *El Pablote*, e ainda que não faça menção às drogas, narra a morte de Pablo González, que seria o primeiro nome da linhagem do Cartel de Juárez (RAMÍREZ-PIMIENITA, 2011). Ao longo dos anos 1970, *Los tigres del norte* voltariam a emplacar outros sucessos que traziam o tráfico de drogas como tema, como *Contrabando y*

Traición, que narra a história de amor e traição entre um casal de narcotraficantes. Esta canção se converteu num dos maiores sucessos da banda, além de ter se inscrito como paradigma de estilo do corrido de narcotráfico.

A narrativa de *Contrabando y traición* se centra nos feitos de Ernesto Varela e Camelia, a texana, dois narcotraficantes que partem de *San Isidro* a caminho de *Los Angeles*, com um carregamento de maconha nos pneus do carro. Chegando em seu destino, e depois de receber o dinheiro pela droga, Ernesto dá à companheira a parte do pagamento que lhe cabe e rompe com Camelia, dizendo que vai para *San Francisco* encontrar-se com a mulher de sua vida. Camelia, inconformada com a traição do namorado, mata-o com sete tiros, pega o dinheiro e foge. O recado foi dado: no amor, assim como nos negócios, a traição é imperdoável.

Atualmente este repertório tem sua permanência na forma dos *corridos alterados*, um subgênero que narra de forma extremamente violenta o mundo do tráfico e dos narcotraficantes mexicanos. A banda *Komander* é, talvez, a de maior relevância deste tipo de *corrido*, divulgado em sites como *corridosalterados.net* ou *corridosblindados.org*, bem como em canais do youtube *AdictosalosCorridos* ou *NarcoCorridosTV1*. À diferença dos corridos de narcotráfico dos anos 1970, em que se narravam aventuras em torno das drogas, os atuais narcocorridos exploram mais o estilo de vida dos grandes chefes do narcotráfico, onde não faltam referências ao consumo de marcas-fetiches e à ostentação de uma vida de luxo, como podemos observar nos versos de *Mafia Nueva*, da banda *Kommander*, de 2010:

Mafia nueva sinaloense / Nova Mafia sinaloense

Pura plebada de arranque / Tudo sangue bom

Carros de lujo y billetes / Carros de luxo e dinheiro

Ropa de marca Ferrari / Roupa de marca Ferrari
Traen la herencia de los viejos / Trazem a herança dos velhos
Comandando las ciudades. / Comandando as cidades.

[...]

Vivo una vida de lujos / Vivo uma vida de luxos
No he nacido pa' ser pobre / Não nasci pra ser pobre
Mis caprichos son muy caros / Meus caprichos são muito caros
Y he pagado hasta millones / E paguei até milhões
Las artistas más famosas / As artistas mais famosas
Han probado mis pasiones. / Provaram minhas paixões

Como podemos perceber, estas narrativas musicais apresentam uma larga tradição popular, traduzindo aspectos culturais, valores e comportamentos que nos ajudam a compreender as tensões sociais que historicamente marcaram a sociedade mexicana. É nesse sentido que concordamos com Catalina H. Giménez quando, ao tratar da conotação popular de uma canção, ressalta “sua adequação aos códigos culturais e à visão de mundo dos grupos subalternos em um momento determinado do desenvolvimento sociocultural”⁹⁵ (GIMÉNEZ, 1991, p. 36-37).

2. O muro, os territórios e a fronteira entre os Estados Unidos e o México

Neste capítulo, pretendemos apresentar as disputas que se estabeleceram, através dos corridos, numa variação narrativa deste gênero musical que expõe a questão da imigração ilegal mexicana para os Estados Unidos. Os *corridos* de imigração se apresentam como lugares de disputas a partir de perspectivas

⁹⁵ “(...) su adecuación a los códigos culturales y a la visión del mundo de los grupos subalternos en un momento determinado del desarrollo sociocultural”.

que estabelecem os dois lados da questão: os *migracorridos* foram utilizados como propaganda da Polícia de Fronteira contra o movimento ilegal de cruzamento do muro pelos indocumentados, enquanto vários outros *corridos*, lançados inclusive por grandes bandas populares, polemizam a política do muro México/Estados Unidos, denunciando as injustiças sociais, a arbitrariedade do Estado e a extrema violência das políticas de imigração postas em prática pelos Estados Unidos, especialmente durante o governo de Donald Trump, que reforçou o controle da fronteira por meio do incremento de ações violentas contra os direitos humanos.

Nesse sentido, é necessário contextualizar tais disputas no interior das tensões geopolíticas decorrentes dos deslocamentos diaspóricos contemporâneos que traduzem o espaço da fronteira e o muro que separa o México dos Estados Unidos como um emblema destas narrativas. Esta discussão ressurgiu com força na plataforma política do presidente Donald Trump que, ainda em campanha, defendeu os investimentos nas ações de controle dos fluxos das fronteiras do país, prometendo, inclusive, aumentar o tamanho e a extensão do atual muro que divide os dois países, além de construir valas junto ao muro que dificultassem ainda mais o atravessamento no território limítrofe. Estas promessas tiveram um forte acolhimento junto à parcela mais conservadora da sociedade, reacendendo manifestações de xenofobia que vinham sendo combatidas durante o governo anterior de Barak Obama através de políticas públicas de inserção e acolhimento social das populações latinas nos Estados Unidos. Em suas declarações, ainda como pré-candidato do Partido Republicano à Presidência da República, Trump afirmou que “quando o México envia sua gente, não manda o melhor. Eles não estão enviando você. [...] Eles estão enviando aquelas pessoas com muitos problemas, e eles estão

trazendo estes problemas para nós. Eles estão trazendo drogas. Eles estão trazendo crime. E eles são esturpadores”⁹⁶.

Toda essa intensa manifestação contra o fluxo migratório dos mexicanos rumo aos Estados Unidos recaiu na afirmação do muro como uma espécie de emblema geopolítico que a virada conservadora do atual contexto mundial encarna. Os muros se organizam em diversas partes do planeta, anunciando um curioso paradoxo da composição geopolítica contemporânea: ao mesmo tempo que se afirmam processos de desterritorialização demarcados pelo desordenamento espacial – e que repercutem nos recondicionamentos dos repertórios simbólicos em níveis globais através da fluidez e trânsitos de populações e mercadorias - por outro lado, se acirram e radicalizam os processos de demarcação de fronteiras, impedimentos migratórios e controle de fluxos (HAESBAERT, 2012; RODIER, 2012). Essa aparente contradição é levada a cabo em nome de uma política de segurança nacional ineficiente que, repercutindo um discurso em torno do combate ao terrorismo e das medidas de proteção econômica e de garantias do trabalhador nacional, acaba por revelar também um forte investimento numa “economia da segurança” (RODIER, 2012) que incrementa uma rede tecnológica de aparatos e dispositivos cada vez mais sofisticados voltados para o fechamento das fronteiras e controle migratório.

O muro México/EUA é tomado aqui como uma dessas paisagens geopolíticas que se materializam em vários outros muros, barreiras e grades de contenção em torno do planeta, e que

96 Discurso de lançamento da campanha pela disputa da candidatura do Partido Republicano à Presidência da República dos Estados Unidos. O discurso, proferido em 16 de junho de 2015, intitulado “*Our country needs a truly great leader*”, pode ser acessado em <https://blogs.wsj.com/washwire/2015/06/16/donald-trump-transcript-our-country-needs-a-truly-great-leader/>. Texto no original: “*When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists*”.

evidenciam os sintomas de uma política demarcada pelos efeitos da extrema desigualdade social e da assimétrica distribuição de riquezas que acionam tais medidas como forma de manutenção das estratégias de exclusão. Sob este viés, o muro assume um lugar de enunciação no interior da produção cultural feita pelo México e Estados Unidos. A permanência de um registro colonial na dinâmica entre os países centrais e periféricos é uma pista metodológica importante nesta abordagem porque assume a assimetria de poder presente na organização social, política e econômica do mundo - esse sistema-mundo - que define territórios: norte, sul, Europa, África, América Latina, ocidente, oriente. Desta forma, percebemos de um lado a dominação territorial, de outro a questão da enunciação.

O muro evidencia a discursividade destes territórios. Voltando às declarações de Donald Trump citadas acima, ainda em campanha pré-eleitoral, percebemos que, no texto, a relação direta entre mexicano e o universo do crime se constrói concebendo o mexicano também como categoria racial. Isso pode ser atestado no discurso consolidado em inúmeras narrativas da indústria cultural, formando um poderoso imaginário sobre as relações raciais entre mexicanos e estadunidenses. Nesse sentido, a relação entre raça e território, e ainda, raça e espaço são estruturais. A partir dessa abordagem teórica, podemos evidenciar como a ideia de espaço tem marcado presença numa série de formulações acerca das dinâmicas da cultura e como tal conceito tem mobilizado um repertório discursivo ligado a diversas linguagens e expressões da arte e das mídias para dar conta das dimensões e contextos relacionados ao contemporâneo. Desta forma, podemos identificar um “pensamento espacial” que denota uma nova compreensão sobre os processos culturais relacionados à formação de subjetividades contemporâneas, de caráter multifacetado e marcado pela polissemia que a própria ideia de espaço carrega.

David Harvey (2005) problematiza o espaço como uma palavra-chave tomada sempre em perspectiva relacional para pensarmos as teorias sociais e culturais do nosso tempo e examinar seus efeitos. Assim, o geógrafo desloca a questão “o que é o espaço?” para “como distintas práticas e ações humanas criam e fazem uso de diferentes concepções de espaço?”, frequentemente usada como metáfora para compreender processos sociais e culturais. É dessa forma que Harvey percebe essa “virada espacial” na qual diferentes campos do conhecimento recorrem ao “espaço” para dar conta de suas inquietações específicas (geografia, antropologia, engenharia, física, história, sociologia, filosofia, literatura, psicologia e a própria música, como propomos nessa pesquisa), tornando indissociáveis a produção do humano e a produção do espaço. Estes aportes teórico-metodológicos são importantes justamente porque propõem a superação de um parâmetro dicotômico que não cabe na ambiguidade proposta pelas dinâmicas que o muro oferece. Da mesma forma que não dá para pensar estes processos e conflitos gerados pela presença do muro a partir de uma conjugação improdutiva como “este lado/o outro lado”, é necessário que recusemos estas formulações dicotômicas a fim de complexificar as análises sobre a permanência dos padrões coloniais que ainda regulam as relações de poder na América Latina.

Os fluxos migratórios e diaspóricos contribuíram para uma desorganização da distribuição dos espaços e para um desordenamento dos territórios em escala mundial. Os muros são um projeto que decorre desta desagregação territorial. Toda essa movimentação acaba por constituir um processo de múltiplas territorialidades surgidas a partir destes conflitos e geradas em torno das experiências de espaço-temporalidades que atravessam do local ao global, passando pelo nacional e regional, reconfigurando processos identitários a partir de desterritorializações e reterritorializações. Estes trânsitos por distintos territórios e

territorialidades não são sem conflitos e disputas, e ocasionam várias experiências de reclusão, confinamento e guetização. É nesse contexto que proliferam os novos muros contemporâneos em fronteiras internacionais, como dispositivos que emergem das biopolíticas de contenção e restrição da circulação, especialmente orientados para os circuitos ilegais de pessoas e mercadorias, nos quais o tráfico de drogas ganha destaque (HAESBAERT, 2016). Sobre a problemática, e ineficiência, dos muros nas sociedades contemporâneas, é Haesbaert quem nos chama a atenção:

Como uma represa, procura-se conter o fluxo (da água), mas nunca em um sentido temporalmente definitivo ou espacialmente completo, como os processos clássicos de confinamento ou reclusão e seu “cercamento” por todos os lados. Há contenção de um lado ou mesmo de um certo nível; com o tempo, o fluxo pode aumentar, a pressão sobre a represa pode ser maior e esta é forçada a ‘abrir as comportas’ - um aterro é sempre fornecido e, muitas vezes, é ele que garante a manutenção de um certo fluxo, mesmo sob controle constante⁹⁷ (HAESBAERT, 2016, p. 130-131).

Nesse movimento, revelam-se alguns paradoxos que marcam de forma determinante a geopolítica contemporânea: os processos de fluidez globalizada das redes e as multiterritorialidades decorrentes destes movimentos ocorrem simultaneamente aos projetos de fechamento de fronteiras e tentativas de impedimentos de trânsito que organizam os fluxos limítrofes dos Estados-Nação, em nome

97 “Como una represa, se busca contener el flujo (de agua) pero nunca en un sentido temporalmente definitivo o espacialmente completo, como los procesos clásicos de confinamiento o reclusión y su «cercamiento» por todos los lados. Se tiene la contención de un lado o hasta un cierto nivel más, con el tiempo, el flujo puede aumentar, la presión sobre la represa puede ser mayor y se es obligado a ‘abrir las compuertas’ —un vertedero siempre está previsto y, muchas veces, es él que asegura el mantenimiento de un determinado flujo, mismo bajo control constante”.

de soberanias e dos discursos em torno da segurança nacional. Esta evocação à Nação engendra uma outra contradição que se torna evidente quanto mais ela se apresenta no jogo pela disputa destas fronteiras, indicando uma dupla função do muro contemporâneo: explícita de forma violenta a força de um Estado que se encontra em crise, evidenciada justamente na tentativa de controle dos fluxos de fronteira. Ao mesmo tempo, controla o trânsito em fronteiras de um mundo cada vez mais globalizado, onde essas barreiras físicas vão se tornando cada vez mais ineficientes nas relações de controle da circulação. Dessa forma, os muros transfronteiriços performatizam o poder de um Estado que precisa tornar evidente sua força, mesmo debilitado e posto em xeque.

3. Os *corridos* de imigração

É nesse contexto geopolítico que os duelos narrativos se dão no interior da lírica dos *corridos* de fronteira. Assim como os narcocorridos, os *corridos* de imigração também têm uma larga história e tradição, que remonta, segundo Maciel e Herrera-Sobek (1999), a meados do século XIX, época da Guerra México e Estados Unidos e que resultou no Tratado de Guadalupe Hidalgo, que alterou drasticamente o mapa do território mexicano.

Muito provavelmente o primeiro *corrido* que plasmou a experiência do imigrante foi “O *Corrido* de Joaquín Murieta”, que pode datar da década de 1850, quando se conheceram as aventuras do celebrado rebelde *chicano*. A partir de então os *corridos*, de 1860 em diante, relatam as aventuras dos vaqueiros mexicanos migrantes, logo a era da construção das ferrovias, a Revolução Mexicana, a época da Grande Depressão, a do [Programa] *bracero*, entre 1940-1960, e os *corridos* contemporâneos do período 1970-1990, todos

eles retratam a experiência imigrante mexicana em sua complexidade (MACIEL; HERRERA-SOBEK, 1999, p. 46)⁹⁸.

Como podemos perceber há um forte diálogo entre os *corridos* de imigração e as políticas internacionais levadas a cabo entre o México e os Estados Unidos, garantindo uma evidente perspectiva histórica destas narrativas. No início do período Trump, estes *corridos* de imigração ganharam destaque frente ao incremento das discussões em torno do muro na imprensa internacional. A política antiimigratória do governo Trump teve como resposta uma imediata produção de *corridos* que polemizam a discussão. No *corrido El muro*, de *Los Tigres del Norte*, a fala é direcionada diretamente ao presidente dos Estados Unidos e consciente da importância do trabalho imigrante na economia e na sociedade estadunidense:

Oye, que van a construir un muro? / Ouça, vão construir um muro
Cúal muro? Un muro, un muro / Qual muro? Um muro, um muro
What is muro? / O que é muro?

Oiga señor presidente / Ouça senhor Presidente
Mejor construya un puente / Melhor construa uma ponte
Que somos aquí mucha gente / Que somos aqui muita gente
Y gente inteligente / E gente inteligente

Así como nos ve en el campo / Assim como nos vê no campo
Tambien nos ve en las oficinas / Também nos vê nos escritórios
Y usted sabe que nos necesita / E você sabe que necessita da gente
En su equipo y hasta en la cocina / Na sua equipe e também na cozinha

98 “Muy probablemente el primer corrido que plasmó la experiencia del inmigrante fue “El corrido de Joaquín Murrieta”, que puede datar de la década de 1850, cuando se conocieron las aventuras del celebrado rebelde chicano. A partir de entonces los corridos, de 1860 en adelante, relatan las aventuras de los vaqueros mexicanos migrantes, luego la era de la construcción del ferrocarril, la Revolución mexicana, la época de la Gran Depresión, la del bracero, entre 1940 – 1960, y los corridos contemporáneos del periodo 1970 – 1990; todos ellos retratan la experiencia inmigrante mexicana en su gran complejidad”.

A música atenta ainda para o fato de que o projeto de Trump se inseria em uma geopolítica internacional que englobava outras partes do planeta, fazendo com que os vários deslocamentos em torno do globo resultassem de um mesmo processo de intervenção nas economias nacionais. Há, portanto, uma clara consciência de que a migração de mexicanos para os Estados Unidos não é um caso isolado e não responde apenas ao fracasso da economia mexicana e dos projetos sociais deste país. Ao contrário, essa situação supostamente localizada é fruto da estruturação de uma política planetária que dispõe as economias periféricas às economias centrais, atrelando a experiência mexicana a outras situações de exclusão no mundo. Na canção há trechos em árabe, em alemão, em francês e em inglês, o que denota que este problema apresenta uma circularidade territorial mais ampla e abrangente.

Al norte de Corea, en Israel y en Palestina / Ao norte da Coreia, em Israel e na Palestina

Los niños ya no juegan, ya no salen ni a la esquina / As crianças não brincam mais, já não saem nem à esquina

Y que me dicen del continente africano / E o que me dizem do continente africano
Se estan secando los rios, ya no queda ni un pantano / Os rios estão secando, já não sobra nem um pântano

Los pueblos se mueren de hambre, en pateras se van al mar / Os povos morrem de fome, em barquinhos vão ao mar

Pero muchos se estan abogando, naufragan en alta mar / Mas muitos estão se afogando, naufragando em alto mar

Y a todos los jefes de Estado, les enviamos este urgente recado / E a todos os chefes de Estado, enviamos este urgente recado

Que eduquen a sus pueblos, para que mejoren sus sueldos / Que eduquem seus povos, para que melhorem seus salários

Que quiten todos los muros, que se abran las fronteras / Que se derrubem os muros, que se abram as fronteiras

Que podamos conocernos, y cambiar nuestras ideas / Que possamos nos conhecer e trocar nossas ideias

As formas de resistência ao muro e as estratégias de manutenção do fluxo dos dois lados são elementos presentes na fala da banda *Los tres tigres tristes*, ao cantarem *La jaula de Trump*. No corrido, já se prevê a impossibilidade de contenção total do fluxo migratório por este dispositivo da biopolítica contemporânea, da mesma maneira como prognosticado mais acima por Rogerio Haesbaert:

Ya me imagino este muro / Já imagino esse muro
Va estar bien alto y seguro / Vai ser bem alto e seguro
Pa que no puedan cruzar / Para que não se possa cruzar
Yo conozco bien mi pueblo / Eu conheço bem o meu povo
Van a ver me mocho un huevo / Vão ver me arranco um ovo
Que se lo van a brincar / Como vão pular

Os conflitos raciais declarados entre mexicanos e o governo dos Estados Unidos também são a tônica do *Corrido de Donald Trump* (*O Donald de arame*), da banda *Mariachi los Donaldos*. O corrido, ao recuperar as falas racistas da campanha do presidente, cujo ódio se voltou não apenas aos mexicanos mas também aos povos orientais, negros e muçulmanos, cria um certo chamamento à reação coletiva desses excluídos do projeto estadunidense de nação. Além disso, é interessante observar uma das características formais destacadas no gênero corrido, presente desde suas versões mais remotas do século XIX, a evocação de uma audiência. Frequentemente os corridos iniciam com uma chamada ao público, evidenciando seu traço de oralidade e sua natureza de circulação comunicativa e compartilhada coletivamente. A letra de *El muro*, apresentado anteriormente, inicia com um uma interjeição que denota a chamada de atenção de alguém: “*Oye, que van a construir un muro?*” O mesmo ocorre no corrido que segue abaixo, na saudação que o corridista faz ao público que o acompanha.

Buenos días, señores, / Bom dia, senhores
Les vengo a cantar, / Venho cantar-lhes
De un payaso odioso / Sobre um palhaço odioso
Que quiere gobernar. / Que quer governar
 [...]

Odia a los negritos / Odeia os negros
Chinos y coreanos / chineses e coreanos
A los musulmanes / aos muçulmanos
Y a los mexicanos / e aos mexicanos
Dice que nosotros / Diz que nós
Somos malhechores / somos malfeitores
Viles criminales / Vis criminais
Y hasta violadores / E até violadores
Dice Donald Trump / Diz Donald Trump
Que va a hacer un muro / Que vai fazer um muro
!Mejor que se agache! / Melhor que se agache
Pa' picarle el culo! / Pra queimar seu traseiro
A los mexicanos / Aos mexicanos
Mandarà la cuenta / Mandará a conta
Donald no tiene madre / Donald não tem mãe
Ni tiene decencia / Nem tem decência

Nessa linha vão uma série de outros corridos de imigração, repletos de críticas à política internacional do governo de Donald Trump, reforçando seu perfil racista e de violação de direitos humanos, onde a imagem do muro é evocada como emblema dessa geopolítica excludente. No entanto, os próprios *corridos* também

foram instrumentos para um outro tipo de mensagem, apropriada pela Polícia da Fronteira, como forma de tentar impedir o fluxo migratório de mexicanos indocumentados para os EUA.

Como parte do projeto da Polícia de Fronteira chamado *No más cruces en la frontera*, ainda no final da década de 2000, foi lançado o CD *Migra Corridos*, que continha corridos que narravam as trágicas experiências do cruzamento da fronteira por imigrantes ilegais. O CD foi produzido pela produtora *Elevación*, de Washington, e enfatizava os perigos e as experiências malsucedidas dos indocumentados.

Conforme nos alerta Herrera-Sobek,

estes *migracorridos*, dada a sua intenção e propósito propagandístico, focam específica e inteiramente em como a migração para os Estados Unidos termina de forma trágica. De fato, há perigos terríveis que os imigrantes enfrentam ao atravessar a fronteira para os Estados Unidos. [...] No entanto, os perigos e riscos foram exacerbados pelas políticas e barreiras feitas pelas próprias agências de imigração, como a cerca sendo construída ao longo da fronteira, bem como desviando migrantes mexicanos da fronteira da Califórnia até as áreas geográficas mais perigosas do deserto no Arizona⁹⁹ (HERRERA-SOBEK, 2012, p. 6).

Ou seja, os maiores perigos não são aquilo que os *migracorridos* relatam em suas letras, como os bandidos da fronteira, ou os perigos naturais, como as cobras e escorpiões da região, ou ainda as

99 "These *migra corridos*, given their intente and propagandistic purpose, focus specifically and entirely on how migration to the United States ends tragically. Indeed, there are terrible dangers immigrants face while crossing the border into the United States. (...) However, the dangers and hazards have been exacerbated by policies and barriers made by the immigration agencies themselves, such as the fance being built along the border as well as diverting Mexican migrants from crossing along the California border to the more dangerous geographic areas of the desert in Arizona".

altas temperaturas que podem levar à desidratação, mas os perigos produzidos pelas próprias estratégias de combate à imigração ilegal e a truculência e violência da própria polícia de fronteira ou dos inúmeros voluntários que colaboram no trabalho de caça aos imigrantes.

Estes CDs foram fartamente distribuídos às rádios do lado mexicano da fronteira, especialmente àqueles estados que são conhecidos como “estados de envio”, de onde historicamente, provem o maior número de imigrantes ilegais nos Estados Unidos. O resultado de tal audição nas radios proporcionava um estranho sentimento junto aos ouvintes como se a Patrulha de Fronteira estivesse exercendo seu trabalho para além dos limites do território americano, caçando mexicanos no seu próprio país de origem.

Na letra de *El Respeto*, temos a aventura de um homem que quer cruzar a fronteira para ganhar o respeito de sua comunidade. Ele contrata um *coyote* que o leva num grupo de mais de 40 indocumentados dentro da caçamba de um caminhão sem água ou ventilação suficientes. O *corrido* termina com a morte de todos os imigrantes dentro do veículo, supostamente pela ação das próprias condições de transporte:

Vine queriendo ser hombre, / Vim querendo ser homem

Vine buscando respeto / Vim buscando respeito

Con las lágrimas de mis padres / Com as lágrimas de meus pais

Ahora que su hijo está muerto / Agora que seu filho está morto.

Assim como são narrados os perigos da empreitada, também muitos deles falam do arrependimento do intento de emigrar e da decisão de regressar a sua cidade natal sem ter logrado o feito. Isso pode ser visto no migra *corrido* *Veinte*, por exemplo:

Antes de cruzar pa'l otro lado / Antes de atravessar para o outro lado
Recuerda que también / Lembra que também
Es de hombre rajarse. / É homem de desistir
Porque más vale vivo que muerto. / Porque vale mais vivo que morto
No más cruces en la frontera. / Não mais cruces na fronteira

O mesmo acontece em *El más grande enemigo*, que narra a tentativa de cruzamento por dois primos, Rafael e Abelardo. Um deles more durante o percurso, vitimado pelo sol escaldante e pela falta de água. A morte de Rafael é descrita na canção:

Con la poca fuerza restante / Com a pouca força restante
Rafael arañaba la arena / Rafael arranhava a areia
Como presintiendo algo. / Como pressentindo algo
Parecia un alma en pena / Parecia uma alma penada

Diante do corpo do primo, Abelardo decide pelo retorno à terra de origem, mobilizando um discurso nacionalista de larga tradição na própria estrutura narrativa dos corridos e na cultura mexicana como um todo. Também vale a pena destacar a potência que tais imagens melodramáticas possuem no imaginário popular, remontando a um aspecto imprescindível na constituição dos repertórios simbólicos coletivos. O melodrama tem um papel fundamental na composição das narrativas nacionais, seja no bojo da indústria cultural (romances, cinema, telenovela, música, revistas, jornalismo, etc), seja na própria dinâmica instaurada nos projetos políticos da Nação que, frequentemente, evocam através da figura paternalista do próprio Estado uma estratégia de bastante eficiência melodramática.

Y en vez de seguir adelante / E em vez de seguir adiante
Pensó en buscar el regreso. / Pensou em regressar
... a manera de juramento / ... ao modo de juramento
dijo a su primo difunto: / disse a seu primo defunto
“*Si dios me ha de quitar la vida* / “Se Deus há de me tirar a vida
que sea en mi tierra querida” / que seja na minha terra querida”

Como podemos perceber, os duelos que caracterizaram as narrativas originárias dos corridos no século XIX, mantêm-se nas disputas políticas que as várias narrativas estabelecem entre si. As denúncias ao projeto excludente e racista do governo de Donald Trump narradas em diversos *corridos* de migração se somam às campanhas contra a presença de mexicanos no território estadunidense expostas através das letras dos *migracorridos* produzidos pela Patrulha de Fronteira. Estas canções, como também faziam os corridos da Revolução, traduzem os vários pontos de vista da questão, mantendo a tradição narrativa do gênero, plural, perspectivada e polissêmica.

A cultura popular configura um lugar importante destes conflitos e disputas por produção de sentido, apresentando os diversos agentes sociais que reivindicam seus posicionamentos em questões extremamente mobilizadoras da opinião pública internacional. Os *corridos* de migração materializam no âmbito de um circuito midiático, essas tensões provocadas pelos modelos geopolíticos contemporâneos, fazendo emergir a imagem do muro como um lugar emblemático dessas disputas.

Referências:

ARCE, José Manuel Valenzuela. *Jefe de jefes: corridos y narvocultura en México*. Tijuana: El Colegio e la Frontera Norte, 2014.

_____. *Nosotros: arte, cultura e identidad en la frontera México – Estados Unidos*. México, D. F.: CONACULTA, 2012.

CUSTÓDIO, Álvaro. *El corrido popular mexicano*. Madrid: Ediciones Jucár, 1985.

GIMÉNEZ, Catalina H. de. *Así cantaban la revolución*. México, D. F.: Editorial Grijalbo, 1991.

HAESBAERT, Rogério. De la multiterritorialidad a los nuevos muros: paradojas contemporáneas de la desterritorialización. *Locale*, v. 1, p. 119-134, 2016.

_____. *Diásporas e Migrantes: da transterritorialidade à contenção dos novos muros*. *Humanidades*, Brasília, v. 59, p. 54-65, 2012.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HERRERA-SOBEK, María. The Border Patrol and Their *Migra Corridos*: Propaganda, Genre Adaptation, and Mexican Immigration. *American Studies Journal* 57, 2012.

MACIEL, David R.; HERRERA-SOBEK, María (coord.). *Cultura al otro lado de la frontera*. México DF: Siglo XXI Editores, 1999.

MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*. México: FCE, 1954.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. El tema de la traición en tres corridos de narcotráfico y narcotraficantes: “Carga Blanca,” “Contrabando y traición” y “Chuy y Mauricio.” *Hispanic Journal*, v. XXXII, n. 2, 2015.

_____. *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido*. México, D. F.: Editorial Planeta Mexicana, 2011.

_____. Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. XXIII, p. 21-41, 2004,

RIVAS, Yolanda Moreno. *Historia de la música popular mexicana*. México, D. F.: Océano, 2008.

RODIER, Claire. *El negocio de la xenofobia: Para qué sirven los controles migratorios?* Madrid: Clave Intelectual, 2012.

O ESPAÇO URBANO RECONFIGURADO A PARTIR DE ACONTECIMENTOS E EVENTOS MUSICAIS (BELO HORIZONTE, FINAL DO SÉCULO XIX À DÉCADA DE 1960)

Flávia Duarte Lanna^{100*}

Introdução

*O Mapa não é o Território.*¹⁰¹

A Partitura não é a Música.

Este capítulo, que sintetiza parcela de minha tese de doutorado em Etnomusicologia, defendida na Universidade de Aveiro, Portugal, em 2012, tem como intento partilhar as reflexões que promovi naquela pesquisa acerca da atuação das práticas musicais como dispositivos de transformação social, ainda que submetidas a programas de organização de espaços urbanos aparentemente rígidos e socialmente modeladores. Para tanto, elenquei Belo Horizonte, capital do Estado brasileiro de Minas desde a época precedente à sua inauguração como capital, em 1897, até a década de 1960.

Os estudos sobre a organização dos espaços urbanos e as dinâmicas sociais associadas têm vindo a ser desenvolvidos a partir de múltiplos vetores de análise, designadamente os que se prendem

100 *Docente aposentada do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Etnomusicologia. E-mail: lanna.flavia@gmail.com

101 “O mapa não é o território” é uma expressão atribuída a Alfred Korzybski, um engenheiro, filósofo e matemático polonês que publicou esse conceito num encontro da *American Mathematical Society* em 1931” (RODRIGUES, 2012, p. 77).

com a mobilidade populacional, as políticas públicas das cidades, os processos de gentrificação ou de metropolização, as dinâmicas comerciais e tecnológicas (RUBINO, 2009, p. 25-41), entre muitos outros.

As disciplinas que se têm dedicado ao estudo da cidade são igualmente múltiplas e distribuem-se entre a geografia, a sociologia, a história, a demografia, a topografia, para citar apenas algumas. A atenção sobre a relação do espaço urbano com a música tem vindo a merecer especial enfoque por parte dos estudos de matriz sociológica em especial a partir da década de 1990, após a explosão da designada “cena hip hop” e de outros tipos de gêneros performativos das chamadas “culturas jovens”. Desde aproximadamente o ano 2000 a cidade e os diferentes ecossistemas humanos, têm também vindo a ser estudados a partir do enfoque dos estudos de som (SCHAFFER, 1997; STERNE, 2012) ou da criação de uma espécie de cartografia sonora usando como base os recursos oferecidos pelas Humanidades. Estes estudos têm em comum o fato de analisarem as dinâmicas contemporâneas do som e das músicas no contexto urbano ou de construir um arquivo de sons, associado ao passado, na lógica de uma cartografia geolocalizada dos sons da memória.

No entanto, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos dedicados à problematização sobre o modo como as dinâmicas associadas à performance das músicas transformaram os espaços urbanos em territórios de socialização tendo, por consequência, produzido também transformações sociais.

Ao desenvolver o estudo etnomusical em Belo Horizonte, cidade que teve sua construção iniciada em 1894 e sua inauguração em 1897, optei proceder à investigação a partir da análise e confronto entre a cartografia arquitetônica da cidade de Belo Horizonte e a cartografia que a prática temporal delineia nesta mesma cidade,

dentro de um recorte temporal. Foi assim possível perceber como práticas musicais transgrediram normas inscritas no mapa da cidade, desordenou sua cartografia, e ainda proporcionou a convivência de diferentes estratos sociais dos seus habitantes, ressignificando espaços, suscitando inesperados trajetos e fluxos no percurso da população, não se limitando às demarcações pré-estabelecidas destinadas às manifestações culturais, e criando, portanto, uma nova cartografia, neste caso, uma cartografia musical.

Em termos metodológicos, com base no conceito formulado por Pierre Bourdieu do campo cultural como um espaço de relações objetivas de forças antagônicas e complementares (BOURDIEU, 1989, p. 64-65), procurei entrecruzar indícios sobre os locais de produção, as experiências musicais e o modo de circulação das práticas musicais na cidade de Belo Horizonte, passando a ressignificar espaços e criar novas formas de sociabilidades. Sendo assim, concentrei-me na prática musical (o que as pessoas fazem) e não no *musical works* (o “texto da música”) (FINNEGAN, 2007); como e porque as pessoas fazem a música que fazem e a música dentro dos diferentes grupos, lembrando que a música existe enquanto processo social e através do qual as pessoas interagem dentro e entre culturas (STOKES, 2010). Parti do pressuposto que a música, independentemente das possíveis tentativas de conceituações, dos diferentes sentidos que lhe sejam atribuídos, agrega significados que considero não serem passivos de traduções, que como nas palavras de García Gutiérrez “ultrapassam as classificações dogmáticas do conhecimento” (GUTIÉRREZ, 2004, p. 15).

Como musicista belorizontina, me parecia haver um silenciamento relativamente a atividades musicais nas sínteses e estudos de história e memória desta cidade pelo menos até finais da década de 1960 e início da década de 1970, data em que surgiu o afamado grupo Clube da Esquina, ao qual se atribui um marco

na produção musical da capital mineira, sendo possível reconhecer inúmeras referências à música em entrelaçamento à história da urbe mesmo antes de sua inauguração. Efetivamente, através dos entrecruzamentos entre o espaço e a música, delineia-se uma nova cartografia da nova capital.

1. A música do antigo arraial

O primeiro povoado situado na atual localidade da cidade de Belo Horizonte surgiu ao longo do século XVIII como entreposto de criação de gado e comércio para as áreas de extração aurífera, ficando conhecido como arraial¹⁰² do Curral Del Rey. Ao final do século XIX, quando integrava o município de Sabará, foi quase completamente demolido para ceder espaço à construção de Belo Horizonte.



Fig. 10 - Arraial do Curral del Rey, fins do XIX (BARRETO, 1995, v.1).¹⁰³

102 No Brasil, o termo arraial para além de sua significação de festa ao ar livre, é também utilizado para designar uma pequena aldeia, uma aldeiola.

103 A igreja que se vê ao centro desta imagem é uma das únicas edificações que restaram do Arraial, ainda hoje chamada a Igreja da Boa Viagem.

No antigo arraial colonial e imperial, eram ouvidas serenatas e bandas de música, sobretudo, como indicam os registros, durante o “as festas do Divino, de Santa Efigênia, do Reinado do Rosário, da Semana Santa e da Padroeira” (LOTT, 2009, p. 31). Assim como em toda a Capitania das Minas, no decorrer do século XVIII, havia no Curral Del Rey “manifestações festivas, as práticas católicas, acompanhadas por corais e orquestras [...] os funerais grandiosos, as procissões cheia de alegorias, as festas, onde centenas de pessoas das mais variadas condições se alegravam com a música e dança” (LOTT, 2009, p. 27).

No final do século XIX, a música das festas populares e religiosas neste pequeno arraial continuava a chamar a atenção de quem por ali passava. Alfredo Camarate observa que mesmo com a grande diferença econômica dos tempos do auge do ouro em Vila Rica, a “tradição festiva barroca dos moradores se faz presente [...] apesar de ser uma localidade relativamente pobre, faz as suas solenidades com uma pompa natural e espontânea, muito de ver-se e admirar-se” (*apud* BARRETO, 1995, p. 56). Em uma de suas crônicas quando da sua chegada ao arraial, ele conta com detalhes sobre o ambiente musical que encontrou neste lugar:

[...] em todas as solenidades religiosas que tenho assistido, sempre houve cantoria. Todos os motetes são executados a três vozes, por um grupo de fiéis, que fica junto ao sacerdote, e repetidos, quase sempre também a três vozes pelo povo. Entre o primeiro grupo há uma voz de senhora, potente, vibrante, muito afinada; mas também com todos os vícios de emissão, aliás, muito naturais de quem nunca cultivou a arte do canto e que de mais a mais nas repetidas festa desta igreja dá, em voz, tudo quanto tem e mesmo mais do que era lícito exigir-lhes. [...] As

outras partes conjugam afinadas com a primeira e, como a música fosse escrita por bom e sábio mestre antiquíssimo, e de quem nem sempre a tradição fornece o menor dado, há intervalos difíceis, mas que os cantores atacam com elogiável firmeza. Entre os coros do primeiro grupo, há uma voz de baixo clara e que, em certos trechos, mantém um pedal de grande beleza. O povo responde sempre ao primeiro coro, com igual afinação e sobretudo com o imponente efeito das grandes massas corais. Entre os fiéis, há um meio-soprano-contralto, com uma voz muito bem timbrada, arredondada nos centros e sempre muito igual em todos os registros. Está, talvez, perdida, naquela coletividade de cantores, uma prima dona de primeira ordem. Entre os homens que cantavam no coro da igreja, ouvi também um barítono e dois baixos cantantes muito aproveitáveis (CAMARATE, 1894).

A musicalidade e religiosidade eram marcas presentes da população do arraial do Curral Del Rey. Sob o pseudônimo de Alfredo Riancho, o engenheiro Alfredo Camarate, descreve no *Jornal Minas Gerais a Igreja Matriz*, dizendo que esta “possuía um harmônico em funcionamento, e, em todas as solenidades religiosas eram executados motetos a três vozes por um coro formado por fiéis, e quase sempre repetidos pelo povo também a três vozes” (DIAS, 1897, p. 38-39). São várias as menções feitas às festas e solenidades religiosas deste arraial, que pareciam, desde então ocupar importante papel na vida social da comunidade. O padre Francisco Dias Martins (1897) conta que existiam no arraial duas Irmandades, a do Santíssimo Sacramento e a do Rosário, que eram responsáveis pela organização das festas. Estas irmandades, de acordo com o historiador José Leonardo Magalhães Gomes (2011), passaram a existir devido à proibição imposta pelos

portugueses de estabelecer conventos e mosteiros nas localidades das povoações, temerosos de que um poder paralelo se instituisse e interferisse nos seus interesses. O musicólogo Francisco Curt Lange (1979) corrobora com esta assertiva e em suas pesquisas sobre a musicalidade em Minas Gerais atestam que as corporações musicais vinculadas às irmandades religiosas dispunham de um grande contingente de músicos e que tiveram no século XVIII a maior produção musical religiosa e popular da capital colonial.

Desta maneira, as atividades de organização e provisão das necessidades do culto e festas religiosas eram atribuídas às chamadas ordens terceiras, irmandades e confrarias que dominaram durante dois séculos essas atividades no interior do estado de Minas (DIAS, 1897, p. 49-50). Comemorava-se a festa da Padroeira, a festa do Divino, de Santa Efigênia, de São Sebastião, de Santo Antônio, do Reinado do Rosário e as das solenidades da Semana Santa (DIAS, 1897, p. 57). Ainda de acordo com Dias, na festa da padroeira Nossa Senhora da Boa Viagem a população do arraial se reunia e prestava sua homenagem à santa, com cantos, danças, rezas onde a música aparecia com destaque. Comenta ainda que havia “banda de música quase todo o dia, missa cantada e, no dia seguinte uma extensão profana da festa com cavalcadas, danças e um certo batuque” (DIAS, 1897, p. 57). Estes relatos nos avizinham do cotidiano da vida deste arraial, nos permitindo perceber alguns hábitos desta população bem como a presença viva da música na dinâmica social do Curral Del Rey.

O músico Márcio Miranda Pontes (2002) nomeia alguns músicos e compositores que viviam neste arraial e que ali desenvolveram algumas atividades com a comunidade, como por exemplo, José Nicodemos Silva¹⁰⁴, Trajano Araújo¹⁰⁵ ou Vespasiano

104 José Nicodemos Silva, desenvolveu intensa atividade musical como regente, violoncelista e compositor, sendo nomeado em 1872 regente da banda musical do antigo Corpo Policial (PONTES, 2002, p. 20).

105 Trajano de Araújo Viana, atuou como violista em diversos grupos instrumentais e também na orquestra do Clube da Violetas (PONTES, 2002)

Gregório dos Santos¹⁰⁶. Ele realça a importância destes músicos, dentre outros, que incrementaram o movimento musical local e participaram dos principais momentos religiosos e culturais do modesto arraial e da nova capital mineira.

Imergindo neste ambiente musical e festivo que permeia a vida cotidiana dessa população, retomo agora as crônicas de Alfredo a respeito da música presente nas festas, nas solenidades religiosas, na procissão do Encontro do Enterro na Boa Viagem¹⁰⁷ e na capela do Rosário. Meticulosamente, Camarate descreve tais festividades, de maneira a nos aproximar da sonoridade deste arraial. Ele nos conta, em crônica na revista *Por Montes e Vales* do Arquivo Público Mineiro, que a missa das dez horas, era

[...] cantada e acompanhada pela banda de música [...]; sendo louváveis os esforços que os cantores empregam para se fazerem ouvir e os não menos íngenes esforços de banda marcial, para não inundar as vozes com o hiperbólico estrondear dos seus ophicleides e trombetas. [...] Entre a missa e a festa da tarde, a banda de música, composta de moços com os mais robustos pulmões que tenho visto na minha vida, aparecem tocando em toda parte! De longe ou de perto, todo o dia se ouvem polkas, marchas, quadrilhas e dobrados (CAMARATE, 1984, p. 3).

As crônicas deste músico e engenheiro chefe da comissão construtora, publicadas no jornal *Minas Gerais* durante o ano de 1894, assim como o depoimento de poetas e jornalistas que visitaram

106 Vespasiano Gregório dos Santos, filho adotivo de José Nicodemos da Silva, foi regente de orquestra da empresa cinematográfica Gomes Nogueira na época do cinema mudo. (PONTES, 2002, p. 22)

107 Igreja do antigo arraial que foi preservada, anos depois, remodelada para ser a catedral da capital. Tem este nome exatamente por fazer parte do roteiro dos viajantes que por ali passavam.

e estiveram presentes em diferentes momentos no processo da edificação da nova capital, nos mostram a presença da música permeando toda a história deste povoado, como um elemento consistente e significativo, que será também transformador e determinante no alicerce da cidade.

Na dinâmica social do arraial, a música se apresenta como um elemento aglutinador de diferenças de uma sociedade. As manifestações musicais criaram possibilidades de convivência, de socialização e interação entre as diversas camadas da população do Curral Del Rey, contrapondo e diluindo o estigma da segregação. Abílio Barreto conta que nestas festividades encontravam-se “desde o engenheiro mais ilustre até o operário mais humilde, construindo assim uma cena festiva que ensombrava as diferenças de cor, sexo e classe social dos habitantes do arraial” (BARRETO, 1995, p. 98). Ele relata que as bandas de música percorriam as ruas anunciando a missa das dez horas que aconteceria com acompanhamento de orquestra e cânticos sagrados. E prossegue dizendo que “o templo foi tomado por fiéis de diversas classes sociais; repleto com o que o arraial contava de mais seletos em seu meio social, e de mistura com a gente humilde dali e das circunjacências” (BARRETO, 1995, p. 606).

2. A música na nova capital

Belo Horizonte não nasceu sem música, muito pelo contrário, nasceu musical, e muito musical. (Carlos Felipe, em 13 de outubro de 2010)

De certa forma, “a música antecipou a chegada da nova capital”, afirmavam reportagens de jornais em 1925 e 1926). Entretanto, juntamente com o banimento do antigo arraial do Curral Del Rey do mapa, foram também extintas as manifestações musicais espontâneas e tradicionais daquele lugar. O jornalista Carlos Felipe, em entrevista, declarou que “infelizmente, quando

eles fizeram a cidade nova, eles destruíram tudo do antigo, e praticamente todos os arquivos foram jogados fora. Então, pouca coisa restou de demonstração disso, mas alguma coisa ficou como, por exemplo, uma Ladainha de Serino¹⁰⁸ que é do início do séc. XIX e ainda bastante representativa do padrão musical do barroco mineiro”.

Não obstante, é possível encontrar menções das mais diversas manifestações musicais, mesmo depois da extinção do arraial. Com a vinda da comissão construtora, a chegada da massa de operários que vieram para edificar a cidade, e com o começo da chegada dos novos habitantes deste centro urbano, percebe-se que, como em toda povoação ou aglomerado humano, a atividade musical não se desvanece.

Ainda antes da inauguração da cidade, na noite do “dia 7 de setembro de 1895, após solenidade de inauguração do ramal férreo e do assentamento solene das pedras fundamentais dos edifícios públicos”, ocorreu a primeira atividade musical na nova capital. Tal apresentação foi oficialmente registrado como sendo o primeiro concerto de Belo Horizonte. Foi realizado no antigo prédio em que funcionou o Escritório Central da Comissão Construtora. Nele tomaram parte os seguintes “músicos vindos de Ouro Preto: Vicente do Espírito Santo, Trajano de Araújo Viana, José Nicodemus da Silva, Francisco Moreira, Domingos Monteiro, Inocêncio Pinheiro, José Felicíssimo de Paula Xavier e Francisca Monteiro”, executando o violino, violoncelo e piano (BARRETO, 1950; PONTES, 2002). Em sua performance, o “quinteto executou diante do Presidente do Estado e demais autoridades uma série de peças que destacavam o Minueto de Bocherini, uma Gavota

108 Antônio Lopes Serino foi professor de Arte da Música na Comarca de Sabará. Obteve seu ingresso na irmandade de Santa Cecília de Vila Rica nos anos de 1816-1817. Atuou como músico em Mariana, Lagoa Santa e no Curral De Rey. A Ladainha tem data de primeiro de maio de 1897. (PONTES, 2002, p. 21; 40).

de Henrique Braga e uma Tarantela de Gottschalk” (GOMES, 1997, p. 333). Constata-se ainda que este concerto, que deixou “tão gratas recordações no espírito dos horizontinos”, “serviu de inspiração para o musicista Otávio Barreto, no dia 10 de setembro do mesmo ano, fundar a Sociedade Musical de Belo Horizonte, a primeira banda de música da cidade, que mais tarde teve o seu nome mudado para Lira Mineira” (TEIXEIRA, 2007; BARRETO, 1950).

A seguir, as pessoas da elite belorizontina assistiram ao concerto realizado pela notável violinista Giulietta Dionesi, auxiliada por Bickerli e Grossoni, na noite de 30 de setembro de 1897, inaugurando o salão de festas do Grande Hotel. O jornal *A Capital* comenta o sucesso da apresentação dos dois concertos de Giulietta Dionesi e pela sua chegada à cidade, dedicou-lhe uma pequena estrofe:

Benvinda sejas Dionesi
A Capital Oficina!
A orquestra do trabalho
Una-se a orquestra divina.

(JORNAL A CAPITAL, 30 set. 1897, p. 1)

Este concerto mereceu uma crítica de Alfredo Camarate, que se refere à violinista como uma “deusa egípcia”. O repertório interpretado pela violinista incluía obras como o a berceuse *Dors Mon Enfant*, de Loret, a *Invocação Religiosa* de Tatti, a primeira *Rapsódia Húngara*, de Haussen, a *Cavatina* de Raff e as *Variações sobre o Carnaval de Veneza* de Paganini. E Camarate comenta que ela “ostentou tudo quanto se pode exigir na técnica do violino: afinação escrupulosíssima, mecanismo de pulso realmente exemplar, largueza de arcos que roça pela prodigialidade, agilidade prodigiosa, estilo correto e distinto no frasear” (*apud* GOMES, 1997, p. 333).

E assim, percorrendo a história da construção da cidade, encontram-se relatos sobre as apresentações e manifestações musicais na nova capital. O jornal *Minas Gerais* menciona que devido aos festejos oficiais comemorativos da inauguração de Belo Horizonte, “vieram transferidos para a capital músicos faziam parte de pequenos conjuntos musicais que animavam as festas de Ouro Preto e que deveriam aqui cumprir a função de avivar tais solenidades” (JORNAL MINAS GERAIS, 1925, p. 4).

É interessante observar como as várias contradições permearam a história da cidade. Construída em repúdio a uma realidade colonizadora, regida por ideais modernistas, os idealizadores de Belo Horizonte adotaram um modelo europeu como estrutura do seu projeto. Programada como se a sua construção fosse um passo para a liberdade, que significasse e simbolizasse a independência, o que se ouve nos primeiros concertos e recitais da nova capital são músicas oriundas do repertório da música erudita europeia, interpretadas por músicos europeus. O que nos faz pensar que os valores estéticos da elite desta população são externos a ela.

Muitas são as compreensões sobre as primeiras manifestações musicais na nova capital. Embora existam registos de uma primeira apresentação musical da Banda Carlos Gomes em 1895, conforme mencionado anteriormente pela historiadora Clotildes Avelar Teixeira, Mourão menciona que o primeiro concerto realizado em Belo Horizonte ocorreu no dia 31 de maio de 1898, pela Banda do primeiro batalhão da polícia militar, executando dobradas, polcas, valsas e mazurcas (MOURÃO, 1970, p. 16). Otávio Penna, por sua vez, relata que a primeira retreta musical foi levada a efeito pela Banda Carlos Gomes no Parque Municipal e que o primeiro concerto realizado na capital foi em 31 de maio de 1898 realizado pela Sociedade Beneficente Portuguesa (PENNA, 1997, p. 33-34).

Efetivamente, nos anos subsequentes à formação da cidade, proliferaram as bandas de música, militares e civis, de que também são exemplo a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, conhecida como banda da Lagoinha, criada em 1914 por Manoel Arcanjo; a banda da Sociedade Italiana; a banda da Euterpe Belorizontina e as bandas do primeiro e segundo batalhões da Polícia Militar, entre outras. As bandas de música estavam sempre presentes nas festas da cidade. Na ocasião da chegada da luz elétrica à capital, em 11 de dezembro de 1897, houve música e festejo na cidade. Abílio Barreto relata que “uma salva de 21 tiros de dinamite despertou a população belorizontina ao alvorecer do dia 12, quando duas bandas musicais percorreram a localidade executando o hino nacional” (BARRETO, 1950, p. 154).

Neste primeiro momento da cidade e nas quatro décadas consecutivas, diferentemente do Curral Del Rey, a música acontece em lugares determinados, cumprindo funções específicas como, por exemplo, compor as festividades e solenidades oficiais da cidade assim como entreter a população que veio habitar a nova capital. Entretanto, se no antigo arraial as manifestações culturais e artísticas nutridas por uma tradição centenária, agregando distintos grupos sociais, em Belo Horizonte, percebe-se alguma formalidade, que são em sua maioria direcionados para diferentes estratos sociais e para diferentes circunstâncias. Em lugar das festas que aconteciam no espaço público do arraial, “os festejos populares a serem feitos na Capital” eram organizados, programados e promovidos por uma comissão da qual “faziam parte distintas pessoas residentes da Cidade de Minas” (MOURÃO, 1970, p. 21). Em suma, pode-se notar, que na medida em que Belo Horizonte vai se configurando como cidade, a sua sonoridade vai se transformando. Aquela música que acontecia no arraial, que precedeu a existência da capital, residia, de maneira significativa nas bandas de música, que atendiam as cerimônias oficiais, informais, festejos populares

etc.. Entretanto, estas bandas, aos poucos, cederam lugar a grupos musicais de câmara, a orquestras de bailes e orquestras sinfônicas, que atuavam nos saraus, nos clubes, no cinema, e instituições construídas especificamente para a dar lugar à música.

3. Entre eventos e acontecimentos musicais, a reconfiguração do espaço urbano

No processo de consolidação da cidade de Belo Horizonte, os universos espacial e social, o arquitetônico e sônico, se edificam de maneira quase concomitante, e, entretanto são regidos por normas ambivalentes e por vezes dicotômicas. O projeto da nova capital incluía a edificação de espaços específicos para a música como instituições para entretenimento dos trabalhadores, construtores da cidade e também dos habitantes que ali se viriam a instalar. Paulatinamente, os espaços da cidade foram sendo preenchidos. As moradias construídas, os prédios públicos, como as escolas, biblioteca, hospital, mercado, o hotel, o quartel da polícia, etc. foram erigidos dando corpo e forma à cidade. Na medida em que estas construções foram sendo edificadas, os limites previamente estipulados no mapa da nova capital também foram, literalmente se concretizando no espaço da cidade. Os lugares que até então existiam somente nos cálculos e nos desenhos estampados no papel, sobre uma prancheta, agora tomavam forma e se erigiam em concreto, tijolo e cimento. O mapa da cidade já não era mais o projeto, transformou-se então em território. Homi Bhabha (1994) propõe uma reflexão sobre a concepção de território tal como uma construção subjetiva que se constitui em espaços socialmente construídos, e que por sua vez, adquirem um significado diretamente relacionado à sua ocupação e ação dos seus sujeitos. Nessa perspectiva, o território surge como resultado da apropriação e fusão de um espaço, seus limites geográficos e a ação dos seus

sujeitos. Desta maneira, a cidade de Belo Horizonte começou então a se consolidar como metrópole, e, à medida que geograficamente se fortalecia, a sociedade transformava-se e reorganizava-se social e culturalmente. Forma-se a cidade e transforma-se a sociedade.

A partir de demanda por parte da elite desta população, os lugares de lazer e convivência foram-se edificando, como palco de manifestações artísticas para uma mesma classe da sociedade (LOTT, 2009; MOURÃO, 1970). Foram construídos clubes, que eram agremiações culturais, onde tomavam lugar as atividades artísticas, musicais e literárias, assim como os salões para festas e eventos, os teatros e os cinemas, e, portanto, as formas de socialização e de ocupação foram também se transformando e se diversificando.

As ruas, que até então eram o lugar das festividades, dos encontros, socialização e lazer da população belo-horizontina, com as apresentações das bandas de música e retretas, passaram a ser um lugar designado para entretenimento das classes populares, reafirmando a hierarquização e a segregação social também nos espaços de lazer em Belo Horizonte. Define-se, portanto, territorialmente na cidade, os lugares para o lazer da elite e para o lazer das classes menos privilegiadas. Nota-se assim como que na nova capital os espaços se caracterizavam de acordo com a sua ocupação, e vice-versa. A historiadora Vanessa Lott corroborando com este novo modo de socialização da cidade, comenta a respeito das demarcações de espaços e classes sociais nos lugares do lazer. Ela observa que:

as festas particulares belo-horizontinas são anunciadas nos jornais com um forte tom de afirmação social, como não poderia deixar de ser de outro modo em se tratando de uma sociedade em vias de construção, sedenta por coesão. Os

elos sociais entre os segmentos menores, como famílias e clubes, eram edificados principalmente por eventos íntimos [...] dessa maneira, a separação social propiciada pelas festas íntimas corroborava a segmentação proposta pelo traçado urbano [...] a vida privada era epifanizada não só nas residências particulares, como também nos clubes sociais, que do ponto de vista de seu fechamento a não sócios se assemelhava às casas de família. Valendo dizer que ambos são uma ideia, um fato social totalizante, dotado de forte componente moral. Espaços onde os membros são únicos e insubstituíveis e não apenas pessoas indiferenciadas que transitam pela urbes. Onde as regras são colocadas por meio dos laços afetivos e não por leis gerais e impessoais como na rua (LOTTI, 2009 p. 46).

Em linha com este pensamento, o músico Chico Amaral, em sua análise sobre a maneira pela qual a vida cultural se estabeleceu em Belo Horizonte, observa que na medida em que a “cidade substitui o arraial, as novas influências urbanas se colocam: orquestras sinfônicas, orquestras de dança, música para cinema [e assim] transformando a arte musical” (*apud* GOMES, 2011, p. 8). Tratava-se, portanto, da definição dos espaços do popular, do erudito, do moderno e do arcaico, estabelecendo limites entre a vida elegante e a cultura popular. Neste processo, estabelece-se a dicotomia na vida cultural belorizontina. A música que até então, de maneira indiscriminada, fazia parte das manifestações, das festividades, do entretenimento de um povo de uma cidade, passa a ser designada para diferentes classes sociais. Como que por merecimento, era atribuído à população, o direito de frequentar os lugares da música, e definiam-se assim diferentes formações e estilos musicais para diferentes públicos ou camadas sociais. Ao invés das bandas, as elites passam a preferir as audições executadas por orquestras sinfônicas, “fruição que se

enquadrava melhor ao modelo de comportamento que aspiravam” (ANÔNIMO, 1995, p. 31).

Neste contexto, a cidade, nas primeiras décadas, apresenta uma cosmogonia musical constituída por lugares construídos para a música (como a escola de música, os teatros, os clubes e os salões de festas) e lugares que acolheram a música (como a biblioteca, os cinemas, o rádio). Estes segundos são as espacialidades configuradoras do Evento Musical belo-horizontino: lugares, estabelecimentos ou instituições, que, em sua maioria foram construídos para viabilizar a ocasião da performance musical, de maneira organizada, programada, ordenada e prevista. Por outro lado, aponto para os lugares e estabelecimentos que foram originalmente edificadas e concebidos para as mais diversas funções, e que, ao cederem espaços às manifestações musicais, reconfiguram-se e ressignificam-se. Nestes lugares, a performance musical acontecia, na maioria das vezes, de maneira imprevista, por vezes inesperada, sem alguma organização prévia, agrupando diferentes grupos sociais, possibilitando convivências diversas. São os lugares que permitiram ocorrer o que denomino de Acontecimento Musical, eminentemente transformados pela música: a rua, os bares, os cafés e restaurantes.

No caleidoscópio da vida social urbana, a cidade absorvia, além dos espaços construídos para e transformados pela música, organizações musicais com maior ou menor grau de institucionalização. Dentro deste panorama destacam-se as bandas civis e militares, os grupos camerísticos e corais e demais formações musicais das mais diversas naturezas, como orquestras de cinema mudo, orquestras de baile, orquestra do *Teatro Soucasseeux*¹⁰⁹, a orquestra de Bandolins (formada exclusivamente por mulheres), orquestras de Jazz e as orquestras

¹⁰⁹ De propriedade de um português, fotógrafo, marceneiro e construtor radicado em Belo Horizonte, de mesmo nome, foi inaugurado em 20 de dezembro de 1899. Esse teatro, construído na esquina da Avenida Afonso Pena com Rua da Bahia, cumpriu a sua finalidade durante vários anos até ser demolido, devido à morte do seu proprietário em 1906. (PENNA; 1997, p. 62; MOURÃO, 1970, p. 39).

de rádio. Estes grupos, nas suas diversidades eram compostos por cidadãos músicos, profissionais ou amadores, que também exerciam outras profissões, advindos das mais distintas camadas sociais que compunham o ambiente sonoro da cidade.

A partir destes lugares construídos para a música, proponho estabelecer a reflexão sobre a relação entre o lugar que a música ocupa na cidade através do evento musical, contrapondo-o ao acontecimento musical. Esta cidade marcada por fronteiras e por sítios delimitados teve seu espaço preenchido por estes lugares construídos para o lazer e para a música, como os clubes, associações, os teatros e cinemas. Entretanto, na sua cosmogonia musical, estes lugares potencializavam as fronteiras físicas implícitas no planejamento da cidade, na medida em que promoviam espetáculos destinados a um público determinado, de diferentes e específicos estratos da população, reforçando mais uma vez, quem ocupava os lugares da cidade. Com o intuito de fundamentar esta realidade em Belo Horizonte, considero a asserção de Christopher Small, quando observa que as performances nos auditórios, teatros, casas de concertos, são espetáculos para serem contemplados, sem que haja uma troca entre os músicos e a audiência. Os músicos estão no palco para uma performance e a plateia, no seu devido lugar como expectador, receptor, *“they are there to listen not to talk back... and they have nothing to contribute to its course”* (SMALL,1998, p. 27). O autor prossegue observando que há uma série de convenções que regem este tipo de espetáculo e que terminam por denotar uma sucessão de semelhanças no comportamento deste público como, por exemplo: o fato de haver praticamente uma homogenia social e por vezes intelectual entre os membros da audiência, bem como as normas implícitas para uma conduta adequada dos seus membros, de como ter boas maneiras, de saber como se deve comportar antes, durante e depois das apresentações, de saberem localizar seus assentos, de manterem-se calados e quietos, aplaudir no momento esperado, etc. (SMALL,1998, 27-32).

Estes espaços de lazer institucionalizados proporcionam o que é denominado o evento musical; uma performance, que envolve o compositor, o performer e o público. De maneira geral, o evento é previsto, programado, com repertório determinado, acontece em um lugar definido, com hora marcada de acontecer, com uma audiência específica, que ocupam um mesmo lugar com um objetivo de contemplarem um espetáculo, um concerto, um show, ou seja, um trabalho artístico. Com o intuito de considerar outra característica do evento musical, que o difere do acontecimento musical, me reporto à observação de Small, de que na performance, em um dos lugares que aponto ser do evento musical, uma sala de concerto, não é permitida a comunicação com o mundo exterior. Ele afirma que neste momento *“performers and listeners alike isolated here from the world of their everyday life. Commonly, there are not even windows through which Light from outside may enter. Nor does any sound enter from that world, and none of the sounds that are made here will be allowed to scape out into it”* (SMALL,1998, p. 25). O autor ainda atenta para o facto de que as salas de concerto, ou seja, os lugares construídos para a música são uma construção social, *“designed and built in accordance with certain assumptions about desirable human behavior”* (SMALL,1998, p. 29).

Novamente percebe-se em Belo Horizonte que o exercício de mapeamento, a organização da arquitetura e a normatização do uso dos espaços da cidade é autoritário, autocrático, acontece de cima para baixo, estipula, inclusive nos espaços institucionais de lazer, uma hierarquia social. Pode-se afirmar que, à exceção dos músicos que compunham as mais diversas formações musicais, nenhum destes lugares rompe as fronteiras sociais estabelecidas nesta cidade e sociedade, mas ao contrário eles refazem e reforçam estas fronteiras, na medida em que são ordenadas e direcionadas para este ou aquele público.

Conclusão

Ao finalizar este capítulo, peço licença para parafrasear Michel de Certeau, complementando a sua afirmativa de que *“What the map cuts up, the story cuts around”... and the music cuts beyond*. No meu papel de investigadora, musicista e belorizontina, uma *insider* nestes contextos, procurei construir um “discurso científico”, que não fosse artificial e afastado da realidade apresentada. Mostrou-se assim, por um lado, não ser possível questionar a existência do segregacionismo, das divisas, das fronteiras invisíveis que foram consolidadas nesta cidade. Em paralelo, porém, a partir dos registros sobre práticas musicais, cabe afirmar que esta cidade não tem barreiras nem fronteiras, é enfeitada, sonora. A cidade aparece, dessa maneira, como um imenso caleidoscópio de padrões e valores culturais, línguas e dialetos, religiões, seitas e etnias; um lugar múltiplo em seus espaços, lugares, informações, povos, etnias, que passam a concentrar-se e conviver em um mesmo lugar.

Belo Horizonte é uma cidade planejada. Porta em seu desenho e projeto arquitetônico um conjunto de limites e variáveis que definem os lugares, delimitam espaços, ditam territórios. Entretanto, as próprias ruas e avenidas, que são ao mesmo tempo definidoras de “zonas”, que representam limites, funcionam como corredores de acesso consentem trajetos, permitem trânsito e circulação. Logo, a forma e o modo como o indivíduo percorre a cidade, acabam por construir novas formas de ocupar e conviver com o espaço urbano. Paralelamente ao processo de consolidação deste mundo de pedras e cimento, o acontecimento musical surge, se sobrepondo e transgredindo, subvertendo a ordem prevista e desejada. Ele emerge mostrando um perfil de liquidez¹¹⁰ singular

110 Bauman (2005, p. 8) propõe o conceito de liquidez dizendo que os “líquidos”, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Enquanto os sólidos tem dimensões especiais e claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la.

que lhe permite romper barreiras impostas e fronteiras presentes na rigidez do sólido projeto arquitetônico. O universo sonoro e a intenção da organização e da ordem espacial tornam-se evidentemente ambivalentes e incompatíveis. É desta forma que o acontecimento musical, como representado pelo modelo teórico de análise proposto nesta tese, ao contrário de evento musical que encerra em si mesmo, o acontecimento musical, através dos espaços de ocupação e socialização, dos lugares construídos e transformados pela música e pelo percurso dos músicos, acaba por construir uma nova cartografia na cidade.

Embora tenha delimitado este tempo para concentrar a investigação, constato no fim deste trabalho que até nos dias atuais os espaços da prática musical alteram a rotina e os modos de convivência na cidade.

Referências:

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva - história antiga e história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

_____. *Resumo histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

BHABHA, Homi. K. *The location of culture*. London; New York: Routledge, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CAMARATE. *Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales*. V. III, 1894.

DIAS, Francisco Martins. *Traços históricos e descritivos de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1897.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music-making in an English town*. 2th ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2007.

GOMES, José Leonardo Magalhães. Introdução ao estudo da atividade musical de Belo Horizonte. *Varia História*, v. 18, n. 27, 1997.

- _____. *A música da cidade. Cartografia musical de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora III, 2011.
- GUTIÉRREZ, Antonio García. *Otra memoria es posible: estratégias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujia, 2004.
- JORNAL A CAPITAL, Belo Horizonte, 30 de setembro de 1897.
- JORNAL MINAS GERAIS, Belo Horizonte, 1925.
- LANGHE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979-1983. 5v.
- LOTT, Wanessa Pires. *Cenas Festivas da/cidade de Belo Horizonte 1897-1922*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *História de Belo Horizonte de 1897a 1930*. Belo Horizonte, 1970.
- PENNA, Otávio. *Notas cronológicas de Belo Horizonte. 1711-1930*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.
- PONTES, Márcio Miranda. *Música em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2002.
- RODRIGUES, Mauro. *Performance, corpo e ação na composição musical*. 2012. 282f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- RUBINO, Silvana. Enobrecimento urbano. In: Fortuna, C.; LEITE, R. P. (Orgs.). *Plural de cidades: novos léxicos urbanos*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of performing and listening*. (Music / Culture). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- STERNE, Jonathan. *The Sound studies reader*. New York: Routledge. 2012.
- STOKES, Martins. *The republic of love. Cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2010.
- TEIXEIRA, Clotildes Avelar. *Marchinhas e retretas: histórias das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

BANDAS, HISTÓRIA E ENSINO NO DISTRITO DE PASSAGEM DE MARIANA

*Cibele Aparecida Viana*¹¹¹

1. As bandas de música na história do Brasil: uma atuação sociocultural e de memória

Nos primeiros tempos da Colônia portuguesa na América, foram criados, sobretudo, pelos jesuítas, conjuntos musicais compostos por indígenas, como meio de auxiliar no processo de catequização. Dessa maneira, a sonoridade foi uma estratégia, embora nem sempre pacífica, de “sedução” dos povos originários, como afirma Wittmann: “O diálogo estava em jogo, sendo a música parte significativa desta história como canal de aproximação, disputa, negociação e tradução religiosa” (WITTMANN, 2011, p. 81).

Com o processo de urbanização de algumas vilas e cidades coloniais, surgiram pequenos grupos de músicos chamados de chameleiros (GRANJA, 1984). Constituídos geralmente por africanos libertos, tais grupos ficaram conhecidos também como “banda de barbeiros” e sua atuação estendeu-se ao longo do século XIX. Grupos musicais similares atuavam nas fazendas, mas sua composição era de escravos africanos e afrodescendentes. Para os senhores de engenho manter uma banda de música formada por seus escravos, cujo intuito principal era entreter seus convidados durante as festas, era uma prática que indicava civilidade por parte do anfitrião. Não obstante, o embrião das bandas modernas começa à época em que a Corte portuguesa chegou ao Brasil, em

111 Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto e Doutoranda em História pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: cibeleyouro@yahoo.com.br.

1808, trazendo mudanças significativas à vida cultural (OLIVETO, 2007, p. 77). Pouco depois, tendo na banda da Guarda Nacional um modelo emblemático, disseminaram-se as bandas militares:¹¹²

[...] Nas festas, as bandas militares se apresentavam em vários momentos: nos bandos [proclamação pública de ordens oficiais] anunciativos, nas paradas, nos cortejos e nas noites de festa. Tocavam nas ruas e nos coretos, para a população que não era admitida no interior dos palácios e teatros. Pode-se concluir que as bandas militares foram parte importante da representação sonora oficial da casa dos Bragança no Brasil. É possível notar, a partir de 1840, uma mudança na atuação das bandas, surgindo os primeiros indícios da realização e da popularização das retretas, apresentações em praça pública sem vinculação direta com as festas oficiais [...] (BINDER, 2006, p.125).

Desde então, praticamente cada povoado no Brasil Império passou a ter uma banda de música, com os assemelhados uniformes militares e postura disciplinar. Estas passam a fazer parte dos mais variados eventos da cidade, desde os festejos religiosos, políticos e civis, a procissões e funerais. Assim, a banda de música ganhava importante papel social.

As bandas civis e militares possuem várias características em comum, apresentando como diferencial, por sua vez, a profissionalização das militares, enquanto as civis são geralmente compostas por voluntários sem remuneração (DAUMAS, 2017, p. 23).

No estado de Minas Gerais, as bandas de música desempenharam funções sociais e culturais bastante proeminentes, mantido em grande parte até os dias atuais, principalmente nas cidades de

112 A Guarda Nacional foi criada no Brasil Império em 1841.

pequeno e médio porte. Entre os estados da Federação, Minas é o que possui o maior número de bandas registradas. Atualmente, existem 705 corporações civis cadastradas pela Secretaria Estadual de Cultura¹¹³.

As bandas de música portam, além da sua importância artística e cultural, o atributo de serem importantes ferramentas de cidadania e interação social nas comunidades. Esta interação é fomentada através de eventos culturais, sobretudo nos encontros de bandas que apresentam nas praças e coretos, presentes em várias cidades mineiras, um repertório variado. Estes encontros reúnem diversas gerações, consistindo em uma marca das Gerais, como diz o poeta Jorge Fernando dos Santos: “*Todo mineiro tem um trem de ferro apitando nas veias, uma montanha brilhando nos olhos e uma banda tocando nos ouvidos*”¹¹⁴ (SANTOS, 1986).

Assim, as bandas permanecem reunindo várias gerações de famílias e fornecendo músicos para as grandes cidades. Revelam-se, frequentemente, como um centro de disputas sociais e políticas na comunidade e, ao mesmo tempo, promovem fruição estética mediante um ritual coletivo, composto por personagens, gestos, vestimentas e outros símbolos (GRANJA, 1984, p. 10).

[...] as bandas civis sempre estiveram ligadas às atividades sociais de suas cidades, principalmente à religião. Por isso, a Páscoa, o Natal e outras festividades do calendário religioso, como dia da(o) padroeira(o) da cidade e o aniversário da Igreja Matriz, são exemplos de festas anuais as quais estão ligadas às bandas das cidades, que mobilizam grande parte da população e são

113 Informação disponível em: <http://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/programa-bandas-de-minas-tem-renovacao-garantida>. Acesso em: 2 dez. 2020.

114 - Trecho de um poema publicado no livro *Imagens de Minas*, publicada em 1986 pela Editora Ática. Disponível em: <https://jorgefernandosantos.com.br/dominio-publico/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

atrações aguardadas nas diversas festividades coletivas. Tem-se ainda o Carnaval, comemorado sempre com muita música, principalmente no Brasil, onde, em muitas cidades, as bandas de música se juntam para tocar durante os dias de festa. As festas cívicas e comemorações de datas marcantes de Municípios e Estados também são festas anuais sempre acompanhadas pela banda civil da cidade. Nessas datas, a banda envolve a sociedade local, ou seja, faz as apresentações e participa das festas, muitas vezes, como o ponto alto do evento, pois, sem ela o evento não aconteceria por completo. (FAGUNDES, 2010, p.75).

Mesmo quando, por conjunturas diversas, as bandas de música deixam de operar em uma determinada localidade, elas persistem por muito tempo na memória de seus moradores e nos registros (escritos, iconográficos etc.) deixados por eles. E isso não é casual. Estudos nos campos das Artes e das Ciências Humanas indicam o forte potencial dos sons na atribuição de sentido a condutas pessoais e sociabilidades; de forma similar, eles evocam vivências ocorridas em diferentes períodos, com toda sua carga intersubjetiva (traumas, alegrias) e cultural (com seus rituais religiosos ou profanos). Logo, os sons, ao serem escutados, apresentam-se carregados de historicidade, e são significados de acordo com imaginário e as sensibilidades de seu tempo.¹¹⁵

115 Por sensibilidade, entendemos “[...] as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de representação da realidade através das emoções e dos sentidos. Nesta medida, as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, àquele objeto a ser capturado no passado, ou seja, a própria energia da vida, a *enargeia*”. (PESAVENTO, 2005, p. 01). Ainda de acordo com esta autora, “É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica em abandonar a perspectiva de que esta tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos através de suas inserção no mundo social, na sua relação com o outro”. (PESAVENTO, 2007, p. 14).

2. As bandas de música em Passagem de Mariana

Considerada um “celeiro de músicos”, o distrito de Passagem de Mariana, no município de Mariana, estado de Minas Gerais, é sede de duas bandas de música. Esse distrito abriga também ateliês e produtores culturais, que recebem constantemente visitantes e levam a cultura de Mariana por todo o Brasil.

O território do futuro distrito atraiu a atenção dos bandeirantes paulistas que se embranchavam nas áreas mineiras em busca de indígenas para apresamento e, sobretudo, de metal precioso. Rapidamente ocupado em função da extração do ouro, já era considerado arraial em 1710. Segundo narrativa popular, o nome Passagem é devido ao estreitamento do leito ao pé do morro Santo Antônio, permitindo ali a “passagem” de uma à outra margem do Ribeiro do Carmo (SOUZA. 2015, p. 23). Atualmente, o distrito tem sua principal fonte de renda no turismo, apresentando como atrativos suas igrejas e festas religiosas (onde as duas corporações musicais locais são presença indispensáveis), belas cachoeiras e a Mina da Passagem, a maior mina de ouro do mundo aberta à visitação pública.

A Corporação Musical Santa Cecília e a Corporação Musical São Sebastião apresentam-se, assim, como marcas identitárias de Passagem de Mariana. Essas agremiações detêm papel de destaque na comunidade, sendo elementos dinamizadores da existência local. Ultrapassando a dimensão de entretenimento e participações em atividades religiosas locais, elas atuam em serviços de assistência social, acompanham funerais e seus membros se prestam ajuda mútua.

Em paralelo, apresentam-se como palco de disputas concorrenciais, embora hoje menos efervescentes, pois há uma sutil rivalidade entre ambas e aqueles que as apoiam. Pertencer a uma das entidades significa tomar ‘partido’ em favor destas. Pertencer a uma ou outra agremiação, para algumas famílias do distrito, chega a ser questão de tradição e honra.



Fig. 1 - Sociedade Musical Santa Cecília ¹¹⁶



Fig. 2 - Sociedade Musical São Sebastião. ¹¹⁷

A Sociedade Musical Santa Cecília foi fundada em 16 de fevereiro de 1899 e surgiu da dissidência de uma antiga corporação previamente existente. Esta Corporação inclui um coral responsável pela execução das músicas, principalmente por ocasião da festa de sua patrona Santa Cecília. (FORTES, 2002, p.19; 63). Esta festa movimenta os membros da sociedade e a comunidade desde as primeiras horas do dia ao percorrer as ruas do distrito na tradicional alvorada que acompanha um café oferecido em diversas residências por moradores simpatizantes da corporação. Além de prestar apoio a atividades comunitárias, a Banda também oferece ensino de música mesmo para aqueles que não se interessam em ingressar na Corporação.

A Sociedade Musical São Sebastião foi fundada no dia 20 de janeiro de 1910 pela Junta Operária, também conhecida como Sociedade Beneficente Operária¹¹⁸, até 1930 recebeu o nome de Banda Operária. Com a extinção da Junta Beneficente, passou a denominar-se Sociedade Musical São Sebastião (VITORINO, s.d., p. 3-4).

116 Imagem disponível em: <https://www.facebook.com/sociedademusicalsc/photos/a.760414067332053/1788786554494794>. Acesso em: 6 jan. 2021.

117 Imagem disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1312795425527413&set=a.1312794742194148>. Acesso em: 6 jan. 2021.

118 - Também designada Junta Operária, a Sociedade Beneficente foi uma associação de trabalhadores comum em várias regiões brasileiras. [...] A junta sobrevivia de contribuições mensais de cada associado e tinha objetivo assistencialista como empréstimos notificados em vale e extensivos às viúvas dos contribuintes, [...]. A junta dinamizava ainda a vida social de Passagem, promovendo festas e bailes dos quais participava a Banda Santa Cecilia, onde tocavam alguns associados da junta e outras bandas que cobravam pelos serviços prestados. Daí surgiu a ideia de uma corporação musical própria da junta.

A banda possuía um coro que atuava em celebrações religiosas acompanhado por setores da banda, mas o coro foi extinto no contexto da controvérsia sobre o emprego de instrumentos próprios à banda nas cerimônias litúrgicas da Igreja Católica (VITORINO, s.d., p. 10).

A festa de São Sebastião, assim como a festa da sua co-irmã, movimentava todos os componentes da Sociedade desde as primeiras horas do dia, pois seus integrantes participam do toque da Alvorada, percorrendo as ruas de Passagem, enquanto os moradores ofereceram café à banda. A festa desse padroeiro recebe muitos visitantes, principalmente passagenses ausentes. (FERREIRA; FERREIRA, 2009, p. 164-165).

Assim como sua co-irmã, a Sociedade Musical São Sebastião, além de desempenhar funções de assistência social na comunidade, ainda é veículo de difusão da cultura ao manter uma escola para aprendizes de música.

3. As bandas de música no ensino básico

A presença de uma banda de música em uma localidade mineira é desencadeadora de memórias que acompanham os moradores. Suas sonoridades estão intricadamente ligadas a múltiplos aspectos que marcam a vida dos habitantes e visitantes destas cidades.

As bandas de música, assim como seu repertório, oferecem uma gama de possibilidades de interpretação, viabilizando novas abordagens da vida social em determinado período.

Elas também se revelam potente referência sociocultural para um exercício interdisciplinar. A música, fundamental mediação de atuação das bandas na sociedade, pode ser empregada de diversos meios para dinamizar a aprendizagem, pois:

No contexto de sala de aula, o uso da música é um poderoso instrumento pelo qual se revela o registro

da vida cotidiana, na visão de autores que observam o momento social em que vivem. As representações sociais dos autores e intérpretes serão instrumentos na transformação dos conceitos, porque esse tipo de registro traz evidências que facilitam o entendimento do passado e a compreensão histórica por parte dos alunos, pela empatia estabelecida entre eles em relação a outros contextos históricos. (CHIRICO, 2008, s,p).

Em desdobramento, um repertório musical pode ser acionado pela disciplina de Língua Portuguesa: através das letras das músicas, passa-se, por exemplo, a detectar mudanças no vocabulário e na ortografia das palavras. O ensino de Arte pode investigar a transformação do vestuário não só das corporações, mas das pessoas que participam das festas em que elas se fazem presentes através das fotografias. A matemática, também, pode usar a música, pois como afirma Leibniz de acordo com Abdounur: “A música é um exercício de aritmética secreta e aquele que a ela se consagra ignora que manipula números” (ABDOUNUR, 2015, p. 239). No caso da Geografia, pode-se também, através de letras das músicas, detectar mudanças na paisagem e abordar o meio ambiente. Ciências pode trabalhar os sentidos e a anatomia através dos movimentos necessários para executar as peças musicais. Educação Física associar a prática de um instrumento com benefícios para a coordenação motora...

Cientes do potencial deste objeto de estudo, propomos, neste capítulo, como uma versão dentre as inúmeras possíveis, uma oficina que procure “conectar” as corporações musicais Santa Cecília e São Sebastião com conteúdos relevantes de cada componente curricular.

OFICINA INTERDISCIPLINAR: A MÚSICA PEDE ‘PASSAGEM’

Público-alvo: Alunos do ensino fundamental II

Objetivo: Relacionar sonoridades promovidas pelas duas corporações musicais de Passagem de Mariana com expressões identitárias, de memórias e de patrimônio da localidade, segundo critérios formulados pelos alunos e pela comunidade local.

Metodologia: Associação entre repertórios/performances musicais das bandas Santa Cecília e São Sebastião e distintas práticas sociais da comunidade de Passagem de Mariana, através de exposições dialógicas conduzidas pelo docente ou monitor, com recurso a imagens e áudios projetados em *datashow*, bem como atividades em grupo simultaneamente promovidas pelos alunos.

Justificativa: A oficina favorece a atuação concomitante, por parte dos alunos, de três disposições-ações fundamentais à construção do conhecimento escolar: o pensar, o sentir e o agir, como destacam Vieira e Volquind (2002, p. 12). Dessa maneira, através da oficina, os estudantes poderão refletir sobre a atuação das bandas de música nas comunidades, sensibilizar-se com elas e com a música através delas e, por fim, implicar-se em ações que considerem relevantes no tocante às memórias e ao patrimônio das bandas de música em suas inter-relações com a sociedade.

Tempo estimado: 3 h/aula de 50 min.

1ª. etapa: Apresentação da atividade

Objetivo: Suscitar o interesse dos alunos pela oficina e promover sua interação nela.

Procedimentos: Com os estudantes dispostos em círculo, apresentar a proposta da oficina. Exibir o áudio da música *Bohemian Rhapsody*, interpretada pela Sociedade Musical São Sebastião, por ocasião 2º Festival de Inverno. Propor aos alunos que busquem identificar qual música está sendo interpretada (e, no caso da oficina ser realizada em Passagem de Mariana, qual banda a executa). Indagar se os estudantes desejam proceder a um gestual ou coreografia livre acompanhando a música e, em caso positivo, reservar cerca de 2 minutos da atividade para isso. Apresentar a música e a banda que a executou aos alunos, através de fotografia reproduzida em *power point*.

Tempo previsto: 10 minutos

Fontes: Áudio e fotografia disponíveis nos QR Codes abaixo:



Queen in Concert- Bohemian Rhapsody



Fig. 3 - Apresentação na Praça Gomes Freire- Mariana–MG. 27/03/2019.

2ª. etapa: Compartilhamento dos saberes portados pelos alunos

Objetivo: Reconhecer os conhecimentos prévios dos alunos sobre as corporações musicais (e, caso a oficina seja realizada em Passagem de Mariana, sobre as duas bandas dessa localidade).

Procedimento: Indagar aos alunos, ainda dispostos em círculo, sobre seu conhecimento prévio acerca de corporações musicais no Brasil. Questionamento se na sala há algum aluno participante de bandas de música ou que possua algum parente integrante de uma corporação musical, solicitando-lhe que relate brevemente sua experiência.

Tempo previsto: 10 minutos

3ª. etapa: Interação de saberes, com identificação e contextualização das duas bandas

Objetivo: Propiciar a identificação e a contextualização histórica das duas bandas atuantes em Passagem de Mariana.

Procedimento: Apresentar sinteticamente, com recurso ao *power point*, as duas bandas de música de Passagem de Mariana (trajetória histórica e principais características no tocante aos instrumentos utilizados, sua disposição ao longo do desfile, uniformes, composição etária e gênero dos integrantes, processo de aprendizagem musical vinculado à atuação na banda etc.), iniciando-se com a banda que interpretou a música anteriormente exibida.¹¹⁹ Os alunos são chamados a interagir com essa exposição, tornando-a dialógica, mediante perguntas, relatos, etc.

Tempo previsto: 10 minutos

4ª. etapa: Identificação de repertório musical das bandas

Objetivo: Proceder a uma associação do repertório/performance das duas bandas com a vida social de Passagem de Mariana.

119 No caso das duas bandas de Passagem de Mariana, o professor poderá recorrer à síntese histórica integrante deste capítulo. No caso de oficinas sobre bandas de música de outras localidades, sugere-se que o professor proceda ao levantamento e à interpretação dessas corporações musicais, em uma relevante atuação como docente-pesquisador, registrando suas formulações em relatos de experiência e outras modalidades de produção de saber.

Procedimento: Dividir os alunos em grupos, solicitando que cada grupo escolha um relator. Em seguida, apresentar 4 músicas (2 por banda), executadas em distintos momentos da vida social de Passagem de Mariana. Inicialmente, os alunos são convidados a ouvir cada música com os olhos fechados. A seguir, a escutar novamente as músicas, em paralelo à exibição de imagens, projetadas em *power point*, relativas ao contexto social em que foram interpretadas pelas bandas (5 minutos por música). Após a segunda exibição de cada música, os grupos de estudantes são convidados a anotar suas impressões sobre qual música foi tocada e o por quê dela ter sido tocada (5 minutos por música). De forma sequencial, cada relator dos grupos compartilha com a turma as identificações que procederam em relação às músicas, com mediação do professor ou monitor (5 minutos por música).¹²⁰

Tempo previsto: 40 minutos

Fontes: Áudio e fotografia disponíveis nos QRcodes abaixo:



Paz de Cristo - Sociedade Musical Santa Cecília.



Fig. 4 - Festa de Nossa Senhora da Glória – Sociedade Musical Santa Cecília- 20/08/2019

120 O professor poderá recorrer, caso tematize na atividade pedagógica as bandas de Passagem de Mariana, o Anexo 1 deste capítulo, que traz sintéticas informações sobre o repertório das bandas elencado nesta oficina.



Aquarela do Brasil - Sociedade Musical Santa Cecília



Dobrado Fibra de Herói
- Sociedade Musical São Sebastião



Saudade do Livônio - Sociedade Musical Santa Cecília



Fig. 5 - Comemorações do aniversário da cidade de Mariana -Sociedade Musical Santa Cecilia- 15/07/2017



Fig. 6 – Festa de São Sebastião e comemoração do 105 da corporação – Sociedade Musical São Sebastião. Janeiro de 2015



Fig. 7 - Festa de São Bento – Bento Rodrigues- Sociedade Musical Santa Cecília - 30/07/2019-

5ª. etapa: Interpretação da vida social de Passagem de Mariana a partir do repertório das bandas

Objetivo: Reconstituir aspectos da vida social de Passagem de Mariana a partir do repertório das bandas Santa Cecília e São Sebastião.

Procedimento: Convidar os grupos de alunos a refletir sobre a associação anteriormente promovida por eles entre cada uma das músicas e um período do calendário anual, buscando identificar, para cada música, ao menos um dos seguintes aspectos da vida social de Passagem de Mariana: a) práticas religiosas; b) práticas políticas; c) práticas sócio-culturais; d) práticas familiares-comunitárias. Solicitar que as reflexões sejam registradas no papel por um relator.

Tempo previsto: 20 minutos

Observação: Para cada um desses 4 aspectos, o docente pode proceder uma síntese prévia, que irá subsidiá-lo no debate previsto para a 6ª. etapa da oficina.

6ª. etapa: Imbricação entre reflexão, sensibilização e atuação

Objetivo: Associar a identificação e interpretação do repertório/performance das bandas de música de Passagem de Mariana com sua importância para as memórias e o patrimônio local.

Procedimento: Convidar os alunos a retornarem à disposição em círculo. O professor ou monitor solicita que um dos alunos da turma disponha-se a ser o relator do debate que irá ocorrer nesse plenário. A seguir, o relator de cada grupo compartilha com a turma a associação promovida por seu grupo entre a primeira música e a vida social de Passagem de Mariana, e assim de forma subsequente,

com mediação do professor ou monitor (5 minutos por música).¹²¹ A seguir, é promovido um debate sobre os diferentes empregos possíveis do mesmo repertório e a importância das bandas para a realização de tais práticas sociais, para as memórias dos moradores e como patrimônio material e intangível da comunidade. O professor ou monitor sugere aos alunos que a síntese do debate em plenário, feita pelo redator, seja transformada em algum tipo de produção (um texto para colocar no mural da escola, um *blog* etc.), a fim de que as fontes musicais e iconográficas a que tiveram acesso, as interpretações que promoveram possam ser compartilhadas com o colégio, a comunidade e, sobretudo, as próprias bandas que protagonizam as práticas musicais. Caso a turma concorde, procedese à composição de uma equipe de voluntários para elaboração dessa produção. Avaliação da atividade pelos alunos (20 minutos finais).

121 O professor pode recorrer ao Anexo 2 deste capítulo, que traz sucintas interpretações sobre as inter-relações entre o repertório musical das bandas, sua atuação e a vida social de Passagem de Mariana.

Anexo 1;

Subsídios para o debate sobre o repertório musical das bandas

<i>Queen in Concert - Bohemian Rhapsody</i>	<p>Escrita por Freddie Mercury, a canção tem como inspiração a Lenda de Fausto, obra de Goethe publicada em 1775. A narrativa conta a história de Henrique Fausto, que vende sua alma ao diabo Mefistófeles. É dessa história que surgem as palavras bohemian e rhapsody.</p> <p>Bohemian vem da cidade Boêmia, um território pertencente à República Tcheca. A escolha do lugar é por ser onde Fausto faz um pacto com o diabo, tentando, assim, ganhar fama. Já rhapsody vem do grego rhapsosido, um trecho de um poema épico que é declamado independentemente do conjunto da obra. É como uma inclusão grandiosa na declamação original, conforme acontece na própria música, com grandes solos de guitarras e momentos líricos.¹²²</p>
<i>Paz de Cristo</i>	<p>Escrita pelo Padre Élio da Silva Athayde¹²³ é executada nas cerimônias religiosas católicas no momento da saudação entre os fiéis presentes na celebração.</p>
<i>Aquarela Do Brasil</i>	<p>Lançada em 1939, <i>Aquarela do Brasil</i> é uma das músicas brasileiras mais populares de todos os tempos. Composta por Ary Barroso, a canção foi gravada pela primeira vez por Francisco Alves e deu origem ao chamado samba-exaltação, vertente extremamente nacionalista do samba.</p> <p>Embora o ufanismo da letra tenha sido alvo de críticas, Ary Barroso desejava criar um samba que demonstrasse seu amor pela cultura brasileira. E, assim como outros grandes compositores brasileiros, sua obra atravessou décadas e se tornou inesquecível.¹²⁴</p>

122 Informações disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/blog/significado-musica-bohemian-rhapsody/#:~:text=A%20composi%C3%A7%C3%A3o%20de%20Bohemian%20Rhapsody,as%20palavras%20bohemian%20e%20rhapsody.> Acesso em: 27 fev. 2021.

123 - Informações disponíveis em: <https://www.luteranos.com.br/textos/paz-paz-de-cristo-1>. Acesso em: 27 fev. 2021.

124 - Informações disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/blog/aquarela-do-brasil-historia/> Acesso em: 27 fev. 2021.

<i>Dobrado Fibra de Herói</i>	<p>Canção tradicional do Exército Brasileiro, Força Aérea Brasileira (FAB) e Corpo de Fuzileiros Navais, da Marinha do Brasil, com letra de Barros Filho e música de César Guerra Peixe.. Cantada nos quartéis para homenagear a Bandeira do Brasil.</p> <p>Foi composta por Teófilo de Barros Filho em 1942.¹²⁵</p>
<i>Saudade Livônio</i>	<p>Autor e data desconhecido.</p> <p>Marcha fúnebre é uma composição musical com andamento baseado em uma procissão de funeral. Em algumas culturas, é tida como a maior homenagem realizada para um ente querido.</p> <p>Utilizada comumente em filmes e desenhos com o indicativo de morte, muitas vezes criando um estereótipo negativo quanto ao real objetivo da música, que é de homenagear o falecido.¹²⁶</p>

125 - Informações disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fibra_de_her%C3%B3i. Acesso em: 27 fev. 2021.

126 - Informações disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcha_f%C3%Banebre#:~:text=A%20marcha%20f%C3%Banebre%20mais%20conhecida,72%20No. Acesso em: 27 fev. 2021.

Anexo 2:

Subsídios para o debate sobre a inter-relação da vida social de Passagem de Mariana a com o repertório musical selecionado:

Práticas religiosas:

Como constantemente afirmado pelos moradores, a devoção é uma marca do distrito de Passagem, diretamente expressa nas celebrações religiosas integrantes do calendário litúrgico católico. Tais eventos são oportunidades de encontros, promovem rupturas na rotina cotidiana, o merecido descanso para prosseguir na lida diária, despertando o lúdico e o afetivo, além da dimensão da fé.¹²⁷ Em sua realização, afluem para a localidade antigos habitantes e visitantes.

Em Passagem de Mariana, as principais festas realizadas durante o ano homenageiam São Sebastião, Santa Cecília e Nossa Senhora da Glória, padroeira do distrito. Esta última celebração movimentava a comunidade durante nove dias, com uma programação que culmina em um domingo depois do dia 15 de agosto. Nesse dia, as ruas por onde passa a procissão com a imagem da Padroeira são artisticamente enfeitadas, numa prática compartilhada pelos moradores e de grande criatividade. Encerrada a procissão, tem início a retreta das duas corporações musicais do distrito, que apresentam uma série de músicas, com gêneros que vão do popular ao clássico.

127 Essas ocasiões “[...] constituem um campo fecundo para se pensar a sociedade nas suas continuidades como, também, em seus movimentos de transição, de vaivém, marcados por rupturas. A análise do fenômeno social festivo nos permite o trânsito por territórios da vida coletiva no seu nível mais elementar, ou seja, nas estruturas de formação dos próprios vínculos sociais, pois permite que a sociedade entre em uma relação consigo própria, diferente daquela ordinária, desempenhada em sua rotina. Ao romper com a rotina, a festa mostra-se capaz de, paradoxalmente, produzir o próprio cotidiano e o inédito como atos de produção do próprio vínculo social, num processo dialético de caos e ordem, produtor da própria vida em sociedade” (LEONEL, 2010, p.41).

Essas três celebrações religiosas não são as únicas; ainda há outras, mais restritas, mas que também envolvem de forma dinâmica a comunidade.

Práticas políticas:

Algumas datas significativas para uma determinada localidade estão permeadas de questões históricas e culturais, por vezes traduzidas por marcos celebrativos relevantes para toda uma comunidade ou, pelo menos, para uma parte dela. Em Mariana uma data significativa para Passagem de Mariana é o dia 16 de julho, aniversário da cidade de Mariana e no qual se comemora o **Dia de Minas, por ser, simbolicamente, a data de criação do primeiro núcleo de povoamento nesse estado**. Na ocasião, Mariana volta a deter primazia político-simbólica, conforme determina o artigo 256 da Constituição Mineira, com a transferência da capital para o município. Tradicionalmente são entregues comendas a personalidades que contribuíram para o desenvolvimento de Mariana e, também, do Brasil. O evento, é aberto ao público, em especial ao marianense.¹²⁸

Dentre a extensa programação que comemora o aniversário da cidade, ocorre o encontro de bandas, que reúne as onze bandas do município, entre as quais a Sociedade Musical São Sebastião e a Sociedade Musical Santa Cecília, sediadas em Passagem de Mariana.

Práticas sócio-culturais:

Além da presença em eventos religiosos e cívicos, podemos detectar a importância das bandas de Passagem de Mariana em festividades de cunho sócio-cultural, como o carnaval e o Festival

128 Informações disponíveis em: <http://www.pmmariana.com.br/noticia/5402/mariana-comemora-323-anos-com-atracoes-gratuitas-durante-todo-o-mes-de-julho>. Acesso em: 25 fev. 2021.

de Inverno. Essas ocasiões igualmente proporcionam uma dinamização da convivência entre os moradores e visitantes, além de certa suspensão, mesmo que temporária, das mazelas diárias.¹²⁹

No carnaval, os músicos das duas corporações participam dos blocos, como o do Boqueirão, que existe há mais de vinte anos. Este bloco desfila pelas ruas do distrito com seus bonecos, sendo uma atração que reúne e diverte a criançada, em especial o boi da manta, personagem do qual estas correm para não serem atingidas por seus chifres.

Já o Festival de Inverno, que acontece no mês de julho e possui uma programação variada de shows de diversas categorias, conta também com a participação das bandas, que trazem um repertório musical bastante variado.

Práticas familiares-comunitárias:

Uma festa é um ritual, uma forma de celebração de alguma data importante ou de algum acontecimento esperado por todos. Diferentemente dos episódios cotidianos, as festas são eventos mais ou menos planejados, onde o encontro é combinado e a razão é compartilhada por todos os presentes. Cada festa tem um formato específico, um arranjo dos elementos que confere significado à data comemorada. O termo “celebrar” é originário da palavra latina *celebrare*, remetendo a “honrar, fazer solenidade”, assim como do vocábulo *celeber*, que significa “o que é várias vezes repetido”, logo, “notado, percebido”, logo, “famoso, digno de honras”.¹³⁰

129 “A festa deve ser vista como um conjunto de atos cerimoniais de caráter coletivo pela sua colocação dentro de um tempo delimitado, tido como ‘diverso’ da cotidianidade. Em qualquer tipo de festa, o grupo ou a comunidade interrompe o tempo ordinário para entrar, coletivamente, na dimensão de um tempo carregado de implicação cultural e de conotação psíquica própria, diferente daquele tempo ordinário ou cotidiano. Esse aspecto poderá ser identificado nas festas populares de qualquer região” (FERREIRA, 2006, p. 112).

130 Informações disponíveis em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/celebrar/#:~:text=Celebrar%20vem%20do%20Latim%20CELEBRARE,famoso%2C%20digno%20de%20honras%E2%80%9D>. Acesso em 25 fev. 2021.

Tais celebrações, quando realizadas em Passagem de Mariana pelas famílias (a exemplo de aniversários, casamentos etc.), por vezes contam com a presença das bandas, o que pode exprimir um *status* privilegiado do morador, assim agraciado. Nesses eventos, nem sempre as corporações estão rigorosamente uniformizadas ou completas, mas os músicos a ela pertencentes são um complemento que abrilhanta a festa.

Entre essas práticas familiares-comunitárias, um momento marcante, que sempre provoca uma comoção muito grande, é a presença da banda em funerais. Esta “participação” não é comum e ocorre por ocasião de falecimento de membros ilustres da comunidade ou membros da sociedade. A execução da marcha fúnebre no momento derradeiro da despedida marca o “tom” solene e pesaroso do momento e permanece na memória dos que se despedem de um amigo ou familiar.¹³¹

Referências:

- ABDOUNUR, O. J. *Matemática e música*. São Paulo: Livraria da Física, 2015.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.
- CIDREIRA, Renata Pitombo (Org.). *Memória e sensibilidade na cultura contemporânea. Cachoeira: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2020*.
- DAUMAS, Daniel. Descolonizando a banda de música: epistemologia, tradição e *práxis* sonora. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-37, nov. 2017.
- FAGUNDES, Samuel Mendonça. *Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica*. Dissertação. (Mestrado em Música). 2010. 160f. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

131 “A música, sendo tão velha quanto a humanidade, foi sendo usada em momentos de despedida dos mortos. E foi pela arte de criar e tocar uma música que os seres humanos encontraram mais uma maneira de se despedir, reverenciar, demonstrar apreço, manifestar pesar pela morte da pessoa amada. Essas homenagens, manifestações de respeito e gratidão, destinavam-se, quase sempre, a alguém próximo de seu círculo familiar ou de amizade” (MELO, 2013, p. 25).

FERREIRA, Lorene D. Moreira; FERREIRA, Luiz Roque. *Festas religiosas: uma manifestação cultural de Mariana*. 2ª. ed. Ouro Preto: ETFOP, 2009.

FERREIRA, Maria Nazareth Ferreira. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares. *Comunicação e Informação*, v. 9, n. 1, p. 111-117, 2006.

FORTES, Solange Palazzi. *A banda pede passagem*. Ouro Preto: ETFOP, 2002.

GRANJA, Maria de Fátima. *A banda: som e magia*. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação). 1984. 144f. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

LEONEL, Guilherme Guimarães. Festa e sociabilidade: reflexões teóricas e práticas para a pesquisa dos festejos como fenômenos urbanos contemporâneos. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.11, n. 15, p. 35-57, 2º sem. 2010.

MELO, Edésio de Lara. *Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de São João del-Rei/MG (1870-1965)*. 2013. 287f. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2010.

OLIVETO, Karla Aléssio. *Vicente Salles: trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em Música*. 2007. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música, Brasília, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy . Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* , 2005. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/229> Acesso em: 23/12/2020

SOUZA, Rafael de Freitas e. *O ouro gosta de sangue: a Mina da Passagem de Mariana: 1863-1927*. Belo Horizonte: O Lutador, 2015.

VIEIRA, Elaine; VOLQUIND, Lea. *Oficinas de ensino: O que? Por quê? Como?* 4. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

VITORINO, Mônica. *A Banda de Cima*. Ouro Preto, Instituto de Artes e Cultura/UFOP, s.d

WITTMANN, Luísa T. Harmonias e dissonâncias da fé: jesuítas, ameríndios e a música nos primeiros anos do contato. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 74-107, out. 2011.