

v. 4, n. 1 (2019)

ANAIS DO SEFIM



SEFIM

v. 4, n. 1 (2019)

Anais do Sefim

Sumário

Apresentação

[Apresentação](#) [PDF](#)

Raimundo Rajobac

Resumos - Estética e Filosofia da Música

[A Atuação do Músico na Europa nos séculos XVIII e XIX](#) [PDF](#)

Mayra Stela Dunin Pedrosa

[A composição musical da alma universal como paradigma harmônico na caracterização dos males humanos como dissonância \(Timeu, 35a-36d, 47c-e, 90c-d\)](#) [PDF](#)

Yasmin Tamara Jucksch

[A concepção da escuta como campo formativo humano, a partir das transformações da música no século XX](#) [PDF](#)

Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti, Silvia Maria Pires Cabrera Berg

[A dimensão poética no ato de conhecer](#) [PDF](#)

Priscila Loureiro Reis

[A Música como Causa Universal e sua influência na Formação do Carater/Music as an Universal Cause and its influence on Character Formation](#) [PDF](#)

Maria Fernanda Leitao Canabarro

[A música na estética de Hegel](#) [PDF](#)

Pablo de Moraes

[A PRESENÇA MUSICAL NA CONSTITUIÇÃO VERBIVOCOVISUAL DA LINGUAGEM BAKHTINIANA](#) [PDF](#)

José Antonio Rodrigues Luciano

[Ablução musical como propedêutica à metafísica da Vontade](#) [PDF](#)

Guilherme Brasil Rasquin

[Arte, temporalidade e música](#) [PDF](#)

Claudia Drucker

[As gravações de Glenn Gould sob conceitos de Michel Foucault.](#) [PDF](#)

Daniel Gouvea Pizaia, Fabio Parra Furlanete

[ASPECTOS ESTÉTICOS E FILOSÓFICOS DE ORIKI E DOS VERSOS SAGRADOS DO IFÁ](#) [PDF](#)

Alex Kevin Ouessou Idrissou

[Aura na Música Eletrônica de Concerto](#) [PDF](#)

Henrique Iwao Jardim da Silveira

[Bartók e o Conceito de Variação em Desenvolvimento: Reflexões a partir do Segundo Concerto para Piano e Orquestra](#) [PDF](#)

Rodrigo de Carvalho Vasconcelos

[Colour in chords: understanding timbre, synaesthesia, and the perceptual experience of sonic hues](#) PDF

Erick Ramalho

[Crítica imanente das formas de vida no Quarteto de Cordas Op. 7, de Arnold Schönberg](#) PDF

Washington Morales

[Da estética do inefável à metafísica do silêncio: elementos da filosofia da música de Vladimir Jankélévitch](#) PDF

José Manuel Beato

[DAS QUATRO ESTAÇÕES AO QUATRO ELEMENTOS - UM DIÁLOGO ENTRE VIVALDI, LISZT E VERGÍLIO FERREIRA](#) PDF

Gledinélio Silva Santos

[Desejo e música segundo os gregos](#) PDF

José Eduardo Costa Silva

[Desenhar a Música é possível? Sobre Michel Henry e Briesen](#) PDF

José Luiz Furtado

[Dissonância musical em Nietzsche e Adorno](#) PDF

MARCELO TANNUS GOULART

[Divergências e aproximações entre Theodor Adorno e Pierre Boulez](#) PDF

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio, Mario Rodrigues Videira Júnior

[Do Barão de Satolep à Estética do Frio: influência de um personagem e gênese de um estilo identitário](#) PDF

Guilherme Reolon de Oliveira

[Filosofia da música e a não interlocução entre filosofia e música](#) PDF

Sidnei Oliveira

[Manuscrito e rascunhos musicais: rastros da gênese poética e de retoricidade](#) PDF

Caio Manoel Nocko

[MÚSICA E LITERATURA: O PENSAMENTO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE E AS CANÇÕES DE TOM JOBIM E VINÍCIUS DE MORAES](#) PDF

Alfredo Werney Lima Torres

[Música e magia em Marsílio Ficino](#) PDF

Jonathan Molinari

[Música e Ritmo como marcadores de Memórias Sócio Afetivas](#) PDF

Roberto Rigaud Navega Costa

[Música e temporalidade na fenomenologia de Husserl](#) PDF

VANESSA FURTADO FONTANA

[Música, poesia e kósmos: a gênese humana no Timeu de Platão](#) PDF

Rodrigo Viana Passos

[Música, tempo, espaço conjugar poético do real](#) PDF

Tiago Vidal Corrêa

[Música: linguagem em escuta](#) PDF

Paraguassu Tavares Pereira Abrahao

- [O Aspecto Felino do bVI7 do Blues Menor em “Tigresa” de Caetano Veloso: uma proposta hermenêutica](#) [PDF](#)
Paulo José de Siqueira Tiné
- [O conceito de harmonia na cultura ocidental e os seus princípios antigos e modernos](#) [PDF](#)
Danton Oestreich
- [O detalhe da canção. Adorno e a música ligeira](#) [PDF](#)
Ricardo Barbosa
- [O espaço-tempo virtual: uma análise langeriana do serialismo integral de Pierre Boulez](#) [PDF](#)
André Luiz Chitto de Oliveira, Walter Gomide
- [O Fetichismo da Música em Theodor W. Adorno](#) [PDF](#)
Fabio César Silva
- [O fetichismo e a indústria cultural: pontos de intersecção e continuidade](#) [PDF](#)
Demétrius Alexandre da Silva Souza
- [O niilismo estético e o estatuto da \(filosofia da\) música na atualidade](#) [PDF](#)
Rossano Pecoraro
- [O ouvinte da comunicação musical na filosofia de Adorno](#) [PDF](#)
Theilor Lorini Dal'Alba
- [O problema dos tipos de conhecimento musical: uma abordagem complexa](#) [PDF](#)
Renato Cardoso
- [O renascimento e a presença de Boécio](#) [PDF](#)
Tiago de Lima Castro
- [O sonoro da Partilha do Sensível: subjetivação política nos encontros entre música erudita e estética negra.](#) [PDF](#)
Murilo Cavagnoli, Katia Maheirie
- [O trágico na estética de Edmund Burke](#) [PDF](#)
Thiago Costa Perdigão
- [Os desafios hermenêuticos na compreensão da análise retórica na música colonial brasileira](#) [PDF](#)
Eliel Almeida Soares, Rubens Russomanno Ricciardi
- [Pará Hype: a música popular paraense como produto da Indústria Cultural](#) [PDF](#)
Lucas Padilha
- [Por uma análise gestual-formal: do mimético em Adorno ao dinamismo formalizante em Zumthor](#) [PDF](#)
Marcos Antônio Silva Santos, Rogério Vasconcelos Barbosa
- [Produção e escuta musical no horizonte das gravações](#) [PDF](#)
Cristiano Corrêa Rodrigues
- [Progresso e Historicidade da Escuta Musical em Hegel e Schoenberg](#) [PDF](#)
Adriano Bueno Kurle
- [Relações constitutivas da linguagem musical: o reconhecimento do outro como fundamento do meu ato](#) [PDF](#)
Liana Arrais Serodio

[Reprodução sonora em Hans-Georg Gadamer e Nicolas Bourriaud. PDF](#)

Gustavo Souza Koetz

[Schönberg e a expressão PDF](#)

Braulyo Antonio Silva Oliveira

[SENTIMENTALISMO E KITSCH: PONTOS CEGOS NO MODERNISMO ARTÍSTICO-MUSICAL PDF](#)

Gerson Luís Trombetta

[Sobre a música em Hugo de São Vítor e Santo Tomás de Aquino](#)

Sérgio Ricardo Strefling, Wiliam Martini

[Sobre as qualidades objetivas do belo em Santo Tomás de Aquino PDF](#)

Sérgio Ricardo Strefling, Wiliam Martini

[Sobre música e método ou música como recolhimento do caminho PDF](#)

Celso Garcia de Araújo Ramalho

[Transfiguração e site específico: Rôdô em um canteiro de obras. PDF](#)

Antonio Herci Ferreira Júnior, Edson Leite

[Um ideia de Música e de Filosofia PDF](#)

Pedro Albuquerque Araujo

[Vladimir Jankélévitch: O Melos contraposto ao Logos. PDF](#)

Ricardo Miranda Nachmanowicz

[We call it Techno: esboço para uma leitura gumbrechtiana sobre a emergência da cena e da cultura Techno alemãs PDF](#)

Sabrina Ruggeri

Resumos - Estéticas, arranjos e composições

[A Genealogia do Hip Hop: Estudo sobre o Nascimento de um gênero. PDF](#)

Luiz Thiago Barros de Souza, Denner Leão da Silva

[A música do cinema silencioso vista como processo adaptativo PDF](#)

Eduardo D'Urso Hebling

[Concerto para Guitarra Elétrica e Orquestra PDF](#)

Paulo José de Siqueira Tiné

[Cultura do Diálogo: Erudito e Popular no pensamento musical de Gilberto Mendes PDF](#)

Silas da Luz Palermo

[Desenhos Musicais: Grafismos na música de um desenho animado PDF](#)

Luís Claudio Pires Seixas

[Harmonização formal de melodias PDF](#)

Aluizio Arcela

[Música de Polirritmo: o caso de Triple Duo de Elliott Carter PDF](#)

Darwin Pillar Corrêa

[Música, Ritualismo e \(re\)Apropriações PDF](#)

Silas da Luz Palermo

[O IMAGINÁRIO NA OBRA CORAL TINTURÊRO, CALMA! DE HENRIQUE DE CURITIBA: UM ESTUDO DE CASO PDF](#)

JACKSON DE SOUZA GUEDES

[Paisagem Sonora e Composição](#) [PDF](#)

Henrique Pellin, Cristina Rolim Wolffenbüttel

[Perspectivas analíticas em uma obra de Aylton Escobar](#) [PDF](#)

Cintia Campos Santa Cruz Santana

[Reflexões sobre a estética sociológica: uma análise das paradas musicais](#) [PDF](#)

Hellen Cristina Silva de Oliveira, Marina Rute Pacheco

[Ritmos de dança na canção de câmara brasileira: um estudo tendo como referência a Dansa \(Martelo\) de Heitor Villa-Lobos](#) [PDF](#)

Rogério Rodrigues de Oliveira

[Suíte Orquestral “Kandinskyanas”: Entre Música e Pintura](#) [PDF](#)

Marcus santos Mota

[Transformações musicais e sócio-culturais no contexto da Sonata para Viola de Ligeti](#) [PDF](#)

Darwin Pillar Corrêa

Resumos - Experiências estéticas e educação musical

[A Educação Estética na Escola: um estudo de caso a partir do ensino coletivo de instrumentos](#) [PDF](#)

Carlos Augusto Pinheiro Souto, Cristina Rolim Wolffenbüttel

[A utilização dos estudos de Rudolf Steiner no método de Goethe como forma de delinear a educação musical](#) [PDF](#)

Maíra Andriani Scarpellini

[Camerata Fiorentina: A influência da Retórica Aristotélica no fazer musical tardo-renascentista e sua utilidade para o ensino de música na atualidade](#) [PDF](#)

Letícia Pereira Burtet, Ana Paula Peters

[Criação musical e emancipação em processos grupais: a perspectiva do Grupo-dispositivo de experiência estética](#) [PDF](#)

Murilo Cavagnoli, Morgana Luiza Sbrussi Granella

[Cultura e estética interpretativa da música de câmara: análise de um experimento educativo com alicerce na filosofia de Theodor W. Adorno.](#) [PDF](#)

Ney Alves de Arruda

[Experiências Ébrias: O vinho como um meio museológico](#) [PDF](#)

Manoela Nascimento Souza

[Interculturalidade: conceito e implicações para a formação de professores de música](#) [PDF](#)

Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo, Vinícius Campos

[MÚSICA ACUSMÁTICA: OBSERVAÇÕES SOBRE ENSINO, ESTÉTICA E MOTIVAÇÃO.](#) [PDF](#)

Eloi Fernando Fritsch

[O RESGATE DA MARUJADA NO DISTRITO DE LAVRAS NOVAS -MG](#) [PDF](#)

Fabiana Nogueira Chaves

[Ópera na Escola – Revisitação de “O Barbeiro de Sevilha” – Uma experiência educativa e cultural](#) [PDF](#)

António Júlio Rebelo

[Os Pilares da Educação para a Educação Musical](#) PDF

Bruno Felix da Costa Almeida, Cristina Rolim Wolffenbüttel

[Refletindo sobre os Fundamentos Filosóficos da Educação Musical](#) PDF

Bruno Felix da Costa Almeida, Cristina Rolim Wolffenbüttel

[TRILHA MUSICAL: O LEITMOTIV E A RELAÇÃO COM ASPECTOS COGNITIVOS DE PERSONAGENS.](#) PDF

Eloi Fernando Fritsch

Resumos - Educação, arte e formação estética

[“FANTASMATA” – ENTRE MOVIMENTOS: A EDUCAÇÃO EM DANÇA E AS DEMANDAS CONTEMPORÂNEAS](#) PDF

Vera Marta Reolon

[A Arte e o Belo: algumas reflexões a partir do pensamento de Platão](#) PDF

Márlon Souza Vieira

[A dessacralização em jogo: um diálogo entre Walter Benjamin e a nova museologia](#) PDF

Gabriela Nascimento Souza, Manoela Nascimento Souza

[A EJA E O FUNK DIÁLOGOS POSSÍVEIS?](#) PDF

Deivid de Souza Soares

[A formação em Uma aprendizagem ou livro dos prazeres, de Clarice Lispector: uma leitura hermenêutico-ontológica](#) PDF

Douglas Gadelha Sá

[A relação entre música e poesia: origens e teses hegelianas](#) PDF

Karoline da Rosa Pereira

[Algumas notas sobre Educação em Triste Fim de Policarpo Quaresma](#) PDF

Mirela Teresinha Bandeira Silva Moraes

[Aprendendo Violão Criativamente](#) PDF

Luís Claudio Pires Seixas

[As Artes e a Cultura Digital: o uso das TDIC nas práticas pedagógicas da disciplina de artes](#) PDF

Adilson de Souza Borges

[As personagens femininas da obra Reflexões do gato Murr e os elementos comparativos com obras da Filosofia Clássica Moderna](#) PDF

Katia Aparecida Poluca Proença, Jordana Correa, Neiva Afonso Oliveira

[CULTURA DIGITAL NA ESCOLA: PROJETOS INTERDISCIPLINARES DESENVOLVIDOS EM UMA ESCOLA MUNICIPAL DE FAXINAL DOS GUEDES-SC](#) PDF

Adilson de Souza Borges

[Estética, educação e tecnologia: \(im\)possibilidades para a autonomia](#) PDF

Marcelo Haack Marcos

[Estranhura : dizeres sensíveis como potencialidades na finitude do corpo envelhecido através da experiência estética](#) PDF

Amanda Khalil Suleiman Zucco, Vanderlei Carbonara

[Música e Poesia: ritmo, metro, som e verso PDF](#)

Karoline da Rosa Pereira

[O conceito hegeliano de gênio e reflexões sociais na música PDF](#)

Thaís Nascimento

[O não dito na educação do gosto PDF](#)

Laís Belinski Roman

[Os festivais da canção em Boa Vista: música, regionalismo e identidade PDF](#)

Gustavo Frosi Benetti, Levi Leonido Fernandes da Silva

[OUTRAS SENSIBILIDADES E LINGUAGENS PARA A EDUCAÇÃO:
poéticas da animalidade, artes visuais e literatura PDF](#)

Tathiana Jaeger Morais

[Pode o amor ser ensinado?: uma reflexão a partir de Uma aprendizagem
ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector PDF](#)

Gabriel Victor Rocha Pinezi

[Que método para a experiência de arte? PDF](#)

Franciele Castilho dos Reis

[Sobre a barbárie e os canibais em Michel de Montaigne PDF](#)

Gabriela Nascimento Souza, Manoela Nascimento Souza

ISSN: 2525-3778

Apresentação

Este número dos Anais do SEFiM – Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação reúne os resumos submetidos à terceira edição do Evento realizado pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS nos dias 23, 24 e 25 de setembro de 2019. Agora em sua primeira edição internacional, o III Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música assumiu a temática Linguagens e Sensibilidades. O evento reúne pesquisadores, profissionais, professores e estudantes da Graduação e Pós-Graduação do Brasil e outros países, os quais, ao tomarem a música como dimensão norteadora, favorecem o debate interdisciplinar, pondo em foco perspectivas estéticas, filosóficas, históricas e formativas. Aprofundando e ampliando as reflexões desde a primeira edição, em 2013, a temática assumida em 2019 põe em relevo os problemas filosóficos da linguagem em diálogo com a temática da sensibilidade. As reflexões convidam ao diálogo que toma a música como problema de formação, a partir do qual se articulam música, linguagem, estética e filosofia. O caráter interdisciplinar que perpassa o SEFiM desde sua primeira edição compromete-se com a crítica da epistemologia moderna, da metafísica e escolástica tradicionais, bem como a questão do método das modernas ciências da natureza. De forma propositiva, a Hermenêutica enquanto área do conhecimento apresenta-se como subjacente ao ampliar os sentidos da música em nossa época, de forma a apontar para novos caminhos críticos e reflexivos, nos quais a experiência da arte e o modo de ser do estético assumem papel fundamental. Por fim, convidamos para a leitura atenta dos temas que se seguem. O conjunto das questões aqui apresentadas contribui de forma significativa para direcionar os sentidos possíveis a partir dos quais se articulam Linguagens e Sensibilidades.

Raimundo Rajobac

A atuação do Músico na Europa nos séculos XVIII e XIX

Musicians' role in Europe in the 18th and 19th centuries

Palavras-chave: Atuação do Músico; Séculos XVIII e XIX; Estética; Filosofia da Música.

Keywords: Musicians' role; 18th and 19th centuries; Aesthetics; Musical Philosophy.

Mayra Stela Dunin Pedrosa
UFPR

As formas de atuação do músico e seu papel na sociedade sofreram diversas transformações ao longo dos séculos. Esta figura exerceu desde funções subservientes, apresentando-se para a elite vigente, na maioria das vezes proporcionando “música de fundo” para eventos sociais, até a de compositor, subvencionado por esta mesma elite, representada por governantes e mecenas. Neste cenário de mecenato o compositor muitas vezes enfrentava certos conflitos, tendo que escolher por vezes entre compor com liberdade artística ou submeter-se às ordens da corte. Esta situação pode ser verificada no posicionamento, por exemplo, de Salieri e Mozart no século XVIII, que muitas vezes eram constrangidos a tomar decisões sobre questões éticas e estéticas segundo a perspectiva dos que estavam no poder. Questões estas por vezes ligadas aos temas de suas óperas (de cunho político e/ou social), a escolha da língua usada nos libretos (o alemão ou o italiano), ou mesmos mais pessoais, como os reflexos da ligação de Mozart com a Maçonaria em algumas de suas obras. Essa mesma contradição dentro da sua música e a liberdade de compor, vive Haydn no período que estava fora da corte em Londres.

Já no século XIX, período de grande fibrilação artística principalmente em Paris e na Alemanha, encontra-se a nova função do maestro de orquestra, do crítico musical e do formador de plateia. Schumann e Mendelssohn se preocuparam imensamente com a formação do público, ambos desenvolveram os papéis de diretor artístico e diretor de orquestra. Schumann através de seus escritos e críticas, marcou o surgimento da figura do crítico musical, material que serviu de arquivo e registro para a vida musical daquele período. Outro papel muito importante no século XIX é a do instrumentista virtuoso, Paganini, Chopin entre outros intérpretes representam uma geração de músicos com grande habilidade técnica que impressionam ao público e alteram a configuração de concertos de música de câmara, fazendo muito sucesso em toda a Europa no Romantismo.

O trabalho aqui proposto para apresentação é parte integrante e fundamento histórico, estético/filosófico de pesquisa de doutorado em andamento. Esta contextualização, fez emergir um entendimento coerente e pertinente das práxis realizadas tornando

possível traçar uma trajetória concreta da atuação do músico através dos tempos. Entendem-se desta forma, entre outros, o processo de criação das orquestras, da hierarquia vigente dentro do ambiente orquestral, da necessidade de audições e do estudo especializado, que fazem parte da vida de um músico de orquestra. Evidenciou-se que, no decorrer da história, os tipos de atuação foram ficando cada vez mais específicos e especializados e pode-se dizer que, na atualidade, a análise tanto histórica como filosófica deste universo fornece ferramentas para uma compreensão interdisciplinar do que é ser músico. Este tipo de abordagem veio de fato trazer à consciência, seja do performer, do professor, do crítico, do compositor ou do maestro, questões éticas acerca da liberdade artística, além de elucidar o papel por ele desempenhado na sociedade ao nível local e mesmo global, guardando-se as devidas especificidades geográficas e socioculturais. Esta interdisciplinaridade abrange conceitos de filosofia, sociologia, história, antropologia e psicologia, buscando acessar e entender o sujeito em sua totalidade no ambiente que está inserido (e que também precisa ser decodificado); finalmente este acesso veio configurar, de uma forma bastante completa, um auxílio à reflexão sobre e à compreensão de aspectos típicos e essenciais da vida do músico.

Referências

- COLOMBATI, C. *Musica e Libertà: Identità e Contraddizione* In Quattro Saggi. Roma: Ateneu, 1983
- COLOMBATI, C. *Percorsi Storico-Estetici Nella Musica tra Ottocento e Novecento*. Roma: Aracne, 2012.
- FUBINI, E. *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 2001.
- FUBINI, E. *Musica e cultura nel Settecento europeo*. Torino: EDT, 1986.

A composição musical da alma universal como paradigma harmônico na caracterização dos males humanos como dissonância (*Timeu*, 35a-36d, 47c-e, 90c-d)

Musical composition of the universal soul as a harmonic paradigm in the characterization of human evils as dissonance (Timaeus, 35a-36d, 47c-e, 90c-d)

Palavras-chave: Timeu; harmonia; alma; mal.

Keywords: *Timaeus*; harmony; soul; evil.

Yasmin Tamara Jucksch

Na passagem 35a-36d do diálogo platônico *Timeu*, o personagem homônimo relata por meio de um “mito verossímil” as formas pelas quais o Demiurgo compõe a alma universal, descrita como sendo “participante de razão e de harmonia (λογισμοῦ δὲ μετέχουσα καὶ ἁρμονίας ψυχῆ), a melhor das coisas criadas pela natureza mais inteligente e eterna.” (37a1-3). A alma universal é uma espécie de amálgama que o Demiurgo divide em porções que correspondem a intervalos musicais a partir de duas progressões geométricas em que primeiramente o amálgama é dividido (nas proporções 2:1/3:1), nas quais insere em seguida meios harmônicos e aritméticos, completando a moderna escala diatônica. Por meio dessa inserção, obtém-se uma série representando notas musicais em intervalos de tom e semitom, cobrindo o espectro final de quatro oitavas e uma sexta maior. O caráter propriamente filosófico dessa conformação harmônica da alma cósmica revela-se em duas outras passagens do diálogo, nas quais o personagem Timeu aponta para a função teleológica do ouvido e da voz humana (47c-e) e da observação das revoluções celestes (90c-d). Em suma, Timeu indica a necessidade do estudo da harmonia para combater os movimentos desarmônicos que costumam imperar na alma (*ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον*, 47d4) para deixá-la em consonância consigo mesma (*συμφωνιανέαντῆ σύμμαχος*, 47d4-5), graças ao estudo dos números, “que nos proporcionaram a noção de tempo e nos permitiram investigar a natureza do universo”, e que foi o que abriu “caminho para o gênero da filosofia, um bem maior do que o qual nenhum outro foi concedido nem será outorgado pelos deuses à geração mortal.” (47a7-12). A contraposição entre a narrativa da composição plenamente harmônica da alma cósmica e a caracterização dos males humanos como movimentos desordenados (a falta de simetria e ordem na alma) compõe um cenário teleológico em que a alma é tomada como um microcosmo capaz de imitar o paradigma da inteligência universal. Partiremos da interpretação de que os males morais no *Timeu* prescindem de lastro ontológico (enquanto falhas ou deficiências) e veremos se há indicações textuais que nos permitam perceber qual é

o tipo de relação (causal, analógica, metafórica) que pode operar entre a desarmonia psíquica, as deficiências morais e as dissonâncias no plano harmônico e rítmico. Intenta-se, como isso, uma caracterização mais nítida dos males propriamente morais com base na descrição do paradigma harmônico cósmico. Nossa apresentação tem por objetivo, portanto, (i) explicitar o processo de composição harmônica da alma universal no contexto do mito do *Timeu* e o modo pelo qual ele se firma como parâmetro harmônico, e (ii) ver se o texto responde ao questionamento a respeito do modo como se dá a relação entre, de um lado, a desarmonia verificada nos planos psíquico e moral e, de outro, a desarmonia propriamente musical que se traduz em “desmedida e falta de graça” na alma humana (47d5-7).

Referências

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. 9. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

LEVIN, Flora. *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.

NORRIS, Christopher. *Platonism, Music and the Listener's Share*. London: Continuum, 2006.

PELOSI, Francesco. *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

**A concepção da escuta como campo formativo humano,
a partir das transformações da música no século XX**
*Listening as a field of human formation process,
since the changements of music in the Twentieth Century*

Palavras-chave: Fenomenologia da escuta; Pierre Schaeffer; Theodor Adorno;
indústria cultural; música moderna; música contemporânea.

*Keywords: Fenomenology of listening; Pierre Schaeffer; Theodor W. Adorno;
cultural industry; modern music; contemporary music.*

Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti
USP

Silvia Maria Pires Cabrera Berg
USP

O século XX assistiu a um florescimento cultural, entusiasmado e crítico diante do reconhecimento das transformações sociais acarretadas pela introdução da tecnologia em diversos âmbitos da vida moderna, especialmente urbana, na era industrial. As aspirações libertárias, geradas neste século de confiança no ser humano, levaram ao questionamento das próprias técnicas artísticas, em sua imposição normativa e valorativa.

No século da máquina, torna-se necessário distinguir o humano, a ela equiparado pelo pensamento mecanicista cartesiano, assim como redefinir a arte, não mais pela premissa do procedimento técnico e da forma, que justificava sua elevação a um patamar superior ao artesanato nas *Belles-Lèvres* – produto do gênio, em oposição ao pulsar atávico do povo, manifesto no campo designado como folclórico.

Por outro lado, o contato dos artistas europeus com culturas de outras origens, sobretudo orientais, nas grandes Exposições Universais, com o intuito principal de legitimar pelo exotismo a dominação civilizatória, sela o reconhecimento e a crítica ao eurocentrismo nos empréstimos ou apropriações subsequentes, como as escalas de tons inteiros na música de Claude Debussy.

Nesse final de século, o expressionismo leva ao extremo o esgarçamento do tecido harmônico e dos registros, dilacerando o pensamento melódico e a ordenação temporal métrica e rítmica. O *sprachgesang* explora as fronteiras entre fala e canto.

Os poemas sinfônicos do Romantismo tardio, combinando suas orquestras monumentais a corais e solistas, como as de Gustav Mahler e Richard Strauss criam coloridos instrumentais, intensidades sonoras, grandes contrastes texturais e dinâmicos, que

reforçam a carga emocional, dramática e retórica das narrativas – ao contrário das sutilezas timbrísticas da música de Debussy. Como já apontava a enorme ampliação do campo harmônico com cromatismos desde a música de Wagner e de Liszt, de um modo e de outro se abria caminho para o atonalismo.

Nesse contexto multifacetado e dialético de final do século XIX e início do século XX, entre o desejo de preservação da tradição e o sentimento de necessidade de expansão de fronteiras do sistema musical em si até o seu dilaceramento, na sua relação com outras artes e com sistemas musicais de outras culturas, a escuta ou a percepção sensível do mundo passa a exercer uma função fundamental, senão primordial, em relação ao pensamento estruturador na exploração e reinvenção das formas. Ao encontro disso, as tecnologias de gravação e reprodução sonora trouxeram a perspectiva da criação a partir de fontes sonoras que não faziam parte do espectro de possibilidades inscritas no paradigma musical, extrapolando a exclusividade do instrumento musical para a novidade inaudita do *objet trouvé*. Na prospecção do cotidiano, a escuta ganha primazia com todo o seu potencial criativo.

Dois autores atestam em suas obras a intenção de suscitar a consciência sobre processos, funções e atitudes de escuta, com foco nas relações entre ouvinte e obra musical: Pierre Schaeffer (1910-1995), criador do Groupe de Recherches de Musiques Concrètes (GPRM) e o de Theodor Adorno (1903-1969), filósofo de Escola de Frankfurt. Schaeffer, em seu *Traité des Objets Musicaux*, inaugura uma abordagem fenomenológica do som e experimental da música. Adorno manifesta uma crítica de cunho sociológico e ético, dirigida a comportamentos de escuta vinculados ao modo de produção e consumo de música na sociedade pós-industrial, em sua apropriação da cultura como um de seus ramos e, a seu ver, um mecanismo de controle. O presente resumo integra pesquisa da recepção musical sob essa nova perspectiva, da escuta enquanto campo formativo humano, associado à liberdade, estética e criativa, com suas implicações sociais e políticas.

Referências

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Theodor W. Adorno: textos escolhidos*. Tradução: Wolfgang Leo Maar (revisão de Luiz João Baraúna). Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*: doze preleções teóricas. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

PALOMBINI, Carlos. A noção de arte relé em Pierre Schaeffer. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Unesp, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. *De la musique concrète à la musique même*. Montréal: Mémoire du Livre, 2002.

A dimensão poética no ato de conhecer

The poetic dimension in the act of knowing

Palavras-chave: Poética; Conhecimento; Música; Filosofia.

Keywords: Poetic; Knowledge; Music; Philosophy.

Priscila Loureiro Reis

UFRJ

Nossa pretensão aqui é tratar a articulação entre música e conhecimento no sentido de investigar a relação pensada por Jardim (2005) que diz que música é o que está na base de todo e qualquer conhecimento.

A primeira dificuldade que encontramos ao pensar tal relação entre música e conhecimento se dá a partir de uma compreensão comumente aceita do que seja a música. O entendimento geral acerca da música localiza a música em alguma obra específica, isto é, a música que ouvimos ou a música que tocamos ou a música que compomos e por aí afora. É com certo estranhamento que ao associar a música como o que está na base de todo e qualquer conhecimento a alguma obra musical específica questionamos: como o 4^o movimento de um balé de Khachaturian pode estar na base de todo e qualquer conhecimento? Ou como uma canção como o Lamento Sertanejo do Dominguinhos e do Gilberto Gil pode estar na base de todo e qualquer conhecimento? O que cabe ressaltar aqui é que localizar a música como o que está na base de todo e qualquer conhecimento em algo feito, no sentido de uma realização acabada, não dá e nem jamais dará conta da proveniência ou do sentido donde emerge o conhecimento.

A segunda dificuldade que encontramos se dá a partir de uma compreensão comumente aceita do que seja o conhecimento. O entendimento geral acerca do conhecimento associa o ato de conhecer à ação de entender por meio de um processo lógico-racional legitimando principalmente a ciência como hegemônica na aquisição do conhecimento e, com isto, afastando qualquer outra modalidade de acesso ao saber. Um dos problemas provenientes desta concepção é o distanciamento da dimensão poética que pensa a realidade, ou melhor, o real, a partir de um outro movimento que não conduzido pela técnica e pelo fazer humano. O movimento que pensa o real a partir da dimensão poética é o mesmo movimento que faz a música ser música e o conhecimento ser conhecimento. A dimensão poética se apresenta assim como outra via para uma compreensão acerca do que é o conhecimento. Nesta via a ciência não dá e nem jamais dará conta da proveniência ou do sentido donde emerge o conhecimento.

A partir do que foi posto, torna-se imperativo discutir qual é a essência da música para que ela seja a base de todo e qualquer conhecimento, qual é a essência do

conhecimento para que o seu elemento fundante seja musical e de que maneira a dimensão poética se articula com estas dimensões no ato de conhecer. A pergunta que pergunta pela essência de alguma coisa é uma pergunta de caráter filosófico. Porém é preciso certo cuidado em falar de filosofia porque o seu percurso no ocidente é traidor. A filosofia ocidental se trai a si mesma quando se torna uma ciência, mas em seu sentido originário filosofia jamais se equivaleria à ciência. A ciência nunca pergunta pela essência da coisa. Seu modo de operar baseia-se no discurso predicativo em que se procura pela certeza do fenômeno, mas não pela verdade do fenômeno. E perguntar pela certeza não é o mesmo que perguntar pela verdade.

Todo conhecimento só se torna efetivo quando requisita pelo menos duas instâncias vigorosas: mistério e memória. Isto se dá porque “conhecimento, originariamente, não significa um saber científico, objetivo, adequado a um modelo que lhe meça o rigor e a exatidão, mas o nascer, o pôr no mundo, o produzir. O conhecimento é, pois, um nascer, um fazer surgir algo que não havia.” (CASTRO, 1982, p. 24). Deste modo, cabe-nos pensar o conhecimento como um co-nascimento. O que ou como o conhecimento faz nascer? De que maneira a essência da música se articula com o mistério para que a música esteja na base de todo e qualquer co-nascimento? De que maneira a essência da música se articula com a memória para que a música esteja na base de todo e qualquer co-nascimento? De que maneira a essência da música se articula com o co-nascimento filosófico para que a verdade do fenômeno seja velada e desvelada poeticamente e não cientificamente? São estas e outras questões que tentamos discutir neste artigo como possíveis caminhos para pensar a relação da música com o conhecimento necessariamente como uma relação originária que faz nascer e surgir mundo.

Referências

CASTRO, Manuel Antônio de. *O Acontecer Poético: a história literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

A Música como Causa Universal e sua influência na Formação do Caráter

Music as an Universal Cause and its influence on Character Formation

Palavras-chave: música; Aristóteles; educação; influência; moral; caráter; virtuoso.
Keywords: music; Aristotle; education; influence; moral; character; virtuous.

Maria Fernanda Leitão Canabarro
UFMG

Este trabalho procura relatar o importante papel que a música desempenha no sistema de educação e formação do caráter do indivíduo. Para fundamentar o fato de que a música se faz presente na sociedade há anos, serão apresentados registros de autores anteriores a Cristo e outros mais contemporâneos. Até que ponto a música pode influenciar na formação do caráter de um indivíduo? Como esta influência se realiza? Qual o objetivo da educação musical como parte do sistema educacional dos jovens? Sócrates propõe um processo de “purificação da música”, para que os indivíduos que escutassem determinada melodia tivessem uma determinada reação. Guerreiros deveriam escutar músicas compostas em certos modos musicais (organização de sons) que suscitassem coragem, para que se sentissem compelidos a lutar e vencer. “As harmonias que expressam lamentação ou perda, como as escritas em modo Mixolídio e Syntonolídio, são rejeitadas, pois não inspiram coragem naqueles que as escutam” (*Rep.* 3, 387d1-388e4). Os ritmos “[...] *should be subject to the same rules, for we ought [...] to discover what rhythms are the expressions of a courageous and harmonious life.*” (*Rep.* 3,399e8-11). Ele sugere que uma música apropriada levaria alguém a se tornar virtuoso.

Aristóteles aponta a música como um ramo importante da educação moral, pois acreditava que a mesma “compartilha a natureza da diversão, prazer intelectual juntamente com a educação” (*Pol.* 8,1339b13-15). Ele esclarece que a causa principal da virtude moral de uma pessoa seria o próprio desempenho de ações virtuosas da mesma. O processo causal seria uma combinação complexa de aspectos emocionais e cognitivos. “No início o aluno deve optar por realizar ações nobres e justas porque teme ser punido [...] com o tempo, ele aprende a optar por atos nobres e justos para seu próprio bem e a sentir prazer ao realizá-los” (*EN* 1105a32). No seu livro “Poética”, Aristóteles usa o termo “imitação” (*imitation*) e relata que os sentimentos das pessoas podem se mover em simpatia quando escutam as melodias. A música nos fornece imitações de virtudes e vícios; de paixões e ações associadas com seus respectivos estados de caráter. Frédéricque Woerther considera o poder da imitação

(*mimetic*) da música e nos apresenta o princípio da “homeopatia” como mecanismo que permite à música desempenhar importante papel na educação da alma. Ele afirma que “[...] music possesses a supreme usefulness which justifies its place in the education of the soul. Music is capable of exercising a particular kind of beneficial influence, namely grace.” (2008, p. 93). Göran Sörbom explica que uma peça musical não seria a abstração da raiva, nem um exemplo ou comportamento desta, mas seria uma imagem da raiva, algo semelhante mas não propriamente um exemplo. E este “nada além de semelhança em certos aspectos é a natureza básica da música [...]” (SORBOM, 1994, p. 43).

Escutar ou tocar um instrumento proporciona ao indivíduo a oportunidade de imitar as paixões e ações que estão associadas aos vários tipos de caráter. O educador seria uma causa eficiente sobre o comportamento do discípulo. Neste sentido, a música funcionaria como instrumento na educação moral do aluno, pois ela coopera com os poderes inerentes cognitivos e emocionais que este possui, e provoca um efeito que está além das suas capacidades operacionais, que seria a imitação de ações e paixões virtuosas. Aristóteles trata a música como causa instrumental universal, pois esta não seria a principal causa do caráter; as ações voluntárias do indivíduo é que seriam; e o papel do educador moral é crucial para que utilize a música para formação de um caráter apropriado.

Referências

- ADLER, Samuel. *Building Bridges with Music, Stories from a Composer's life*. American Music and Musicians No. 4. Hillsdale, NY: Pendagon Press, 2017.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*. Translated by F. H. Peters. London, 1906.
- ARISTOTLE. *Politics: a Treatise on Government*. Translated by William Ellis. New York: E. P. Dutton & Co, 1912.
- BARNES, Jonathan. *Aristóteles*. São Paulo: Ideias & Letras, 2009.
- KRAUT, Richard. *Aristotle: Political Philosophy*. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- LEAR, Jonathan. *Aristóteles: o desejo de entender*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.
- MOSS, Jessica. *Aristotle on the Apparent Good*. Perception, Phantasia, Thought, & Desire. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- PLATO. *The Republic*. Translated by Benjamin Jowett. Produced by Sue Asscher and David Widger. 2008.
- SÖRBOM, Göran. Aristotle on Music as Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 52, 1994.
- STIRN, François. *Compreender Aristóteles*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- WOERTHER, Frédérique. *Music and Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of Character*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

A música na estética de Hegel

Music in Hegel's Aesthetics

Palavras-chave: Hegel; música; estética; forma e conteúdo.
Keywords: Hegel; music; aesthetics.

Pablo de Morais
ECA-USP

A proposta geral do trabalho é responder à pergunta acerca do significado da música segundo G. W. F. Hegel, filósofo cujas considerações estéticas exerceram impacto nas discussões centradas na questão da autonomia da música, ainda que tal questão não ocupe o cerne das reflexões hegelianas. Pretende-se desenvolver a resposta a essa questão expondo o modo como Hegel apreende a relação entre forma e conteúdo na música, tanto do ponto de vista do lugar por ela ocupado no interior do sistema das artes particulares, destacando-se especialmente sua inserção no interior da Forma de arte Romântica da época moderna¹, como também, do ponto de vista da especificidade do modo como se dá a manifestação do Conteúdo espiritual² na música, destacando-se a associação que há entre, de um lado, a depuração do elemento sonoro, a elaboração formal associada às leis do compasso e da harmonia e o desenvolvimento melódico, e, de outro lado, as categorias do espírito subjetivo

1 Hegel distingue três Formas principais de arte: a Simbólica, a Clássica e a Romântica. Na Forma de arte Simbólica, “a ideia é incerta, confusa, indeterminada” (BAYER, 1998, p. 324), constituindo-se como uma ideia abstrata que se mantém no exterior, como uma inadequação da Ideia, que dessa forma permanece simbólica, apesar da beleza concreta da arte. Já na arte Clássica, “a encarnação adequada da Ideia se efetua em uma forma adequada a essa ideia”, paradoxo que pode se realizar na medida em que “existe na natureza um ser privilegiado em que esta harmonia é levada a cabo” (BAYER, 1998, p. 324): o ser humano. E na arte Romântica, continua a atividade da Ideia, que agora manifesta sua superioridade e sua inadequação essencial a todo objeto finito e sensível, estabelecendo-se uma nova inarmonia. Intervém aqui uma nova característica: “não é mais a exterioridade da Ideia, mas sua intimidade espiritual, interior, a que cria o desequilíbrio [...], a Ideia é consciente de si mesma e deixa de ser indistinta e indeterminada: rompe a envoltura” (BAYER, 1998, p. 324), sendo a música o verdadeiro paradigma desta Forma de arte.

2 A noção de espírito em Hegel é empregada em uma grande variedade de maneiras. De maneira geral o seu significado pode ser sistematizado do seguinte modo: em primeiro lugar, denotando “a mente humana e os seus produtos, em contraste com a natureza e também com a ideia lógica” (INWOOD, 1997, p. 118). Espírito também aparece em Hegel como “espírito objetivo”, isto é, “o espírito de um grupo social, consubstanciado em seus costumes, leis e instituições, e impregnando o caráter e a consciência dos indivíduos pertencentes ao grupo” (INWOOD, 1997, p. 118). O termo “espírito absoluto”, por sua vez, engloba a arte, a religião e a filosofia. Ao contrário do espírito subjetivo e do espírito objetivo, que são finitos, o espírito absoluto é infinito, “uma vez que o espírito constitui aí um objeto para o próprio espírito, mas também porque se reflete em algo distinto dele e, assim, limita ou restringe o espírito” (INWOOD, 1997, p. 118).

(especialmente a sensação, o sentimento, o entendimento, a intuição e a rememoração), demonstrando com isso de que modo a realização do Conteúdo na música está associada a um aprofundamento na subjetividade, sendo impulsionada pelo movimento duplamente negativo articulado pela música, conduzindo a um deslocamento do âmbito da individualidade ao âmbito da interioridade.

Referências

- BAYER, R. *Historia de la estetica*. Trad. Jasmin Reuter. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BRAS, G. *Hegel e a Arte: uma apresentação da Estética*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- CHUA, D. K. L. *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ESPIÑA, Y. *La música en el sistema filosófico de Hegel*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/ESPLME>. Acesso em: 1 dez. 2017.
- ESPIÑA, Y. *La razón musical en Hegel*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1996.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, v. I: 1999; v. II: 2014; v. III: 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Trad. Paulo Meneses e Pe. José Machado. São Paulo: Edições Loyola, volume I: A Ciência da Lógica, 2012; volume II: A Filosofia da Natureza, 1997; e volume III: A Filosofia do Espírito, 1995.
- INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WERLE, M. A. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- WERLE, M. A. Notas sobre a filosofia da música. *Revista Música*, São Paulo, v. 1, n. 15, p. 91-101, 2015. Disponível em: <http://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/114703>. Acesso em: 1 dez. 2017.

A presença musical na constituição verbivocovisual da linguagem bakhtiniana

The musical presence in the verbivocovisual constitution of bakhtinian language

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin; Verbivocovisualidade; Filosofia da Linguagem; Teoria Musical.
Keywords: Bakhtin's Circle; Verbivocovisuality; Philosophy of Language; music theory.

José Antonio Rodrigues Luciano
UNESP

O grupo de intelectuais russos, denominado Círculo de Bakhtin, desenvolveu sua filosofia da linguagem em torno da palavra verbal. Contudo, dada a formação heterogênea de seus membros, os teóricos recorriam às diversas áreas do conhecimento para formular e delimitar sua concepção de linguagem, a saber, ao campo da biologia, da física, das artes e da música. Em relação a esta última, destacam-se, aqui, as figuras de Maria Iudina, professora e pianista; Ivan Sollertínski, musicista, crítico e professor de história do teatro; Valentin Volóchinov, musicista e pós-graduando pelo Instituto de Literatura e Línguas Ocidentais e Orientais; e o próprio Mikhail Bakhtin, filósofo. Nesse sentido, este trabalho tem por intuito identificar, analisar e compreender de que forma Bakhtin e o Círculo mobilizam os conceitos musicais em sua filosofia, tais como, polifonia, entonação, voz, de modo a compreender a influência musical na concepção de linguagem bakhtiniana, concebida tridimensionalmente, a qual denomina-se verbivocovisual. Para isso, tem-se as obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), de V. Volóchinov; *Estética da Criação Verbal* (2012), de Mikhail Bakhtin; e *Método Formal nos Estudos Literários* (2012), de P. Medviédov como *corpus* e, ao mesmo tempo, fundamentação teórica, juntamente com as demais obras produzidas pelos pensadores russos, a partir do método dialético-dialógico (2011), conforme Paula propõe a respeito do estudos bakhtinianos, pois considera o objeto em constante diálogo com outros enunciados anteriores e posteriores a ele no elo da cadeia discursiva. Embora, segundo foi mencionado anteriormente, o Círculo tenha se ocupa apenas da linguagem verbal, ao se voltar para o contexto histórico de repressão e perseguição às Ciências Humanas na antiga URSS, é possível compreender os conceitos musicais e de outras áreas de maneira metafórica para pensar uma “lógica geral dos sistemas de signos, uma *potencial linguagem das linguagens única*” (BAKHTIN, 2012, grifo nosso), aqui chamada de linguagem verbivocovisual, composta pela relação das dimensões verbal, visual e sonora, que, ao se articularem em seu potencial valorativo, podem se concretizar em dada materialidade

verbal, visual, sonora e/ou sincrética. Por esse viés, é essa relação indissociável que permite a tradução de uma linguagem para outra, por exemplo, a obra, linguagem verbal, *Assim Falou Zaratustra*, de F. Nietzsche, ser reconfigurada para um poema sinfônico de R. Strauss, linguagem musical. Com isso, a proposta é refletir acerca da pertinência do filosofia da linguagem bakhtiniana como aporte teórico para a análises de enunciados contemporâneos que vão além do verbal, ou seja, visuais (quadros, fotografia), sonoros (canção, música) ou, ainda, sincréticos (filmes, séries). Tal possibilidade de utilizar-se das categorias analíticas para enunciados verbivocovisuais é reforçada ao se deparar com os trabalhos de Sollertinski sobre Don Giovanni e A Flauta Mágica, encontramos indícios viáveis de análises, pois, de acordo com Cassotti (2010), o musicista e crítico, já nos anos 20, 30 e 40, analisava óperas, que combinam simultaneamente sistemas semióticos distintos (verbal, visual e musical), a partir das concepções bakhtinianas.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CASSOTTI, R. S. Ressonâncias musicais no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- MEDVIÉDEV, P. *Método Formal nos estudos literários*. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- PAULA et al. O marxismo do/no Círculo. *Slovo: o Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Ablução musical como propedêutica à metafísica da Vontade ***Musical abluition as a propaedeutic to the metaphysics of Will***

Palavras-chave: Schopenhauer; Música; Metafísica.

Keywords: Schopenhauer; Music; Metaphysics.

Guilherme Brasil Rasquin
Prefeitura Municipal de Porto Alegre

Na *Metafísica do Belo*, Arthur Schopenhauer realiza verdadeira homenagem à música – reservando-lhe hierarquia especial, à parte das demais artes. Perpassando temas centrais da estética da música, descreve-a em paralelo com sua metafísica da Vontade, numa propedêutica ao seu *pensamento único*, por via musical. Destacam-se os assuntos: a analogia da música com as Ideias, o papel representado pelas vozes musicais e pela melodia, o gênio compositor e os efeitos causados pelas variações musicais, a relação da música com linguagem, matemática, Vontade e ética, a formação musical como ablução. A música é cópia da essência do mundo (Vontade), e não de suas sombras (aparências, fenômenos, Ideias, representações). Ela é interamente independente do mundo fenomênico – existiria mesmo se ele não existisse. Toca diretamente o nosso íntimo, causando satisfação de alegria interior. Como linguagem universal de compreensibilidade inata, a entemos imediatamente.

A maravilhosa arte dos tons ultrapassa meras relações numéricas, está em combinação perfeita com a metafísica schopenhaueriana. Figuras geométricas, números e a música, tratam das formas universais *a priori* de todos os possíveis objetos da experiência, passíveis de intuição e sempre determinados. O alcance pleno da compreensão do sentido íntimo da música depende da reflexão constante durante as audições e de sua frequência. Música e Ideias manifestam a Vontade. Entretanto, entre ambas não há semelhança – existe paralelismo, analogia.

As notas musicais das vozes graves, médias e agudas correspondem aos graus de objetivação da Vontade, que vão da natureza mais bruta até a livre criação de um gênio compositor. A melodia é o ápice da correspondência entre a essência íntima da Vontade e sua objetivação racional, descreve a totalidade de um trajeto de vida claro, concatenado, pleno de sentido, expresso num único pensamento, *da capo* ao *fine* – pinta os profundos mistérios do querer: assim como a felicidade humana consiste no esforço (sofrimento) e na satisfação (tédio) incessantes, a melodia oscila, afastado-se do tom fundamental e retornando a ele. A melodia só é perfeita na harmonia completa, com as vozes intermediárias e os sons baixos. Da mesma maneira,

a Vontade una (externa ao tempo) encontra sua objetivação perfeita somente na união completa de todos os graus manifestantes de sua essência.

O gênio compositor cria a melodia como se fosse um sonâmbulo magnético, longe de reflexão e intencionalidade conscientes, manifestando a sabedoria mais profunda numa linguagem irrestrita à razão. No gênio, o homem separa-se do artista. A alegria relaciona-se com o andamento musical: *allegro, adagio*. Melodias lentas são mais dolorosas, quase insuportáveis – porém, aduzem um esforço mais nobre e elevado do que a felicidade vulgar fácil dos temas rápidos de dança.

Os efeitos musicais criados pelos modos maior ou menor, e as mudanças de tonalidades, causam sensação de felicidade, dor, vida e morte. Tudo no interior do homem é expresso no infinito das possíveis melodias – sempre na universalidade da mera forma (imaterial), apenas segundo o Em-si (e não os fenômenos).

Nada escapa à música, ela exprime a essência de todas as coisas. Cada melodia possui sentido sempre universal, exprime sempre apenas a essência íntima dos variáveis fenômenos. Destarte, a mesma composição pode servir para muitas estrofes. Música é sentimento e paixão, as palavras são razão. As palavras subordinam-se completamente à música, porque esta é mais poderosa do que a linguagem.

Música e filosofia dizem o mesmo em linguagens diferentes. A verdadeira filosofia mostra em conceitos aquilo que a música revela em tons. No melodrama, a palavra luta contra a música. Trata-se da mais pura falta de gosto. Quando o ouvinte quer ouvir as palavras, a música lhe é um barulho perturbador, e vice-versa. Quem encontra prazer em algo assim não pensa a poesia, nem sente a música. A música deve envolver a moral em sua melodia, e a física na melodia. Conhecê-la se dá no próprio fazer musical. A audição de uma música bela é um banho do espírito, uma ablução, que remove tudo aquilo que é ruim, diminuto e impuro. Cada espírito concorda aí no grau mais elevado que sua natureza lhe permite. Exige-se formação musical, pois apenas por exercício gradual do espírito aprende-se a combinar e conceber tantos tons variados.

Aquele que só consegue fruir música dançante ou canção para cítara demonstra carência de formação. É recomendável audição e execução musicais diariamente, como participação nessa arte balsâmica. Quem se entrega à ciência enobrece inteiramente seu espírito. Um filho das musas deve buscar somente divertimentos espirituais nobres, investindo tempo e dinheiro em óperas e concertos, evitando bebidas e jogos. O estudo da Estética schopenhaueriana da Música, aliado à formação musical, é porta de entrada aos conceitos da metafísica da Vontade.

Referências

SCHOPENHUAER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Unesp, 2003.

SCHOPENHUAER, Arthur. *O mundo como Vontade e como representação*. São Paulo: Unesp, 2005.

Arte, temporalidade e música

Art, temporality and music

Palavras-chave: filosofia da música; Heidegger; tonalidade afetiva.
Keywords: philosophy of music; Heidegger; affective tonality.

Claudia Drucker
UFSC

As referências de Heidegger à música são esparsas, mas variadas. Sendo Heidegger o pensador por excelência do tempo, é curioso que não tenha considerado a música como a arte que tem uma relação privilegiada com o tempo. Grosso modo, a canção do poeta que se faz acompanhar de um instrumento recebe as menções mais favoráveis, enquanto a tentativa de elevar a música ao patamar de grande arte autônoma recebe uma menção quase hostil. A rejeição a Wagner deixa clara a hierarquia heideggeriana entre as artes que sobrepõe a poesia à música. A primazia do tempo sobre o espaço que marca o pensamento não-artístico de Heidegger não se reflete no tratamento da arte. Ao contrário, os textos de Heidegger se referem mais ao espaço do que ao tempo na arte. Afirma-se que as obras de arte “determinam o lugar” em que se encontram (GA 13, 120). A obra de arte espacial não tem uma relação neutra ou indiferente com o seu entorno, mas o torna perceptível. Por que não se pode dizer o mesmo da música, com muito mais razão, a saber, que ela não está dentro do tempo, mas o determina efetivamente? A primazia da pergunta sobre o tempo parece ser tanto um óbice como uma fonte de instigação a pensar a música. Proponho começar pelo tratamento da temporalidade, que é, no período da analítica existencial, uma estrutura constitutiva da existência, na qual a percepção e o sentido do tempo estão fundados. Até mesmo a espacialidade como modo originário de organização do espaço depende da temporalidade como modo de estruturação dos acontecimentos. A aproximação entre música e temporalidade pode ser buscada em textos como *Ser e tempo* (1927) *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão* (1929-30). O acesso do ser-aí à temporalidade é afetivo. Os modos de o ser-aí se relacionar com o seu ser no tempo – ou melhor, como temporalidade – é acessível mediante “tonalidades afetivas fundamentais”. Uma tonalidade afetiva, não compreendida nem teórico-contemplativa nem emocionalmente, indica uma atitude do ser-aí diante da totalidade do ente. Nem toda tonalidade afetiva é transparente e indica ao próprio ser-aí o seu caráter englobante. No quarto capítulo das preleções de 1929, o tédio é a tonalidade afetiva que, em seus três estágios, indica três relações distintas com o tempo e consigo mesmo. No primeiro estágio, o entediante são coisas e pessoas. No segundo, o tempo é entediante enquanto estagnado. Finalmente, no tédio profundo, o tempo

é banido e junto com ele a temporalidade. Nesse instante, dá-se a alternativa para o ser-aí de compreender o tempo como algo objetivo e externo a si mesmo ou não. Eis como o tédio e todas as tonalidades afetivas fundamentais podem ofuscar o ser-aí, a temporalidade e o tempo, ou franquear o acesso do ser-aí ao tempo. O luto é uma tonalidade afetiva que pode encobrir a sua própria época de indignação, ou franquear essa indignação. Sugiro que há implicações musicais do procedimento de fundar na temporalidade os afetos. Há afetos aléticos (relativos à verdade existencial) e contra-aléticos. A noção de emoção musical pode ser reformulada para acolher também um vínculo com o tempo, como o sentir de um modo da acontecencialidade. Podemos sugerir que há tipos de música aléticos e contra-aléticos – no modo como tratam o tempo, ou o entediante musical.

Referências

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005. 14. ed. Trad. Fausto Castilho. Petrópolis; Campinas: Vozes; UNICAMP, 2012.

HEIDEGGER, Martin. Über die Sixtina. In: *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt: Klostermann, 1983. p. 119-121. (GA vol. 13).

MARX, Eduardo. *Heidegger und der Ort der Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

As gravações de Glenn Gould sob conceitos de Michel Foucault

The recordings of Glenn Gould's under Michael Foucault's conceptual

Palavras-chave: Glenn Gould; Autor; Sujeito Criativo; Intepretação.

Keywords: Glenn Gould; Author; Creative subject; Intepretation.

Daniel Gouvea Pizaia

UEL

Fabio Parra Furlanete

UEL

Glenn Gould gravou duas vezes as Variações Goldberg de Bach. Durante a primeira gravação (1955) dedicava grande parte de sua carreira à performance ao vivo. Já na segunda (1981), o pianista tinha exclusiva dedicação ao estúdio. A partir da análise de trechos representativos (Ária e primeira variação) das gravações, constatamos que através do andamento, dinâmica e articulação Gould propõe um grande contraste interpretativo em 1981. Esse contraste está relacionado à uma significativa mudança de compreensão de seu papel como executante e se associa ao abandono dos palcos a partir da metade de sua carreira. Através do estúdio Gould passou a ter maior controle de seu material, de maneira que uma performance ao vivo não poderia oferecer. De acordo com ele “A responsabilidade de registro permite ao intérprete estabelecer um contato com uma obra que é muito semelhante àquela da própria relação do compositor” (GOULD, 2004, p. 116).

Sua mudança de perspectiva a respeito de seu papel como executante confronta o paradigma tradicional que estabelece o intérprete como reproduzidor da “ideia original” do compositor. Bowen (1993, p. 140) propõe que “[...] nos últimos trezentos anos, os compositores têm tentado cada vez mais exercer maior controle sobre a variabilidade de performances”. De acordo com Cook “a gramática básica da performance é que você interpreta alguma coisa [*perform something*] você apresenta uma performance “de” alguma coisa” (2006, p. 6). Ao observar o grande contraste interpretativo de Gould através de sua segunda gravação, percebemos que o pianista propõe estratégias criativas que a performance ao vivo não poderia conceder, sendo sua prática exclusivamente vinculada ao estúdio. Tais estratégias são justificadas por um discurso musical que não se baseia na fidelidade à obra e se assemelha a um posicionamento do intérprete parecido ao compositor (sujeito que cria). Foucault se refere ao sujeito criativo através do nome de “escritor”, porém abrimos a possibilidade de se referir

também a figura do compositor. Este sujeito é reconhecido pelo “caráter intransitivo que empresta a seu discurso” (FOUCAULT, 1999, p. 41), de acordo com Foucault “é bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado [...] no personagem do escritor, tenha lugar em uma sociedade do discurso difusa, talvez, mas certamente coercitiva” (1999, p. 40). Nesta sociedade o “número dos indivíduos que falavam, mesmo se não fosse fixado, tendia a ser limitado” (FOUCAULT, 1999, p. 41). Esta mesma sociedade estabelece no paradigma tradicional que o único sujeito criativo de uma obra musical seria o compositor, já que a função do intérprete seria de mediar a obra entre compositor e público. O contraste interpretativo proposto por Glenn Gould a partir da gravação de 1981 sugere a possibilidade de observá-lo como sujeito criativo pois propõe estratégias que não se relacionam com a tradição performática, contrastando explicitamente com outros intérpretes.

A partir da perspectiva de Gould como um sujeito criativo, observamos também o pianista como Autor. O conceito de Autor para Foucault não se refere ao indivíduo que cria, mais sim em uma atribuição de determinados rastros discursivos e características que conectam obras. Assim “o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações” (FOUCAULT, 2009, p. 278). A função autor Bach se compõe de todas os seus escritos e de todas as gravações de intérpretes que possuem como objetivo ser “fiel” a ideia do compositor, estabelecendo em Bach uma função-autor com a presença de rastros estilísticos no texto e na interpretação, mesmo que o compositor (sujeito criativo) tenha pouco impacto sobre interpretações posteriores. Gould em sua primeira gravação se posiciona dentro da função-autor Bach pois não manifesta oposições ao paradigma tradicional da performance. Já na segunda gravação, abre a possibilidade de ser observado em uma função-autor própria, passando a atuar sob uma perspectiva eletroacústica que favorece a ruptura com o paradigma do intérprete como reproduzidor da obra.

Referências

- BOWEN, José A. The History of remembered innovation: tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. *The Journal of Musicology*, California, v. 11, n. 2, p. 139-174, 1993.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 5-22, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manuel Barros da (org). *Ditos e Escritos: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. v. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.
- GOULD, Glenn. The prospects of recording. High Fidelity. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (org.). *Audio Culture: Readings in modern music*. EUA: Bloomsbury Publishing, 2004. p. 115-126.

Aspectos estéticos e filosóficos de Oriki e dos versos sagrados do Ifá

Aesthetic and philosophical aspects of Oriki and sacred verses of Ifá

Palavras-chave: estética; filosofia; orik; versos sagrados de Ifá.

Keywords: aesthetic; philosophy; oriki; sacred verses of Ifá.

Alex Kevin Ouessou Idrissou

UNILA

O corpus literário de *Ifá* é um conjunto de conhecimentos mantidos e transmitidos oralmente pelos *awo*, autoridades ao serviço do *orisa Orunmila*, também denominado *Ifá*, que para os *yoruba*, é o representante da sabedoria e depositário de todo o conhecimento da humanidade e dos *orisa*. Ele é também a fonte de alguns dos mais importantes sistemas divinatórios do povo e favorece vínculos entre o humano e o sagrado, além de orientar sobre as principais regras de inserção de casa indivíduo em seu grupo. É constituído por 256 conjuntos, chamados *odù*, considerados divindades, de narrativas poéticas. Já, o *oriki* é um gênero poético *yoruba* em que aparecem denominações, uma série de qualificativos que ressaltam os atributos, as qualidades, os feitos, as virtudes do Deus *yoruba*, de divindades, dos homens, de cidades, de plantas, de animais etc. Além de ser uma poesia com um atributo mnemônico. O *oriki* *yoruba* inscreve-se em uma tradição oral africana ricamente representada na sociedade *yoruba*. Vale ressaltar que há vários tipos de *oriki* cumprindo funções determinadas a partir de um determinado tema. Entre essas funções, o papel de resgate de feitos passados, históricos, sócio-culturais e religiosos, seja comum a todo. Na mesma linha de ideias, o antropólogo Raul Altuna (1985), considera que a tradição oral é um tesouro comunitário com múltiplas funções relacionadas entre si: é biblioteca, arquivo, enciclopédia, tratado, código, antologia, filosofia, ritual. Se acrescentarmos as danças, a escultura, os jogos e a música, fica completo o património cultural negro africano. Como afirma Altuna, a palavra ocupa o primeiro lugar nas manifestações artísticas, no culto religioso, na magia e na vida social. Para além do seu grande valor dinâmico e vital, é praticamente o único meio de conservar e transmitir o património. Enquanto para a pesquisadora Susana Nunes (2009), a tradição oral é a principal fonte histórica que pode ser usada para a reconstrução do passado de muitos povos: “são fontes históricas cujo caráter próprio está determinado pela forma que revestem: são orais e não escritas e têm a particularidade de que se cimentam de geração em geração na memória dos homens”. O presente

trabalho é uma incursão na etnopoesia ou na etnomusicalidade *yoruba* por meio dos versos sagrados recitados de *Ifá* e do *oriki*, abordando aqui alguns de seus traços estéticos e filosóficos mais pertinentes: o mnemônico, com uma de suas funções, o arquivamento de acontecimentos do passado sejam eles históricos, sócio-culturais e/ou religiosos das pessoas e sua linhagem, das cidades, das plantas.

Referências

ABIMBOLA, Wande. *Yoruba Oral Tradition: poetry in music, dance and drama*. Ibadan: Ibadan University Press, 1975.

ALTUNA, Raul. *Cultura tradicional banta*. São Paulo: Edições Paulinas, 2006.

BARBER, Karin. *I Could Speak until Tomorrow*. Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town. Edimburgo: Edinburg University Press, 1991.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África*. v. I: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO; Ática, 1982.

NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Lisboa: CEAUP, 2009.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos Orisás e Voduns: na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na Antiga Costa dos escravos na África*. São Paulo: Editora USP, 1999. 615 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

Aura na Música Eletrônica de Concerto

Aura in Concert Electronic Music

Palavras-chave: aura; música eletrônica; artes alográficas; aparição; figuração.

Keywords: aura; electronic music; apparition; allographic arts; figuration.

Henrique Iwao Jardim da Silveira
UFMG

Frank Cox, em seu artigo *Aura e Música Eletrônica* (2006), tece uma crítica à manutenção na contemporaneidade dos pressupostos que existiam no início da música eletrônica de concerto e propõe encaminhamentos estéticos alternativos. Segundo o autor, a música eletrônica, com a sua presença tornada ubíqua e sua artificialidade naturalizada, teria perdido sua vivacidade. A solução, entretanto, não passaria por aproximar-se ao modelo pós-aurático da obra de arte, tal como proposto por Walter Benjamin em seu célebre ensaio (2012), eliminando toda aura; tampouco seria o caso de criar um simulacro eletrônico a ela, mas sim de criar um novo tipo de aura, guiada por ideais projetivos inerentes em uma peça musical eletrônica. Uma “aura virtual”, honorífica e que indicaria que se estaria em presença de uma totalidade artística única.

Mas de que maneira essa nova proposição remete ao texto de Benjamin? A música é, pois, alográfica, no sentido dado por Goodman (1976): não há distinção entre uma obra falsa e uma original implicando que uma cópia a mais exata possível não conte como genuína. A aura deve, portanto, dar-se na relação de identidade musical da obra, não possuindo um suporte material único. Torna-se possível acompanhar a trajetória identitária em termos de diferentes abordagens na performance, interpretações variadas e uma história de seus suportes e notações, bem como de execuções. Entretanto, o paradigma fundacional criticado por Cox dispensaria a aura por buscar (i) uma grande disponibilidade para a reprodução; (ii) reproduções sempre iguais; (iii) uma relação de imediaticidade com o ouvinte.

É então Adorno que permite desviar o caminho e iluminar a proposta de Cox. Já numa carta à Benjamin (2013), enfatiza a ideia do valor de culto e defende o caráter autônomo da obra de arte não-reprodutível, que ainda mesclaria em seu cerne de modo dialético o mágico e o signo da liberdade. Assim, liga a ideia de aura à de consistência artística e necessidade de expressão numa obra que, ao buscar uma unicidade especial, faz emergir, no pólo de sua autenticidade, o seu caráter aurático. Com isso, reavaliemos Cox e identifiquemos na sua proposta um retorno a ideias modernistas onde (i) a música eletrônica de concerto procura se adequar ao paradigma da

obra de arte orgânica, e (ii) seu contexto de execução é feito equivalente ao de uma performance de música contemporânea de concerto. Isto seria uma reaproximação ao caráter simbólico, de todo orgânico, que traçaria suas condições de fruição a partir de uma tradição, em contraposição ao que seria alegórico, fragmentário, ligado a uma atitude apropriativa-interpretativa.

Mas e o que Cox trata como fulguração? Em sua proposta, o que deveria ser procurado é o sentido de completude que remete ao contato com uma vida própria, que cintila dentro de si mesma. Na música eletrônica, essa fulguração seria figurada, isto é, incluída no plano composicional de modo a distribuir no todo a unicidade como identidade e não apenas o único como identificação. É por essa ligação com uma cintilação, um instante, que a noção de aparição, de Adorno (2008), é posta, ao final, e contraposta com a de aura. Pois se a música de Schoenberg não seria aurática (ADORNO, 2013, p. 211-212), não seria melhor caracterizar essa “nova aura” como uma “aparição”? E como tratar a ideia de figuração a partir desse adicional que, emergindo da coerência interna da obra, lhe opõe?

Referências

ADORNO, T. W.; BENJAMIM, W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.

COX, F. Aura and Electronic Music. In: MAHNKOPF, C.-S.; COX, F.; SCHURIG, W. (ed.). *Electronics in New Music*. Freiburg: Verlag Neue Musik (Corbett), 2006. p. 52-66.

GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.

**Bartók e o Conceito de Variação em Desenvolvimento:
reflexões a partir do Segundo Concerto
para Piano e Orquestra**

***Bartók and the Concept of Developing Variation:
considerations on the Second Piano Concerto***

Palavras-chave: Bartók; Variação em Desenvolvimento; Segundo Concerto para piano e Orquestra de Béla Bartók; Música Pós-tonal.

Keywords: Bartók; Developing Variation; Second Piano Concerto of Bartók; Post-Tonal Music.

Rodrigo de Carvalho Vasconcelos
IA – UNESP

De acordo com Suchoff (2001, p. 103), “o último estágio de desenvolvimento de Bartók foi a síntese entre os materiais da música folclórica oriental e as técnicas de composição da música artística ocidental”. Considerar a relação entre esses dois universos é fundamental para que se compreenda a música de Bartók.

Esse difícil lugar intermediário entre duas correntes também foi apontado por Adorno, segundo o qual, “os melhores trabalhos de Béla Bartók, que em certos aspectos procurou conciliar Schoenberg e Stravinski, são provavelmente superiores aos de Stravinski em densidade e plenitude” (ADORNO, 2011, p. 14). A música de alguns territórios agrários da Europa Meridional e Oriental, de acordo com Adorno, teria sido mantida à margem da tendência evolutiva da música ocidental. O autor considera que, em tal música, o material, em si fácil e corriqueiro, seja organizado de maneira muito diferente da ocidental, possuindo uma força de estranhamento que a aproxima da música de vanguarda e não da reação nacionalista. A legitimação da música grandiosa e coerente de Bartók, “um pouco à margem”, se encontra “no fato de que ela dá forma a um preceito técnico em si mesmo exato e seletivo” (ADORNO, 2011, p. 38).

A tendência evolutiva a que Adorno se refere baseia-se em grande parte em conceitos técnicos defendidos por Schoenberg e é por esse ponto de vista que a música de Bartók se filia, ainda que não exclusivamente, a essa corrente. É fato que Bartók sempre buscou coerência e unidade em suas obras a partir de temas, motivos ou ideias temáticas. Há, nesse sentido, afinidade entre a obra de Bartók e a dos compositores da Segunda Escola de Viena. Em *Berg: o Mestre da Transição Mínima*, Adorno fundamenta tecnicamente as análises das obras de Alban Berg na identificação de motivos e considera o compositor “inserido na tradição do trabalho temático e da variação em desenvolvimento” (ADORNO, 2009, p. 57). Por essa vertente, que, para

o autor, domina a música desde a Escola de Mannheim, o conceito de forma musical dinâmica pressupõe o motivo precisa e claramente identificado e destacado, ainda que infinitamente pequeno. “Sua dissolução e variação realizam-se unicamente frente à imagem que dele se conserva na memória. A música não somente é capaz de desenvolvimento, mas é capaz também de solidez e coagulação” (ADORNO, 2011, p. 128).

São abundantes na música de Bartók transformações motivicas ou temáticas envolvendo transposição, inversão, retrogradação, aumentação e diminuição. Outros processos mais específicos do idioma de Bartók já foram apontados. Antokoletz, no capítulo *Expansão Orgânica e Estrutura Clássica, de Bartók Perspectives*, extraiu um excerto de uma das palestras proferidas em Harvard, em que Bartók “se refere a um princípio dos mais fundamentais a processos orgânicos de sua música – *extensão* diatônica do alcance de temas cromáticos e o reverso, *compressão* cromática de temas diatônicos” (ANTOKOLETZ, 2000, p. 78). Após descrever tal recurso, capaz de dotar uma melodia de um caráter consideravelmente novo, o compositor afirma que “essa circunstância é de fato muito boa, porque se, por um lado, teremos variedade, por outro, a unidade será mantida ilesa em razão das relações ocultas entre as duas formas” (BARTÓK apud ANTOKOLETZ, 2000, p. 78). Dentre os exemplos mais conhecidos, onde houve o emprego de tal transformação motivica, apresentados pelo próprio compositor, estão o Quarteto de Cordas n. 4, de 1928, e a Musica para Percussão, Cordas e Celesta, de 1936.

A partir do Segundo Concerto para Piano e Orquestra, de 1931, o artigo propõe uma discussão sobre as implicações formais derivadas do emprego de temas de caráter folclórico, por meio de transformações motivica, à luz do conceito de variação em desenvolvimento, apresentado por Schoenberg.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- ANTOKOLETZ, Elliot et al. (ed.). *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BARTÓK, Béla. *Béla Bartók Essays: Selected and Edited by Benjamin Suchoff*. London: Bison Books, 1992.
- BOSS, Jack. Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in atonal Music. *Music Theory Spectrum*, Califórnia, v. 14, n. 2, p. 125-149, 1992.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style an Idea*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók: Life and Work*. Lanham: Scarecrow Press, 2001.

**Colour in chords: understanding timbre, synaesthesia,
and the perceptual experience of sonic hues**
***Cor em acordes: entendendo timbre, sinestesia
e a experiência perceptiva de cores sônicas***

Keywords: Aesthetics; Philosophy; Timbre; Synaesthesia.
Palavras-chave: Estética; Filosofia; Timbre; Sinestesia.

Erick Ramalho

This paper sets forth my argument that the perceptual experience of sonic hues and timbre in a piece of music is informed by residual traits of synaesthesia. In the first of the paper's three parts, recent scientific findings on synaesthesia and the philosophical implications thereof are brought to bear on the philosophy of music. Developmental synaesthesia is a non-pathological if infrequent occurrence, widespread in babies, and "vestigial" in grown-ups (CYTOWIC, 2002). Sinke and colleagues' (2013) Kantian hypothesis is that conceptual categories regulate non-synaesthetic and synaesthetic percepta similarly, though through exacerbated neurobiological processes in the latter. Evidence of synaesthetic traits in universal cross-modal "brightness-loudness" metaphors (CYTOWIC, 2002, p. 284) bears out the stable spatial equivalence in words contrasting sound frequencies (as high-and-low) across the languages which Stephen Davies (1994, p. 232) philosophically describes as "synaesthetic equations". Andrew Kania (2015, p. 163) suggests that "each note in a scale" might be perceived "as a different (sonic) hue" with octave-related "saturation". The premises to my argument are: 1) metaphorical traits universally connected with chromaesthesia inform the non-synaesthete listener's understanding of the perceptual experience of sonic hue; namely, a piece's tonally, rhythmically or otherwise contrastive musical-sound clusters; 2) perception is both of tones and of a quality (secondarily expressed as the synaesthetic metaphor of sonic hue) which elicits but fails to yield a visual concurrent (the particular tone-induced colour for a chromaesthete with perfect pitch); 3) individual hues in each chromaesthetic concurrent (e.g. white or red for A) are themselves secondary to, and metaphorical of, the universal category of colour as induced by tone; 4) and perceptual traits of chromaesthesia that shape musical metaphors may allow a better grasp of the perceptual experience of music than the degrees of literalness in metaphor implied in Davies' (1994) theory of music's expressiveness. I shall argue that chords (e.g. a B minor triad against which tonal centre E is persistently played) are universally perceived as evocative of colour features (other than timbre) which materialise only as metaphor for the non-synaesthete listener (E spotted in the B-minor backdrop);

whereas fully gelling into the chromaesthete's sound-to-colour perceptual experience (say, a glossy E-red line on a woollen textured, teal-B mental screen).

The paper's second part claims that the understanding non-synaesthete listener's perception of the tone-colour features which define timbre against tone is one both of an auditory property and (to a lesser extent) of a metaphorical visual quality. Richard Cytowic (2002, p. 70) discusses evidence that the 'louder' the inducing sound, the 'brighter' both the metaphorical colour and the concurrent colour respectively in the synaesthetic and the non-synaesthetic perceptual experience of sound. Brightness (a universal) is itself a quality of more aurally pronounced sound (intensified upper partials) as added (e.g. electronically) to tones (particulars) without note, volume or octave change (e.g. on a bass guitar). Chromaesthetic features of 'brightness', I argue, instantiate the perceptual experience of timbre as a property of sound and as evoking a visual concurrent unavailable to the non-synaesthete unless as a metaphor (of colour intensity). Hence, in contrast to a trumpet *sounding* shiny olive-green to a synaesthete regardless of the notes played out on it. Davies' (2011) argument that the perception of timbre as sound colours hinges on the listener's awareness of the instruments being played is rejected herein as a condition to the understanding listener's perceptual experience of timbre through a visual quality (brightness).

In the paper's last section Christopher Peacocke's (2009) philosophical explanation of non-verbal metaphors in the perceptual experience of music is partially accepted. But my concluding proposition contrasts with the isomorphic traits grounding Peacocke's (2009) philosophical theory of a listener's perceptual experience of music. I shall argue that the understanding non-synaesthete's perception of sonic hue and timbral features as (metaphorically) visual is one of analogous substitution: the chromaesthetic visual concurrent is replaced with a colour metaphor which is analogous to it in the non-synaesthete's perception thereof.

References

- CYTOWIC, Richard. *Synesthesia: a union of the senses*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.
- DAVIES, Stephen. Musical colors and timbral sonicism. In: DAVIES, Stephen. *Musical understandings and other essays on the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 160-176.
- DAVIES, Stephen. *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- KANIA, Andrew. An imaginative theory of musical space and movement. *The British journal of aesthetics*, v. 55, n. 2, p. 157-172, 2015.
- PEACOCKE, Christopher. Experiencing metaphorically-as in music perception: clarifications and commitments. *The British journal of aesthetics*, v. 49, n. 3, p. 299-306, 2009.
- SINKE, Christopher et al. Synaesthesia: a conceptualization ('synthesis'-) phenomenon. Philosophical and neurobiological aspects. *Theoria et historia scientiarum*, v. 10, p. 37-54, 2013.

**Crítica imanente das formas de vida no Quarteto de Cordas
Op. 7, de Arnold Schönberg**
***Immanent Criticism of Forms of Life in the String Quartet
Op. 7 by Arnold Schoenberg***

Palavras-chave: Formas de vida; música; Arnold Schönberg; Rahel Jaeggi.
Keywords: *Forms of Life; Music; Arnold Schoenberg; Rahel Jaeggi.*

Washington Morales
Universidad de la República, Uruguai

Há algumas semanas, assisti a uma fala do professor João Hansen, organizada pela Universidade Estadual Paulista – campus Assis (UNESP), sobre *por que estudar literatura*. Esta pergunta é *inquietante* ou *infamiliar*, no sentido freudiano de *Unheimlich*, porque a familiaridade da leitura literária já não supõe, *ipso facto*, a claridade da resposta. A questão é familiar, mas também estranha. Provavelmente, a condição da emergência da pergunta revele a dúvida sobre o que fazer quando pegamos uma produção literária. Em outras palavras, quais seriam as crenças, regras e condições contextuais que dirigem nossas práticas de leitura? Estas têm um rol nas progressões e regressões das nossas formas (sociais) de vida? Que rol é esse? Meu objetivo não é responder a essas perguntas, mas tentarei apresentar uma tese sobre uma questão análoga: *por que escutar – estudar – música?* A tese acompanha a mesma linha da discussão sobre a literatura, ou seja, pensando-a como uma crítica das formas de vida. Um grande problema na busca pela resposta é a familiaridade da música. A música é irradiada o tempo todo e parece tão natural quanto nosso costume de assobiá-la (DEBUSSY, 1921). Porém, a resposta deve chamar nossa atenção às letras da música irradiada para a própria música. Ao contrário do que Nietzsche quis dizer sobre a música (NIETZSCHE, 1988), as letras absorvem uma grande parte da nossa atenção musical e esta fica subordinada às letras. Os estudos musicológicos das relações entre as letras, à música e nossa percepção dão algumas pistas para refletir criticamente sobre o rol da música popular nas nossas formas de vida. Mas o que acontece com aquela música chamada *absoluta*? Não temos, nessa música, uma língua que nos encaminhe sem opacidade para um mundo de fatos ontologicamente determinados. Portanto, a conexão da música com o elemento mais familiar das formas de vida – a língua – torna a resposta para essa pergunta mais difícil. Porém, meu objetivo não é respondê-la em termos empírico-descritivos, senão pensá-la nos termos normativos de Rahel Jaeggi (2018). Minha estratégia, portanto, tem dois momentos. O primeiro é expor o conceito das *formas de vida* de Jaeggi, que nos permite retomar o conceito de *ideologia* sem supor uma

ideia transcendente da vida humana, ou seja, uma *essência* (MARX, 1982). A autora nos permite pensar num conceito de normatividade sem esquecer as particularidades das formas de vida. O segundo momento é a interpretação dos princípios extramusicais do *Quarteto de Cordas Op. 7* de Arnold Schönberg, segundo os conceitos de Jaeggi. O primeiro passo do meu argumento é que as estratégias de composição desse *Quarteto* (FRISCH, 1988) foram possíveis porque o autor inseriu um problema técnico que, por sua vez, dependeu de princípios extramusicais. O segundo passo é que esses princípios são virtudes epistêmicas de tipo estético (KEAS, 2018). Segundo o Prólogo da edição de seus Quartetos (SCHOENBERG, 2003), Schönberg procurava uma composição dirigida pelos princípios de variedade, coerência e simplicidade, porém empregando uma única e pequena unidade musical, que a chamava de *Grundgestalt*. A decisão de Schönberg nos permite olhar de maneira mais clara para as transições das discussões discursivas até os elementos musicais técnicos e suas percepções. Ou seja, a escuta do *Quarteto* recusava a ideia de que o progresso expressivo necessariamente supunha a complexidade dos materiais empregados na composição. Nesse sentido, o problema técnico colocado por Schönberg – *como é possível compor uma obra não monótona e longa empregando um material simples* – traz para fora o suposto da sensibilidade modernista. O “trazer para fora” é uma crítica imanente das tendências sensíveis das formas de vida modernistas. Minha tese é, então, que o *Quarteto Op. 7* torna visível a experiência da complexidade expressiva sem enfeites. O seja, o progresso da complexidade expressiva não necessariamente supõe procedimentos ou estratégias de composição trivialmente complexas. Dessa forma, o *Quarteto Op. 7* volta visível a naturalização de uma tendência da sensibilidade daquela época, o seja a progressiva complexidade dos materiais como condição necessária da expressividade.

Referências

- DEBUSSY, C. Monsieur Croche. *Antidilittante*. Paris: Dorbon-Aine, 1921.
- FRISCH, W. Thematic Form and the Genesis of Schoenberg's D-Minor Quartet, Opus 7. *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, v. 41, n. 2, p. 289-314, Summer 1988.
- JAECCI, R. *Critique of Forms of Life*. Cambridge: Belknap Press, 2018.
- KEAS, M. Systematizing the Theoretical Virtues. *Synthese*, Berlin, v. 195, p. 2761-2793, mar. 2017.
- MARX, K. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* [1844]. Berlin: Dietz Verlag, 1982.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*. München: Walter de Gruyter, 1988.
- SCHOENBERG, A. Preface to the Four String Quartets. In: AUNER, J. (ed.). *A Schoenberg Reader: documents of a life*. London; New Haven: Yale University Press, 2003. p. 358-359.

Da estética do inefável à metafísica do silêncio: elementos da filosofia da música de Vladimir Jankélévitch
From the aesthetics of the ineffable to the metaphysics of silence: elements of Vladimir Jankélévitch's philosophy of music

Palavras-chave: Jankélévitch; inefabilidade; silêncio; expressão.

Keywords: Jankélévitch; ineffability; silence; expression.

José Manuel Beato
Universidade de Coimbra

Para Vladimir Jankélévitch, a música não é um fenómeno discursivo, mas um modo privilegiado da experiência do tempo, proporcionado pelo movimento metamórfico das formas sonoras, situadas na convergência do tempo cósmico e do tempo vivido. Assim, a filosofia da música de Jankélévitch vive de um movimento teórico e experiencial que circula entre uma estética do inefável (1) e uma metafísica do silêncio (2). Tal é a dualidade mais íntima desta “temporalidade encarnada e encantada”.

Ainda que sendo um pianista meritório, um melómano erudito e um crítico dotado de avançadas competências musicológicas, como o comprovam as monografias sobre Fauré, Debussy, Liszt, ou Ravel, Jankélévitch não tem uma abordagem “racionalista” ou “intelectualista” da música e afasta-se das correntes musicológicas contemporâneas. Deste modo, a sua filosofia da música brota do encontro de uma experiência estesiológica particular e de opções estéticas assumidamente parciais, com as categorias suis generis da sua metafísica: o binómio quiddidade/quodidade, instante/intervalo, as noções de ipseidade, de “não-sei-quê”, de “charme” etc.

1. A música é, por excelência, um plano de imanência que supera a referencialidade linguística, o discurso “mimético-representativo”, mas também os modelos “expressionistas” e “formalistas” que, em benefício de um ou de outro dos opostos, cindem o interior e o exterior, a forma e o conteúdo. Daí o apego a Debussy, Fauré, Mompou e Ravel que superam o construcionismo formal do período barroco tardio, mas também a intenção “programática” do Romantismo. A formas sonoras em movimento nada significam para além de si-mesmas, não se subordinam à transmissão de uma mensagem ou à expressão de algo que lhe seja exterior ou pré-existente. O essencial passa-se na “profundidade do sensível sonoro” que é a si-mesmo o seu horizonte de sentido. Pensar a música começa, certamente, com uma fenomenologia da experiência musical em que “aparecer” é o modo primeiro do “ser”.

O regime de sentido próprio à música – que subverte o modelo sintáctico e semântico – reside naquilo que o autor designa por “expressivo inexpressivo”. Tal é o modo adequado à expressão do inefável, ou seja, é aquele que permite “exprimir o inexprimível infinitamente”. Deste paradoxo surge o mistério musical propriamente dito, que é o do “inefável” e não do “indizível”. Se o indizível é aquilo de que nada pode ser dito, o inefável é aquilo de que uma expressão infinita é possível. É o “inefável” que desencadeia o estado de verve musical – a emergência criativa e expressiva – precisamente, onde o indizível verbal se parecia impor e a linguagem claramente soçobra. A estética do inefável abre à mais imediato deleite sensível e ao mais exultante êxtase místico, precisamente quando e onde o “logos” se rende ao “melos”. Aí, onde as representações se diluem, é onde a música inaugura o seu mundo próprio.

2. Jankélévitch projectara a reedição dos seus textos musicológicos numa série monográfica a que deu o título geral de *De la musique au silence*. A vivência musical, entre o “instante” do surgimento e o “intervalo” da continuação é pura manifestação e aparecer, tensão sensível, aforamento, fluência e finitude aquém e para além do discurso e dos ruídos do mundo. Deste modo, co-substancial à música é o silêncio, seu fundo e horizonte originários, assim como sua respiração interna. Assim, a “estética do inefável” vive suspensa do uma “metafísica do silêncio”, ou ainda, do que designaríamos por acústica e de um agógica “meontológica”.

O propósito desta comunicação consiste, portanto, em explorar e articular os elementos fundamentais do movimento estético e meditativo entre a inefabilidade (infinitamente dizível) e o silêncio (infinitamente fecundo), que são, respectivamente, o horizonte de sentido e o fundo originário, entre os quais se desenrola o “charme” musical.

Referências

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Le Seuil, 1968.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon, 1974.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité*. Paris: Plon, 1979.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Présence lointaine: Albeniz, Séverac, Mompou*. Paris: Le Seuil, 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et les Heures*. Paris: Le Seuil, 1988.

Das Quatro Estações aos Quatro Elementos: um diálogo entre Vivaldi, Liszt e Vergílio Ferreira

From the Four Seasons to the Four Elements: a dialogue between Vivaldi, Liszt and Vergílio Ferreira

Palavras-chave: Alegria Breve; Les Préludes; As Quatro Estações; Música; Literatura.

Keywords: *Alegria Breve; Les Préludes; The Four Seasons; Music; Literature.*

Gledinélio Silva Santos

UFSCar

O presente texto tem como finalidade estabelecer um diálogo entre *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi, o terceiro poema sinfônico de Franz Liszt, *Les Préludes*, e o romance do escritor português Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*. Seguramente a intertextualidade entre música e literatura não se apresenta como uma zona fronteira desconhecida e muito menos improdutiva, haja visto a fortuna crítica que se estende ao longo da tradição dos estudos literários e estéticos. Uma relação que ocorre de modo orgânico, e porque não dizer, de fácil associação. Sobretudo porque, se de um lado, em música, “as variações constituem formas repetidas e modificadas em diferentes esferas – melódica, harmônica, rítmica, instrumental, tímbrica e contrapontística – de um tema previamente apresentado” (VALENTIM, 2015, p. 218); por outro, o *Leitmotiv* enquanto técnica de composição narrativa, cuja estrutura e funcionamento se baseiam numa técnica compositiva musical, se relaciona com a estrutura e os elementos narrativos ficcionais. Ou seja, tanto em uma peça musical quanto em um texto literário, os elementos que os constituem se correlacionam de modo harmônico na construção das imagens e sons, como se a perfeição exigisse a existência de tal relação. Nessa perspectiva, a música apresenta-se no romance *Alegria Breve* como um elo de ligação entre o personagem-narrador, Jaime Faria, e a sua amante Ema. Um encontro que ocorre para além da materialidade e se estende ao plano metafísico, onde as ideias e a Arte habitam. A música, objetificada em um disco denominado *Os Quatro Elementos*, marca a vida do narrador e acompanha-o ao longo da narrativa estruturada em um vórtice anamnésico. Não à toa *Alegria Breve* é considerado pela crítica como a obra onde se encontra todo o virtuosismo narrativo de Vergílio Ferreira (DAL FARRA, 1978; PAIVA, 1984; PEREIRA, 1994). Uma escrita “melódica”, em que os sons e os silêncios são enaltecidos em forma de música. A brevidade à qual esta obra se refere é a da vida, e também a morte, o envelhecimento, a solidão e as experiências passadas, enfim, o que podia ter sido, mas não chegou a ser, o corpo, a alma e o mundo que nunca foi nosso, apenas emprestado e retirado

a qualquer instante. Face ao presente exposto, o apetecido diálogo entre a obra do autor português em questão e *As Quatro Estações*, de Vivaldi, enseja uma reflexão profunda sobre o próprio transcurso da vida e suas intempéries; assim como o poema sinfônico nº 3 de Liszt, por exemplo, cujo motivo condutor estabelece uma íntima relação com os dramas humanos e a finitude da vida, metaforizada nos *Prelúdios para a Morte* unificados em *Les préludes*.

Referências

BURROWS, J.; SOLTI, L. *Música Clássica*: Guia Ilustrado Zahar. Tradução André Telles. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FERREIRA, V. *Alegria breve*. 5. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

LISZT, Franz. *Les préludes*: S.97. Symphonische Dichtungen für grosses Orchester, Bd.1 (p. 256-354). Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. [1885]. Plate V.A. 517. Partitura disponível em: [https://imslp.org/wiki/Les_pr%C3%A9ludes,_S.97_\(Liszt,_Franz\)#IMSLP112761](https://imslp.org/wiki/Les_pr%C3%A9ludes,_S.97_(Liszt,_Franz)#IMSLP112761). Acesso em: 11 abr. 2019.

SCHONBERG, Harold C. *A vida dos grandes compositores*. Tradução Wagner Souza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010.

VALENTIM, J. V. Variações sobre um Leitmotiv: ‘Desta varanda, o mar’, de Albano Martins. *Abri!l*, Niterói, v. 7, p. 217-221, 2015.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

PAIVA, J. R. D. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro; Gabinete Português de Leitura, 1984.

PEREIRA, L. R. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

Desejo e música segundo os gregos

Desire and music according to the Greeks

Palavras-chave: desejo; pensamento; ato puro; música.
Keywords: desire; thought; pure act; music.

José Eduardo Costa Silva
UFES

Há coisas que são corpóreas e apreensíveis pelos sentidos. Há outras de corporeidade sutil, tal é o som, matéria fundamental da música e da palavra. Todavia, existem coisas cuja matéria não sabemos determinar, como são as *categorias* e os números, que existem como “intermediários” entre as coisas sensíveis e as inteligíveis. (ARISTÓTELES, 2016, 995b15) Também há coisas que supomos imateriais, como as imagens e o pensamento. E também o silêncio que articula a linguagem e a música, manifestação de algo que não está presente, mas que carrega os textos de sentidos. E parecem ser imateriais os afetos, os sentimentos, os significados e o desejo. (ARISTÓTELES, 2006, 408b18)

Portanto, a realidade é apreendida como um complexo de diferentes níveis de materialidade e imaterialidade. Esta experiência é conflitante com a concepção de ser a que estamos habituados desde o evento inaugural do pensamento grego, propriamente, a concepção de que o ser é presença efetiva que comparece aos sentidos. É como se fôssemos convidados a acreditar em coisas que não existem ou a duvidar de coisas que existem. E esse jogo entre crença e dúvida é perpassado pelo desejo. É o desejo que permite ao mesmo tempo que tentemos curar o medo da morte com o conhecimento ou que, por outro lado, tenhamos gozo com a possibilidade de desmaterialização e aniquilamento.

As concepções sobre o desejo foram particularizadas conforme o objeto por ele visado. No *Banquete*, o desejo (*Eros*) é concebido como ente intermediário entre o sensível e o inteligível e como a falta desejante que possibilita a sexualidade e a ascensão dialética da alma em direção à experiência do belo (*kalós kai agathós*). Na *República*, o desejo é tripartido como a alma: há o desejo concupiscível que fala pelo corpo, o irascível que, ao objetivar os sentimentos ardorosos (*thymós*), fala pela estrutura psíquica, e o desejo que almeja o *nous*. E durante os sonhos o desejo busca satisfação nos objetos “selvagens”. (PLATÃO, 1997, 571b-d)

O percurso que leva à compreensão de que o desejo não se vincula a um tipo de objeto determinado concerne aquele que leva ao desfecho da metafísica de Aristóteles. É dado que Aristóteles pretende encontrar o primeiro princípio, razão do movimento

ontológico e epistemológico do mundo. Inicialmente, Aristóteles retoma a noção pré-socrática de desejo (*thymós*), para a seguir reinterpretá-la segundo o modelo de tripartição da alma e finalmente articular sua compreensão de desejo à “teoria das quatro causas”, fundamental em sua metafísica hilomorfista. Concomitantemente, observa-se uma simplificação na referência ao desejo. Da pluralidade de termos específicos, Aristóteles atém-se ao emprego genérico do termo desejo. (ROCHA, 2000, p. 107)

Nos textos sobre a lógica, o desejo é associado às noções de disposição para a afeição e para o agradável. (ARISTÓTELES, 2005, A.A, 68b1/Tópicos, 30) Na *Metafísica* e no *Tratado D'alma* o desejo é reconhecido como condição para o conhecimento e elevado à condição de princípio que permite à alma ser causa de si mesma. E esta alma é associada ao corpo, posto que configura-se em consonância com a estrutura hilomórfica do próprio ser. Eis o terreno em que se assenta a compreensão de que algo imaterial, no caso o desejo, age no material. É justamente o desejo que move as ações especulativa e prática, que visam sempre um bem. O desejo é condição para o ato.

O desejo move e é ontologicamente anterior ao movido. O desejo move a si mesmo e também as coisas. Ele é o pensamento auto-pensante, que dá a medida do bem a ser desejado. Assim, é origem de tudo o que há. (ARISTÓTELES, 2016, 1072b20) O desejo é onipresente na natureza hilomórfica e encontra na música um análogo. Pois a música pode pensar sem referências externas, bastando-se. Não foi por acaso que Platão e Aristóteles reservaram posição privilegiada à música na *Polis*, particularmente, no papel a ela suposto no processo de ascese da alma.

Referências

- ARISTÓTELES. *Órganon: Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas*. Trad. Edson Bini. SP: EDIPRO, 2005.
- ARISTÓTELES. *De Anima – Livros I, II, III*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2016.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. Col. Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- PLATÃO. *Timeu*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- ROCHA, Zeferino. O desejo na Grécia Clássica. *Revista Latinoamericana de Psicopatía Fundamental*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 98-128, jun. 2000.
- SPINELLI, Miguel. Aísthêsis e nóesis: de como a filosofia grega rompeu com as aparências. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 50, n. 119, Belo Horizonte, jun. 2009.

Desenhar a Música é possível? Sobre Michel Henry e Briesen ***Is it possible to draw music? About Michel Henry and Briesen***

Palavras-chave: Música; Desenho; Henry; Briesen.
Keywords: Music; Drawing; Henry; Briesen.

José Luiz Furtado
UFOP

Michel Henry dedicou um importante estudo à obra de Briesen intitulado *Dessiner la musique*. No estudo citado – publicado no Volume II da edição das suas obras póstumas e intitulado *Phénoménologie de la vie* – Henry traz à tona, primeiramente, a questão da transcrição da música em grafismos, tal como proposta por Briesen. Michel Henry examina então as condições transcendentais de possibilidade de uma tal operação de tradução ou transcrição, à maneira kantiana. Fato é que Briesen produz seus *dessins musicaux*, embora jamais tenha procurado justificar teoricamente sua empreitada artística. Michel Henry tomará para si a tarefa de justificar a obra de Briesen, mostrando como é possível, a priori, e em geral, fazer corresponder a uma melodia uma obra gráfica. O problema se resolve dissolvendo-se a áurea misteriosa que paira sobre a possibilidade da transcrição de melodias em traços sobre o papel. Para isso é preciso demonstrar a existência de uma afinidade entre uma e outra das dimensões do sensível, isto é, demonstrar a existência de uma comunidade eidética. Para que o som e o traço sejam efetivamente equivalentes é preciso que ambos seja expressões de uma única dimensão sob aspectos diferentes. Haverá então uma essência da sensibilidade que se manifestaria para além da diversidade dos “mundos sensíveis”? Bresein parte da música como estímulo criativo para seus desenhos, música que escuta enquanto trabalha. Sua produção gráfica pretende se assemelhar ao que ele escuta. Mas se não esclarecemos o princípio dessa semelhança, filosoficamente falando, passamos completamente ao largo do projeto inerente à obra de Briesen. É o que pretendemos mostrar analisando a obra de Michel Henry intitulada *Dessiner la musique*.

O ponto de partida será, Michel Henry, sua concepção da abstração como essência de toda pintura e de toda arte. Para ele mesmo a pintura figurativa é por essência uma arte abstrata, porque “balanços e proporções” não se encontram no mundo exterior, mesmo sensível, mas no interior do artista. Citando Kandinsky Henry afirma que “não há arte sem ressonância interior”. O meio onde se dá essa “ressonância” é a interioridade da vida imanente, constituída pela afetividade. Será justamente a partir dessa nova concepção de afetividade que Henry acredita poder elucidar fenomenolo-

gicamente o projeto característico da arte de Briesen – desenhar a música – exibindo suas condições transcendentais de possibilidade.

Deste ponto de vista o pintor, assim como o compositor musical, não deve tanto representar qualquer coisa, mais exprimir as forças e pulsões enquanto potencialidades da vida. Porque a expressão não consiste em exteriorizar um conteúdo interno. Para Michel Henry o importante é o processo de atualização a que o processo expressivo, musical ou pictórico, conduz.

Exprimir não significa imitar. “A arte é, escreve Michel Henry citando Kandinsky, uma modalidade da vida e por esta razão eventualmente um modo de vida”. A arte é um tipo de atividade no qual, sobretudo, a vida goza de si mesma e se intensifica, gozo das suas próprias forças subjetivas, afetivamente. Assim se nos situamos do ponto de vista do espectador a visão do invisível é a própria consciência de si do invisível da vida e das suas forças em nós. Ou, para dar um exemplo citado pelo próprio Michel Henry: “[...] l’expérience du rouge ne consiste pas à percevoir un objet rouge ni même la couleur rouge comme telle, à la tenir pour du rouge mais à en éprouver le pouvoir en nous, l’impression [...]” (K, p. 131). Porque na pintura ou no desenho, os elementos geométricos e cores que vemos assentados sobre a superfície da tela ou de qualquer outro plano material, são ainda abstratos no sentido em que o que verdadeiramente importa, na arte em geral, é o gestual ausente que, quer produzindo os sons musicais, quer desenhando traços, manifestam sua proveniência invisível na afetividade da vida. Justamente porque a essência da arte é abstração no sentido preciso em que Henry a define, desenhar a música é possível, assim como é também possível musicar uma quadro.

Referências

HENRY, Michel. *Voir le invisible*. Paris: Seuil, 1988.

HENRY, Michel. *Phénoménologie de la vie IV*. Paris: Gallimard, 2012.

HENRY, Michel. Dessiner la musique. Théorie pour l’art de Briesen. In: *Le nouveau commerce*, n. 61, p. 49-106, 1985. Republicado em: HENRY, M. *Phénoménologie de la vie*, t. III: de l’art et du politique. Paris: PUF, 2004.

Dissonância musical em Nietzsche e Adorno

Musical dissonance in Nietzsche and Adorno

Palavras-chave: Dissonância musical; Nietzsche; Adorno.

Keywords: Musical dissonance; Nietzsche; Adorno.

Marcelo Tannus Goulart
UFG

Neste trabalho pretendemos investigar o papel da dissonância musical nas filosofias de Nietzsche e Adorno, com atenção especial às obras *O nascimento da tragédia* e *Filosofia da nova música*. Ambos os pensadores presenciaram um período de crescente radicalização do uso das dissonâncias na música, e ambos as valorizaram, para além de seu aspecto sonoro, como figuras privilegiadas de interpretação do mundo. Apesar da evidente distância das concepções do jovem Nietzsche para as de Adorno – *grosso modo*, de uma perspectiva trágico-existencial no primeiro para um viés mais psicossocial no segundo –, é possível dizer que, para ambos, a dissonância musical comporta o que há de mais desejável para o homem. Para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, a dissonância, tanto na Grécia antiga como na Alemanha de Wagner, possibilitaria ao ouvinte pressentir o “prazer superior”¹ de sua fusão com a totalidade da natureza e, ao mesmo tempo, perceber o encanto ilusório de sua permanência enquanto indivíduo, condensando, assim, a incongruente co-presença entre os mundos dionisíaco e apolíneo – uma simultaneidade de experiências que Nietzsche caracteriza como o “mais notável entre os efeitos da tragédia”², similar ao provocado por um “vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo dispõe à contemplação”³. Tal efeito, sentido com um “prazer primordial percebido inclusive na dor”⁴, faria da dissonância musical o único caminho a tornar “singularmente inteligível e imediatamente captado”⁵ o difícil fenômeno do dionisíaco, capaz de *justificar a existência* de maneira puramente *estética*, evidenciando o caráter ultrapassado e impróprio de justificações *morais*. Não por acaso, a obra que Nietzsche elege como modelo para a ressurreição das tragédias na modernidade, que tornaria novamente possível o duplamente estimulante “efeito trágico”⁶, é *Tristão e Isolda*⁷, de Wagner,

1 NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 125, 131, 140.

2 *Ibidem*, p. 140.

3 *Ibidem*, p. 124.

4 *Ibidem*, p. 141.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 126-127.

célebre pelas dissonâncias irresolvidas que abriram as portas para a atonalidade. E aqui nos encontramos com Theodor Adorno. Em sua *Filosofia da nova música*, Adorno confere à dissonância um significado expressamente utópico, ainda que de forma negativa: com o advento do dodecafonismo, o papel meramente expressivo antes reservado às dissonâncias no atonalismo livre converte-se em *princípio de construção*, mas nessa passagem elas “não renegam sua origem [subjéctiva] e se convertem em caracteres do protesto objectivo. [...] Sua negatividade se mantém fiel à utopia e encerra em si a consonância tácita”⁸. Ademais, a predominância de tais sonoridades na música desvelaria o carácter ideológico da aparência harmoniosa da sociedade total⁹, servindo, ao mesmo tempo, como instância de resistência de um indivíduo reconectado a sua natureza reprimida. Isso ocorreria sobretudo em algumas composições de Schoenberg e de seus discípulos Alban Berg e Anton Webern. Contudo, as dissonâncias nem sempre seriam suficientes para provocar aquele desvelamento. Nas obras de Stravinsky, por exemplo, vistas por Adorno como cúmplices da totalidade destruidora onde tudo “se extingue na uniformidade”¹⁰, mesmo as dissonâncias, “tão aclamadas como símbolos trágicos”¹¹, acabariam por se mostrar “extraordinariamente mansas”¹², e o que se expressa é um “rasgo sado-masoquista” pela amputação das individualidades¹³.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

8 ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 73.

9 Ibidem, p. 105.

10 Ibidem, p. 162.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Ibidem, p. 125.

**Divergências e aproximações entre
Theodor Adorno e Pierre Boulez**
***Divergences and approximations between
Theodor Adorno and Pierre Boulez***

Palavras-chave: Theodor Adorno; Pierre Boulez; serialismo; sentido musical.

Keywords: Theodor Adorno; Pierre Boulez; serialism; musical meaning.

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio
USP

Mario Rodrigues Videira Júnior
USP

Investigaremos alguns pontos de tensão entre o pensamento de Pierre Boulez, compositor ligado ao serialismo, e a filosofia da música de Theodor Adorno. A partir de 1950, tendo retornado do exílio, Adorno passa a frequentar os festivais de música nova da cidade de Darmstadt. A princípio, as teses do filósofo se coadunam com os anseios dos jovens compositores serialistas: tratava-se, antes de tudo, de participar da desnazificação da cultura através da valorização do que Adorno e outros entendiam como o modernismo crítico, que fora recalcado por tendências conservadoras, em particular pelo neoclassicismo (BORIO, 2006, p. 42-43). A diferença entre o pensamento de Adorno e os interesses mais imediatos dos serialistas, porém, logo torna-se clara. Com isso, em suas nove participações nos cursos de Darmstadt entre 1950 e 1966 veremos Adorno, por um lado, criticar o serialismo, e por outro, retrabalhar questões já consolidadas em sua filosofia da música à luz das obras contemporâneas. Analisaremos dois pares de escritos de Adorno e de Boulez para avaliarmos as diferenças e aproximações entre suas posições a cada momento.

Contrastaremos inicialmente dois textos de tom polêmico: *The Aging of the New Music* (ADORNO, 2002), apresentado por Adorno em Darmstadt em 1954, e *Morreu Schoenberg* (BOULEZ, 2008), de 1952. O primeiro marca o auge da tensão entre o filósofo e a nova geração de compositores. Nele, Adorno assevera que a música nova, com o advento do serialismo integral, estaria “caindo em contradição com sua própria ideia, ao preço da perda de sua própria coerência e substância estéticas” (ADORNO, 2002, p. 181). Isto é, a música nova estaria deixando de ser música nova em sentido forte, abdicando de seu compromisso com a crítica da cultura. Para Adorno, era preciso recuperar o potencial crítico original da Segunda Escola de Viena. Já no ensaio de Boulez, vemos a acusação de envelhecimento de Schoenberg, cuja obra seria incoerente devido à contradição entre seu material emancipado da tonalidade

e suas formas ligadas à tradição. Há por trás dessa crítica uma abordagem monista, baseada em uma concepção de forma que não reconhece “uma diferença qualitativa entre o estágio preliminar de pré-determinação do material e o momento composicional de formalização propriamente dito” (BAGGIO, 2015, p. 323). Para a abordagem dialética de Adorno, é justamente a derivação direta da forma a partir do material, anulando a mediação pelo sujeito, que compromete a articulação do sentido musical e, com isso, o potencial crítico das obras musicais.

A divergência será atenuada no festival de 1961, em que Adorno profere a conferência *Vers une Musique Informelle* (ADORNO, 2018), e Boulez a conferência *Necessité d'une orientation esthétique* (BOULEZ, 1987). Veremos como nesse segundo momento Boulez incorpora parte das críticas de Adorno ao serialismo integral, abdicando da busca por uma doutrina da linguagem serial. Além disso, veremos como Adorno (2018, p. 431) toma *Le marteau sans maître* (1955) de Boulez como um exemplo de retomada da articulação significativa entre os eventos musicais, realizando pelos meios seriais as funções de identidade e variação anteriormente realizadas pelo tematismo. Nos parece que tanto o compositor se valeu das críticas do filósofo para rever suas posições, como o filósofo renovou seus horizontes a partir de obras do compositor.

Referências

- ADORNO, T. W. *Essays on music*. Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Trad. Eduardo Soccha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BAGGIO, Igor. *A dialética da composição musical em Adorno*. 2015. 385 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarrian. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Éditions Denoël; Gonthier, 1987.
- BORIO, Gianmario. Dire cela, sans savoir quoi: the question of meaning in Adorno and in the musical avant-garde. Trad. Robert L. Kendrick. In: HOECKNER, Berthold (ed.). *Apparitions: new perspectives on Adorno and twentieth century music*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

**Do Barão de Satolep à Estética do Frio: influência
de um personagem e gênese de um estilo identitário**
***From Barão de Satolep to Aesthetics of the Cold: influence
of a character and genesis of an identity style***

Palavras-chave: Estética do Frio; Vitor Ramil; identidade; estilo; gaúchos.

Keywords: Aesthetics of the Cold; Vitor Ramil; identity; style; gauchos.

Guilherme Reolon de Oliveira
UFRGS

Gaúchos, inevitavelmente, são identificados como um povo com singularidades e diferenças marcantes: sul-riograndenses são, antes, *gauchos* e, depois, brasileiros. O solo e o clima contribuem para esta construção identitária (COSTANTIN, 2004; REOLON, 2008). Neste sentido, o músico Vitor Ramil destaca da importância de uma “estética do frio”, que caracterizaria este espaço (o Rio Grande do Sul e seus vizinhos da Bacia do Prata) e sua cultura: “o frio definidor do gaúcho”. O frio, assim, produziria, segundo o autor, uma metáfora definidora, principalmente porque toca a todos os gaúchos, “em nossa heterogeneidade” (RAMIL, 2004, p. 18), um povo de pampa e serra, de indígenas nativos e imigrantes, rural e urbano, de neve e minuíano. A “estética do frio”, constituindo-se a partir de diferenças artísticas, visaria identificar esse contingente sócio-cultural, posto que o Rio Grande do Sul é uma importante zona de fronteira, tem forte presença do imigrante europeu (principalmente italiano e alemão), ao mesmo tempo que tem um clima de estações bem definidas e um passado de guerras, inclusive antecipando-se em ser uma república, durante a vigência do regime monarquista no país. Para Ramil, “não se poderia encontrar em outra região do país, como ainda hoje não se pode, um povo mais ocupado em questionar a própria identidade que o rio-grandense” (RAMIL, 2004, p. 11). Este trabalho tem como objetivo principal analisar a “estética do frio”, tal como esboçada teoricamente por Ramil, e a materialização desta noção em seu trabalho artístico – literário e musical. Tal macro-análise servirá para, como objetivo específico, investigar o personagem Barão de Satolep (e seu contexto cênico) como gênese ou originário da Estética do Frio, bem como a identidade gaúcha, através das características daquela, apontadas por Ramil (melancolia, clareza, rigor, concisão, pureza, profundidade e leveza) e dos artistas e/ou movimentos artísticos que a influenciaram (Turner, Gaughin, Monet, Miró, Matisse, Kandinsky e surrealismo). Tal análise acontecerá a partir dos conceitos de estilo, identidade, fantasia e identificação – ancorados na teoria psicanalítica (Freud-Lacan) – por meio de uma conjugação dos métodos genealógico e etnográfico, associados ao ensaio-como-forma.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERTUSSI, Lisana. *Literatura gaúchesca: do cancionero popular à modernidade*. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.
- BETTS, Jaime; ROBIN, Sinara (org.). *NósOutros Gaúchos: as identidades dos gaúchos em debate multidisciplinar*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.
- COSTANTIN, André. *Anatomia do bronze: incursão por símbolos regionais a partir da obra Os pesos e as medidas, de Ítalo Balen*. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, 2004.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- GRANGER, Gilles Gaston. *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- LACAN, Jacques. O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranóicas da experiência. In: LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- LACAN, Jacques. *O seminário: livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1969.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: FISCHER, Luís Augusto (org). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- RAMIL, Vitor. *Pequod*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- REOLON, Vera Marta. *Mulheres para um homem... para O Homem, A Mulher*. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- RUBIRA, Luís. *Vitor Ramil: nascer leva tempo*. 2. ed. Porto Alegre: Publicato, 2017.

**Filosofia da música e a não interlocução entre
filosofia e música**
***Philosophy of music and the non-interlocution between
philosophy and music***

Palavras-chave: Filosofia; Música; Interlocução; Subjetividade; Crítica.

Keywords: Philosophy; Music; Interlocution; Subjectivity; Critique.

Sidnei Oliveira
UNESP

Os estudos em filosofia da música ainda é uma linha de pesquisa recente na academia brasileira. Algo que pode ser evidenciado nesta área do conhecimento, de maneira simples e objetiva provavelmente devido o seu tempo curto de pesquisa, é a não comunicação entre as linguagens específicas de música e de filosofia, pelo menos da forma que deveria ser enquanto sustentação para uma pesquisa científica. O não diálogo entre as duas áreas pode ser compreendido a partir do caminho que a academia tem adotado cada vez mais, isto é, a formação de especialistas corroborado pelo seguimento específico da pesquisa. Este artigo tem como objetivo discorrer de forma crítica e reflexiva a partir de aspectos que asseguram tal postura acadêmica. Os pressupostos iniciais para este artigo serão a partir de dois exemplos muito utilizados, em especial na área da filosofia, a saber, a filosofia de Arthur Schopenhauer, particularmente sobre a metafísica da música como sustentação de sua filosofia da vontade (*Wille*) e os graus de objetivação da vontade desenvolvidos em sua principal obra intitulada *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação). O outro exemplo será com base na filosofia que Friedrich Nietzsche desenvolveu em sua primeira obra publicada *Die Geburt der Tragödie* (O nascimento da tragédia), bem como alguns tópicos de *Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem* (O caso Wagner: um problema para músicos) e *Nietzsche contra Wagner: Aktenstücke eines Psychologen* (Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo). Em relação à metafísica da música de Schopenhauer, o principal tópico a ser discorrido será sobre como o filósofo, para sustentar sua metafísica, dividiu a construção harmônica dos acordes em graus de objetivação da vontade. Analisando esta teoria somente no prisma filosófico e metafísico, a filosofia de Schopenhauer possui bons argumentos para a sua sustentação, porém quando sua filosofia é aplicada musicalmente em um encadeamento de acordes, a divisão harmônica em conexão com os graus de objetivação da vontade como sugere o filósofo, apresenta algumas lacunas na esfera musical e em seu desenvolvimento. Sobre Nietzsche a adversidade é maior, uma vez

que o também filósofo alemão não discorre praticamente em nenhum momento com a linguagem musical, ou seja, toda exposição de sua filosofia da arte se dá no âmbito da subjetividade. Um dos problemas em Nietzsche está em situar sua fala não apenas ao compositor Richard Wagner, mas também à pessoa de Wagner como exemplo no campo musical, algo visto como positivo em um determinado período de sua escrita. Porém com o passar do tempo, sua crítica negativa ao compositor assume a posição de filósofo que discorre sobre filosofia da arte, sendo possível observar a diferença na esfera da música, pois a escrita subjetiva assume outro papel que não é a partir da análise filosófico-musical. A partir destes dois exemplos será possível dialogar sobre o formato de escrita e análise, tal como o posicionamento de alguns pesquisadores no âmbito da filosofia da música.

Referências

- ASMUTH, Christoph; SCHOLTZ, Gunter; FRANZ-BERNHARD, Stammkötter (hrsg.). *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1999.
- BARENBOIM, Daniel and CHÉREAU, Patrice. *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011
- BURNETT, Henry. *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012
- CAZNÓK, Yara Borges. *Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheianos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Reclam, 2011.
- DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Heinrich Hans. *Que é a música?* Trad. Artur Morão. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- IRIARTE, Rita. *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA: Band 1, 6)*. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.). Berlin; New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 1980
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metaphisik des Schönen*. Volker Spierking (Hrsg.). München: R. Piper GmbH & CO. KG, 1985
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke. (Band I-II)*. In: FRAUENSTÄDT, Julius (Hrsg.). *Arbeitsgemeinschaft*. Cotta: Insel.Stuttgart; Frankfurt am Main, 1960.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Filosofia Universitária*. Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola e Mário Suzuki. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- RICCIARDI, Rubens Russumanno; ZAPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. 1. ed. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.
- WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. (Band I-X). Verlag W. Frissch. Elibron Classics series. Adamant Media Corporation 2005-2006.
- WAGNER, Richard. *Mein Leben (Band IX)*. Eike Middell (Hrsg.). Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1985-1986.

Manuscritos e rascunhos musicais: rastros da gênese poética e de retoricidade

Manuscripts and musical drafts: traces of poetic genesis and rhetoric

Palavras-chave: processo de criação; poética; retórica; crítica genética.

Keywords: creation process; poetics; rhetorics; genetic critics.

Caio Manoel Nocko
UNESPAR

Na música, os processos de criação normalmente são aprendidos, para além dos conhecimentos técnicos, por meio do estudo analítico de diferentes aspetos das obras finalizadas: estrutura, forma, estilo, etc. Normalmente, à análise específica de obras acabadas são unidas informações sobre o criador, o contexto histórico, político, sócio-cultural e a comparação à outras obras, de alguma maneira identificadas como “próximas”. Todas essas perspectivas somadas permitem a alguém que deseja compor música compreender como outras pessoas desenvolvem suas criações e usar isso para criar suas próprias obras.

Problemas do ensino e da aprendizagem dos processos de criação não são exclusivos da música. Na literatura, a partir da década de 60 do século passado – portanto, recentemente – houve um crescimento e desenvolvimento do estudo de manuscritos e rascunhos de poetas que acabou ficando conhecido como “crítica genética”: “A crítica genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista.” (SALLES, 2008, p. 20-21). Assim, a crítica genética na música pode revelar “ligações não-imaginadas entre projetos musicais, trazendo à luz qualidades estéticas de esforços fragmentários e inacabados, revelando os fluidos e borrados limites entre biografia e arte, gênese e estrutura, questões históricas e analíticas.” (KINDERMAN, 2012, tradução nossa).

De uma perspectiva semiótica, a música é entendida como discurso. A construção de um discurso, além de incluir o prévio conhecimento do “código”, envolve sobretudo encadeamento de signos com objetivo de comunicar uma ideia. No caso da arte, normalmente diz-se que o objetivo é estético. E, se o código na música é o sistema, o que se quer entender estudando manuscritos e esboços em conjunto com as peças acabadas são as maneiras de utilização ou tratamento do sistema em uma obra para chegar aos fins estéticos pretendidos. Ao mesmo tempo, entendendo que cada signo, cadeia de signos ou maneira de utilização usada no discurso pode ser usada com finalidade complementar retórica.

Castro a define a poética nas obras de arte como aquilo “que se origina na dinâmica do próprio fazer [...] nas obras como manifestação da *poiesis*.” (CASTRO apud DUARTE, 2012, p. 12). Do ponto de vista da música, muitos trabalhos de diversas áreas de estudos utilizam o termo poética, sem contudo explicá-la ou delimitá-la. Algumas vezes, sobretudo em estudos de semiótica ou que abordam a música como discurso ou ainda as relações entre música e linguagem verbal, a palavra “poética” é utilizada como uma categoria de linguagem oposta à “linguagem ordinária”. Para Junqueira, “A palavra poética vem do grego *poiein* e *poiesis* que no assinalam, simplificada, a ação de fazer eclodir, [...] conduzir o real do não-vigente para o vigente.” (JUNQUEIRA, 2011, p. 61-62). Desse modo, a poética musical é a criação semiótica, ou seja, de signos e discursos musicais, por meio de sons, com objetivos estéticos. Portanto, cada discurso musical é uma complexa cadeia de signos sonoros organizados de maneira a construir uma ou mais ideias estéticas.

De uma maneira bastante resumida, a ideia da retórica na música na contemporaneidade parte da definição clássica – técnica de produção de discurso –, mas se ocupa, conforme novas teorias desse campo na primeira metade do século XX, das relações entre signos e figurações musicais com outras figurações musicais ou ideias extra-musicais. Dessa maneira, essa retórica, assim como o que muitas vezes é denominado “teoria das tópicos”, está preocupada com as cadeias de significantes na música, ou seja, com a ligação entre “enunciados” musicais e “enunciados” musicais anteriores e posteriores, de modo a produzir certa continuidade entre obras, estilos, períodos, etc. Essa ligação semiótico-pragmática também pode se referir a lugares-comuns culturais.

Finalmente, embora na música a ideia de produção de discurso seja muito menos comum do que na literatura, por exemplo, a criação musical é permeada de investimentos poéticos e retóricos que, embora possam ser encontrados na análise das obras acabadas, são de mais fácil observação na análise e comparação entre manuscritos, esboços, rascunhos e as peças finalizadas.

Referências

DUARTE, Jordanna Vieira. *Música e linguagem entre o metafísico e o poético: reflexões sobre o fazer musical na cultura ocidental*. Goiás: UFG, 2012.

JUNQUEIRA, Leandro. Poética da obra de arte. In: PESSANHA, Fabio; BARBOSA, Bianca; FERRAZ, Antonio; CALFA, Maria Ignez (org.). *Poética e diálogo: caminhos de pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

KINDERMAN, William. *The creative process in music: from Mozart to Kurtág*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

SALLES, Cecilia A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

Música e literatura: o pensamento estético de Mário de Andrade e as Canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes
Music and literature: the aesthetics of Mário de Andrade and the songs of Tom Jobim and Vinícius de Moraes

Palavras-chave: Estética musical; Música e literatura; Mário de Andrade; Tom Jobim.

Keywords: Musical aesthetics; Music and literature; Mário de Andrade; Tom Jobim.

Alfredo Werney Lima Torres
UFMG

O projeto poético-musical do Modernismo de 1922, especialmente em sua vertente orquestrada por Mário de Andrade, excedeu os limites da literatura acadêmica e da música erudita brasileira. Gêneros de música popular urbana como a Bossa Nova e movimentos artísticos como o Tropicalismo – com o claro intuito de captar poeticamente a dinâmica da vida cotidiana nas grandes cidades brasileiras – deram continuidade às ideias do poeta modernista. A estética defendida por Mário de Andrade, sobretudo em seu livro *A escrava que não era Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*, encontrou eco em diversas canções bossanovistas, tais como *O barquinho*, *A rã*, *Tarde em Itapoã*, *Desafinado*, *Lígia*, *Águas de março*, entre outras. Alguns procedimentos estilísticos apontam para isso: a dicção mais próxima da fala cotidiana; o texto poético como “resumo, essência, substrato” (ANDRADE, 2010, p. 65); a contenção lírica; a busca de uma voz poética que represente a instabilidade e fragmentação do sujeito das cidades; o uso de uma sintaxe não linear; a economia de recursos musicais e literários. O objetivo desse trabalho, nessa linha de argumentação, é investigar a relação do pensamento estético de Mário de Andrade e as canções *Garota de Ipanema* e *Estrada branca*, de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Nessas canções, notamos uma clara relação dialógica com a visão músico-literária do autor da *Pauliceia desvairada*, em especial no que se refere à construção de um lirismo e de uma linguagem musical modernos, contrário ao excesso retórico e ao tom confessional próprio da estética romântica. *Garota de Ipanema* possui um texto que capta o momento em que uma mulher passa pela praia, “num doce balanço a caminho do mar”. O poeta carioca justapõe imagens poéticas que se assemelham com as elaboradas pelo escritor francês Charles Baudelaire (2006) em seu poema *A uma passante* (“Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de te ver senão na eternidade?”). O propósito dessa lírica, em nossa percepção, é tentar “fotografar” a plástica de um momento, uma cena fugidia do cotidiano. Essa escrita termina por negar a ideia de totalidade e eternidade

que, por longo tempo, predominou no espírito da arte clássico-romântica. O conhecido *topos* do amor infinito é substituído pelo tema do encontro casual, transitório, que não gera nenhuma profundidade espiritual. Por meio de uma linguagem direta e coloquial, a canção nos faz visualizar o rebolado gracioso da garota de Ipanema, isso porque há uma relação isotópica entre a letra e a construção rítmico-melódico da música de Tom Jobim. Nessa perspectiva, *Garota de Ipanema* pode ser lida sob a isotopia da fugacidade da beleza no mundo contemporâneo (“Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça / É ela menina / Que vem e que passa / Num doce balanço / A caminho do mar”). “Estrada branca”, por sua vez, possui uma letra composta de imagens fragmentadas, elaboradas por meio de uma sintaxe mais espontânea e menos discursiva (“Estrada branca / Lua branca / Noite alta / Tua falta / Caminhando / Caminhando / Caminhando / Ao lado meu”). O tom da letra, reforçado pela melodia jobiniana, é eminentemente melancólico. Desse modo, a canção recusa a lírica amorosa clássico-romântica e revela um sujeito em dissonância com a realidade (“Mas a verdade / É que a cidade / Ficou longe / Ficou longe / Na cidade / Se deixou / Meu bem-querer / Eu vou sozinho / Sem carinho / Vou caminhando / Meu caminho / Vou caminhando / Com vontade de morrer”). As análises poético-musicais que pretendemos empreender das duas canções supracitadas exigem um instrumental teórico capaz de articular elementos literários e musicais, posto que o conluio entre palavra e melodia, problematiza o texto enquanto código linguístico e o coloca em um campo de relações pouco explorado pelos estudos musicais e literários tradicionais. Por este motivo, dialogaremos principalmente com expedientes teóricos da semiótica da canção, desenvolvidos por Luiz Tatit; com as pesquisas de Santuza Cambraia Neves acerca da relação estético-cultural entre Modernismo literário e canção popular brasileira; e com as ideias acerca da lírica moderna, desenvolvidas por Hugo Friedrich.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TATIT, Luiz. *A semiótica da canção*: melodia e letra. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

Música e magia em Marsilio Ficino

Music and Magic in Marsilio Ficino

Palavras-chave: Marsilio Ficino; Humanismo; Neoplatonismo.
Keywords: Marsilio Ficino; Humanism; Neoplatonism.

Jonathan Molinari
UFPA

O Renascimento foi um momento de grande transformação na história da cultura ocidental. O mundo estava expandindo, o universo tornava-se infinito, novas terras e novos povos entravam na história do Velho Mundo num clima que colocava tudo em discussão. Um momento de grande crise e, justamente por isso, uma grande cultura que, buscando recuperar uma bússola nas próprias origens, acabará por produzir algo de novo e inédito: um novo sujeito, agora finalmente livre dos condicionamentos religiosos e políticos que o tinham guiado por séculos. O humanismo italiano foi, antes de tudo, o desejo do *folle volo* do Ulisses de Dante: atravessar os Pilares de Hércules do conhecimento – científico, filosófico, técnico, matemático, artístico, literário – desafiando todos os dogmas, todas as autoridades, todos os limites que se lhe tinham sido impostos à força.

Da extraordinária aventura humanista, Marsilio Ficino é certamente um personagem central e um protagonista indiscutível, cuja influência alcançará não apenas o pensamento de Giordano Bruno – o ponto mais alto da filosofia renascentista – mas também, para caminhos complexos e muito interessantes, toda a interpretação moderna do platonismo. Como Enno Rudolph escreveu, o platonismo de Marsilio Ficino há “elementos não-ortodoxos, heréticos, mesmo revolucionário” que são “o fundamento literário de um conhecimento secular de Platão”.¹ Em um artigo fundamental para os estudos sobre Ficino, Ernst Cassirer enfatizou a importância e a influência extraordinária dele, escrevendo que “na Inglaterra as obras da Accademia Fiorentina influenciaram os platônicos de Cambridge [...] a partir de Shaftesbury essas ideias vieram à literatura alemã, a Winckelmann, Herder, Goethe e Von Humboldt e, finalmente, a o “Bruno” de Schelling, em seu *discurso Sobre a relação entre as artes visuais e a natureza* e na *Estética* de Hegel”². Mais recentemente, Massimo Cacciari recordou como o próprio Hegel exalta a interpretação de Ficino do *Parmê-*

1 RUDOLPH, E. La crisi del Platonismo nella filosofia del Rinascimento. La via verso una nuova sinossi del “Timeo” e della “Repubblica”. In: RUDOLPH, E. (a. c. di). *Polis e Cosmo in Platone*. Edizione italiana a cura di E. Cattanei, Milano, Vita e Pensiero. Milano: Vita e Pensiero, 1997.

2 CASSIRER, E. Ficino’s place in intellectual history. *Journal of the History of Ideas*, v. 6, n. 4, p. 499, out. 1945.

nides, “interpretando o pensamento de Ficino com Proclus, segundo uma linha que se aproxima, até que se confundir, com a leitura de Giovanni Pico”³.

Durante toda a Idade Média as únicas obras platônicas conhecidas na Europa eram: a primeira parte do *Timeo* com um comentário de Calcidio (IV século), o *Mênon* e o *Fédon* na tradução de Enrico Aristippo (XII século) e o *Parmênides* na tradução de Guglielmo di Moerbeke (XIII século). A tradução latina de todas as obras de Platão começou apenas em 1459, quando a nova Academia Platônica foi fundada, na magnífica casa de Careggi que Marsilio Ficino recebeu como presente de Cosimo de Medici. Aqui, nos arredores de Florença, Ficino começou a tradução do *Corpus hermeticum* e de todos os diálogos platônicos, e depois de Plotino, de Proclus, de Sinesio, de Porfírio, de Giamblico, de Psello, do Pseudo-Dionigi, e a composição, claramente, dos comentários e das obras dele. Nesta produção extraordinária, como vamos tentar mostrar, o tema da relação entre música e magia é absolutamente central. “Um homem estranho que tocava hinos no alaúde – escreveu James Hillman – que estudou magia e compôs canções astrológicas”.⁴ O objetivo da nossa apresentação será de mostrar a relação entre o problema da recuperação de Platão, o tema central da imortalidade da alma humana no platonismo, e a ideia que a música seja uma forma de magia – entendendo como magia a possibilidade do ser humano de mudar a realidade – capaz de alterar e guarir a alma humana, buscando o equilíbrio dela, ajudando o homem na eterna busca de um equilíbrio – entendido como harmonia da alma e do cosmo – que no final coincide com a própria felicidade. Ética e estética – numa relação que é característica da filosofia renascentista – encontram no pensamento sobre a música de Ficino, uma síntese fundamental para nos entender um dos momentos mais importantes da filosofia renascentista.

3 CACCIARI, M. Il dramma dell'Uno. In: MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Dell'Ente e dell'Uno*. Milano: Bompiani, 2010. p. 456.

4 HILLMAN, J. Plotino, Ficino e Vico, precursori della psicologia junghiana. *Rivista di psicologia analitica*, Roma, n. 2, p. 326-331, out. 1973.

Música e Ritmo como marcadores de Memórias Socioafetivas

Music and Rhythm as markers of socio-affective reminiscence

Palavras-chave: música; ritmo; memória; sociedade; ideologia.
Keywords: music; rhythm; reminiscence; society; ideology.

Roberto Rigaud Navega Costa
PPG – Sociedade, Cultura e Fronteiras

O que pode vir a intrigar um pesquisador atento, que se esforça por vislumbrar a função da música e de seus ritmos, é como a memória sócio afetiva das pessoas é afetada. As fases da infância, adolescência e a adulta tende a apresentar marcadores objetivos, como a perda de direitos e a incorporação de cada vez mais deveres. Quando deixamos de ser bebês temos que ir à creches ou jardins de infância; quando ficamos maiores mudamos para o ensino fundamental do 1º ao 5º ano; depois mudamos para os anos 6 a 9 e temos que refazer cada uma das relações, com amigos, com professores, com o ambiente físico à nossa volta; logo após adentramos no segundo grau e o processo tem de ser repetido novamente; finalmente a pessoa pode ir ao ensino superior e/ou ao mercado de trabalho e os desafios adaptativos são repetidos à exaustão.

E em cada uma destas fases elencadas acima temos como pano de fundo um conjunto de ritmos e de músicas que encarnam tais ritmos, e que por estarem presentes em meio a tais adaptações humanas ao meio nos marcam emocionalmente. E como não somos só nós que estamos nos adaptando, mas todos os outros à nossa volta, todas estas canções passam a ser uma marca identitária para uma geração.

As músicas da Xuxa, Balão Mágico, na infância; Menudos, Dominó, Back Street Boys, no início da adolescência; o rock nacional, como a Legião Urbana, Engenheiros do Havai, Capital Inicial, Paralamas do Sucesso, e o rock internacional, como The Cure, The Smiths, U2 etc, que marcaram a nossa fase de final da adolescência e início da vida adulta; para alguns o Funk carioca, os Raimundos, os Mamonas Assassinas etc, também fizeram parte de um pano de fundo comum.

E, de repente, na vida adulta, os ritmos e as músicas perdem esta característica mágica, deixam de passar a marcar um momento, com exceção dos momentos românticos, que podem continuar a marcar, mas estão mais associados a uma pessoa do que com um momento da história coletiva e social. Esta mudança parece representar uma calcificação emocional que ocorre na vida adulta, quando as novidades das mudanças deixam de causar tantos transtornos na mente de cada um de nós, e mesmo que

saibamos ou que gostemos de uma música ou de músicas de um determinado ritmo, elas não mais se inscrevem emocionalmente da mesma maneira que anteriormente. Tal fato pode ser atestado quando verificamos a onda de “revival” de grupos que faziam sucesso nas décadas passadas e questão encontrando um novo nicho no mercado musical, regravando, reeditando as músicas e conseguindo fazer shows pelo Brasil a fora.

Apesar de todos estes fatos relatados acima, o pesquisador pode ver mais além da simples aparência dos ritmos e das músicas, e pode enxergar a enorme carga de ideologia que tais músicas e ritmos têm carregado nas últimas décadas. Seja para causar uma reação por parte do público, seja para manter uma imagem de vida simples e mansa, que não precisa ser mudada. Estes dois vieses principais das músicas, ora debochando da política, como no caso de alguns sambas e de parte da MPB, ora sendo omissa em relação a críticas sociais, como no caso das músicas sertanejas ou da Bossa Nova, vêm se revezando nos gostos populares e tentam criar uma visão geral de mundo que pregam um mundo imperfeito e que as pessoas têm de muda-lo, ou um mundo bom que tem de ser mantido e ampliado.

Assim como no caso dos hinos nacionais, algumas músicas têm a propriedade de marcar uma época e de despertar as emoções mais variadas, e quando isto acontece com uma geração o poder de ficarem marcadas na memória social e coletiva, em toda uma faixa etária de uma sociedade, é muito grande. Tais músicas podem ser o foco de estudos musicais, filosóficos e sociológicos profundos, e seus significados podem ser explicitados para um maior entendimento do relacionamento entre emoção e memória coletiva.

Referências

- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- Vilarino, Ramon Casas. As vozes da MPB no processo de constituição da memória popular (1965-1969). *Boletim de Pesquisa*, Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, São Paulo, n. 8, p. 81-87, 1997.
- XAVIER, Ana Maria Castellã. *Os grandes festivais da MPB (1965-1968)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1989.

Música e temporalidade na fenomenologia de Husserl

Music and temporality in Husserl's phenomenology

Palavras-chave: temporalidade; fantasia; música.

Keywords: Temporality; fantasy; music.

Vanessa Furtado Fontana

UNIOESTE

O presente trabalho trás a luz uma leitura da música a partir das obras de Edmund Husserl, ou seja, da fenomenologia. No volume XXIII da husserliana intitulado *Fantasia, consciência de imagem e memória*, mais especificamente no apêndice LIX datado entre 1916 e 1918, encontra-se uma referência à música como arte puramente fantástica. O apêndice trata de uma divisão da arte feita por Husserl. Ele divide a estética (arte) em dois modos distintos: a) arte plástica (*Bildkunst*) produzida por uma consciência de imagem, e a B) arte puramente fantástica (*Rein phantastische Kunst*) produzida por configurações de fantasia em simples modificação de neutralidade. Segundo Husserl, a música e toda arte fantástica se caracteriza por não produzir nenhuma imagem concreta. Ele define a música como exemplo de arte fantástica, ele chama a fantasia de lúdica. Leva-se em consideração a intencionalidade da fantasia como modo de consciência condutora do processo da apreensão da música. Outra obra importante para a discussão da música é as *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo* embora tenha sido publicada em 1905, ou seja, antes das afirmativas do volume XXIII que dizem ser a música uma arte fantástica. As *Lições do tempo* trazem muitas afirmativas acerca da melodia, da apreensão da melodia e do som pela consciência. Esta obra se apoia na temporalidade do presente e na percepção como base de fundo para todo ato da consciência. Uma melodia para ter continuidade não pode apenas se apoiar na percepção, ou seja, no agora, há uma relação de fluxo da consciência que faz escoar o som ao passado, tal passagem ao passado é chamada retenção, e uma expectativa de um som futuro dado pela protensão. A grande questão polêmica das *Lições* para outras obras como o volume XXIII e as *Idéias para uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica*, é a oposição entre a percepção como consciência originária do tempo e a fantasia como consciência de presentificação do não-agora, a fantasia é um não-agora, uma quase presença, que retoma a consciência como presentificação. No § 4 das *Lições do tempo* Husserl diz: Que a fantasia não possa oferecer nada de novo, que ela se esgote na repetição daqueles momentos que foram já dados na percepção – isso é uma maneira de ver completamente errada (HUSSERL, 1965). Esta citação coloca a fantasia não como dependente da percepção, o que permite entendê-la como modo de consciência próprio

e diferenciado da percepção. Sobre a melodia e os sons ele diz que nós não temos os sons de uma vez e não ouvimos a melodia graças à circunstância de, por ocasião do último, os precedentes durarem ainda, mas os sons formam uma unidade sucessiva com um efeito comum, a forma da apreensão. (HUSSERL, 1965, § 7) Naturalmente, esta última completa-se somente com o último som. Diz ainda quando ouvimos uma melodia, quer dizer, percebemos-la, porque ouvir é perceber. Soa, entretanto o primeiro som, vem depois o segundo, depois o terceiro, etc. não devemos nos dizer: quando soa o segundo som, ouço-o então, mas já não ouço o primeiro, etc? Eu ouço, por conseguinte, na verdade, não a melodia, mas sim apenas o som singular presente. Isto significa que a música é apreendida primeiramente como um som separado no presente, a partir daí entra a recordação e a expectativa para dar simultaneidade à arte musical. Outra perspectiva é a música vista pela intencionalidade da fantasia, ao percorrer a melodia na fantasia ‘como que’ ouvimos inicialmente o primeiro som, depois o segundo e assim sucessivamente” (HUSSERL, 1965, § 14). Isto significa que a música mesmo nas Lições do tempo não pode ser apreendida somente pela percepção do presente, mas depende inevitavelmente da fantasia para se reproduzir.

Referências

- HUSSERL, Edmund. *Phantasie, conscience d’image, souvenir*. Paris: Editions Jérôme Millon, 2002.
- HUSSERL, Edmund. *Lições para uma consciência interna do tempo*. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1965.

Música, poesia e kósmos: a gênese humana no *Timeu* de Platão

Music, poetry and kósmos: the human genesis in Plato's Timaeus

Palavras-chave: Música; Poesia; Kósmos; Timeu; Platão.

Keywords: Music; Poetry; Kósmos; Timaeus; Plato.

Rodrigo Viana Passos
PUC-Rio

A relação dos diálogos platônicos com a música e a poesia (que por vezes se confundem), é bastante ambígua. Se, por um lado, alguns de seus personagens promovem uma crítica ao conteúdo, forma e lugar de ambas no interior da *pólis* e da *paidéia*, por outro é possível ver a importância de ambas para a própria “filosofia platônica”. Seja pela evocação das musas (“guardiãs” da *mousiké*) em alguns de seus diálogos, seja pela mimetização de gêneros poéticos gregos na própria construção dramática dos diálogos, é possível desconfiar da abrangência e sentido dessas discussões críticas em relação a esses gêneros artísticos. O diálogo *República* é o lugar por excelência onde podemos encontrar as mais famosas ponderações acerca da legitimidade da música e da poesia. Com efeito, no livro II vemos Sócrates discutir sobre o lugar da poesia tradicional para a nova *pólis* ideal. De modo geral, é criticado tanto a “poesia imitativa” (“tudo o quanto ela tem de imitativo” [*Rep.*, 595a]), quanto o modo como a poesia grega retratou os deuses até então. De qualquer forma, no livro II vemos a música-poesia ser alçada a um lugar importante para a fundação da primeira *pólis*, pois ela se ocupa da educação da alma [*Rep.*, 376e] – o que será lembrado no *Timeu* [18a]. É por meio dessa educação que os jovens “são plasmados e cada um recebe o molde que se quer imprimir em cada um deles” [*Rep.*, 377b]. O problema dos mitos da época é justamente que eles promovem ensinamentos morais perniciosos a partir de más representações dos deuses e heróis, produzindo um tipo de alma por assim dizer desarmônica para a instituição de uma bela *pólis*. Pelo contrário, a música-poesia deve produzir almas harmônicas, criando-se, em tese, as condições iniciais para fundação de uma cidade também harmônica. Esse é nosso ponto de partida para nossa investigação sobre o diálogo *Timeu*. Com efeito, é dramaticamente correto concluir que ele seria o diálogo imediatamente seguinte à *República*, girando em torno, inclusive, de temas afins. De fato, o discurso mítico-poético do personagem Timeu acerca da gênese do *kósmos* é uma tentativa de justificar, em parte, a fundação da cidade ideal da *República* (pelo menos aquela que Timeu compreendeu como sendo a ideal), tendo sido incumbido de elaborar uma cosmogonia por ser, dentre os presentes, o mais entendido dos astros e da matemática. Na constituição deste *kósmos*, Timeu conta

(ou canta?) que o Demiurgo engendrou a alma do mundo, na qual estão em harmonia os círculos do Mesmo [ταὐτός, *tautós*] e do Outro [ἕτερος, *héteros*] [Tm., 34c ss], que obedecem a padrões geométrico-matemáticos de harmonização entre si – uma harmonia esferológica. Queremos propor que tais descrições aludem à construção de uma verdadeira harmonia musical do *kósmos*, que será espelhada (como modelo) em todos os seres particulares que o compõem, especialmente os humanos. O despertar da alma humana para o mundo sensível é um campo confuso de tensões, pois é como se as rotações do Mesmo e do Outro estivessem nesse momento confusas, em desarmonia entre si e com o mundo. Nesse sentido, ela necessita de uma educação tal que promova a rearmonização de si com o *kósmos*, ou seja, seu autêntico despertar para si e para o mundo. Assim, iremos expor e discutir se e como Timeu estabelece tanto as bases “formais” (estrutura harmônica) quanto “materiais” (conteúdo moral) para essa educação musical para o *kósmos*.

Referências

- ASMIS, Elizabeth. Platon on poetic creativity. In: KRAUTH, Richard. *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- BRISSON, Luc. *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*. 3. ed. Sankt Augustin: Academia Verlag, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- FERRARI, G. R. F. The three-part soul. In: KRAUTH, Richard. *The Cambridge companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GADAMER, H.-G. Idea and reality in Plato's Timaeus. *Dialogue and dialectics: eight hermeneutical studies on Plato*. Trad. P. Christopher Smith. New Haven; Londres: Yale University Press, 1980.
- MOSS, Jessic. What is imitative poetry and why is it so bad? In: KRAUTH, Richard. *The Cambridge companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MUELLER, Ian. Mathematical method and philosophical truth. In: KRAUTH, Richard. *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- PLATÃO. *A república*. 2. ed. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. São Paulo e Coimbra: Annablume e Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- SALLIS, John. *Chorology: on beginning in Plato's Timaeus*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1999.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

Música, tempo, espaço: conjugar poético do real

Music, time, space: conjugate poetic of the real

Palavras-chave: Música; Tempo; Espaço.

Keywords: Music; Time; Space.

Tiago Vidal Corrêa
UFRJ

O presente trabalho aqui apresentado faz parte de uma pesquisa de doutorado ainda em andamento, e tem por objetivo pensar música, tempo e espaço como conjugar poético do real. Uma investigação hermenêutica-ontológica, circulando análises etimológicas e de conhecimento empírico e técnico sobre música, tempo e espaço será o caminho metodológico adotado. Pensaremos o tempo e espaço a partir da obra de Aristóteles, Agostinho e Heidegger.

Uma questão pujante à nossa reflexão recai sobre o exemplo: ao se pensar em uma canção de ninar brasileira e em uma canção de ninar tibetana, ou ainda a performance de um violinista da Filarmônica de Berlim e a performance de um jovem ao tocar tambor em uma tribo ágrafa africana, como estes fazeres, como estas estéticas, como estes pensamentos tão distintos podem ser chamados de música e músico respectivamente? Como é possível dizer música e músico com tamanha disparidade de prática musical? Por certo, essas práticas distintas não são excludentes entre si, no entanto nos deixam de frente à questão: como música é a presença do real? Logo, como música, tempo e espaço se consolidam em presença?

Um possível caminho para esta resposta pode ser encontrado a partir da memória. Com efeito, não a partir do entendimento de uma memória recente, biologicamente articulada, mas a memória fecundada desde a fundação do mundo, desde o cantar das musas, do discurso de uma canção numinosa, à presença do nume-nome. Assim, música, tempo e espaço se consolidam em presença ao passo que fazem mundo. Fazer mundo, ou fazer memória, é estar além da materialidade das coisas. A memória transcende o tempo finito (cronológico), mas necessita, obviamente, de uma instância material momentânea. Tempo e espaço se consolidam em presença do real quando fazem mundo, quando em si há marcação de começo, logo, princípio.

Música é então pensada a partir de sua essencialidade. Pensar como a música se apresenta, como se mostra e se diz, permite pensar a relação com o tempo e com o espaço no vigorar da vigência do real, onde música se diz música, sem mediações.

Jardim (2005) nos lembra de que para a filosofia, a música não pode ser uma arte entre outras artes. A música é a musa de todas as musas, por isso todas as artes são

musicais e só são arte na medida de sua musicalidade, fazendo com que na música se encontre o mais alto grau de realização do real.

Assim, somos empurrados para o abismo. Ao mesmo tempo em que o abismo aponta para a falta de chão, ele aponta para a necessidade deste. Ora, pensar música, tempo e espaço é também pensar segundo esta ordem, a necessidade de, isto é, o colocar-se em presença, impor fundamento. Para Jardim (2005), caminhar em direção ao abismo, estar no espaço onde falta o fundo, o fundamento, o chão em que situamos nossa caminhada, pode, por um outro lado, ser o próprio caminho, ou seja, a música é “o lugar em que este pensar tem o mais alto grau de realização de sua vigência”.

Estamos, pois, diante do mundo: o que é isto, pois, o tempo? O que é isto, pois, o espaço? O que é isto, pois, a música? A terra é fundamento do mundo. O abismo do ser é o fundamento da terra. Música é a memória que traz a presença o ser no abismo sem fundo.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Ed. Paulus, 1997.
- ARISTÓTELES. *Física IV*. Tradução de Guillermo R. de Echandía. Madrid. Ed. Gredos, 1995.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acesso em: 13 maio 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. A sentença do Anaximandro. In: *Os pré-socráticos*. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1998.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2005.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. O esquecimento da memória. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 153, p. 143-147, abr.-jun. 2002.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. v. II. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.
- RAMALHO, Celso Garcia de Araújo. *A escuta do tempo*. 2004. Dissertação (Mestrado em Poética) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- REIS, José. *Sobre o Tempo*. Lisboa: Ed. Afrontamentos, 2007.
- TORRANO, Jaa. *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Ed. Iluminuras It., 1995

Música: linguagem em escuta

Music: listening language

Palavras-chave: Pensar; Música; Escuta.

Keyword: Thinking; Music; Listening.

Paraguassu Tavares Pereira Abrahao
Conservatório Brasileiro de Música

O ensejo de pensar música possibilita aqui que o pensamento experiencie caminhos de pouca luz, tomando em desafio a possibilidade de queda em um abismo, apostando, porém, cair aos cuidados da escuta. Este exercício de pensamento não se debruçará sobre a música, mas procurará a partir dela, escutar a experiência do ser tocado pela travessia de um destino de ser.

Pensar música é ir ao encontro desta compreensão, na qual música se dá no pensar como ressonância enquanto concentração do dizer poético que impera na possibilidade de tocar revelando sentido. O que vem ao encontro é o destino de ser, que ressoa para ser. Nada determinante, mas algo que se impõe em ritmo de vigência que, em cadência, encanta a sensibilidade de uma escuta, na qual reverbera toques de sentido. Música-pensar é destino de ser na linguagem que convoca e reclama um fazer-aparecer.

Neste ensaio algumas questões se fazem presentes, exigindo que se siga um caminho de investigação que desvele a teia de conexão que nutre o vigorar da linguagem. Caminhos e desvios precisam ser visitados, sempre na busca de se aproximar de uma compreensão dessa imperiosidade do tocar realizando-se em encanto vigente como música. O vigente é o que habita e vigora.

O que de imediato punge, surge do que aqui primeiro se propõe: o pensar. Pensar música já é pensar o que diz o pensar. Pensar é um agir que convoca um dizer em tudo aquilo que vige, e o que vige é o que reúne tanto o vigorar quanto aquilo que reside neste vigorar, o vigente, integrados em uma dobra, onde o pensar se pronuncia em uma sintonia com a escuta, que obedece ao mando para uma realização reveladora. O que daí se revela é o próprio pensar como música, como vigência de toques de sentido.

Ao se pronunciar em toques, pensar-música se mostra no que vige: a harmonia do vigorar e do vigente, em que se escuta o destino da ressonância, dando-se em sonância. O sonoro, o vigente, se faz audível de uma ressonância que desponta e decai. Seu fazer-aparecer dá-se no fugidio, mas vigora nesse jogo de vir e ir, em qual a presença é sempre presente mesmo na ausência. Este fazer-aparecer, música, é sempre um mostrar velando, que ao velar guarda, cuida e protege para que se cumpra

o imperativo de um vir a ser. Música como um viger é o eco que soa e ressoa de sua morada acolhedora, a linguagem.

No soar, é necessário a escuta da ressonância e do que dela emana indicando o a-se-pensar, mostrando o caminho de um destino de viger, tomando corpo por um desdobramento que resguarda o cuidado para que, neste tomar corpo, reúna e concentre o vigorar do que é vigente como obra, música.

Neste tomar corpo – que constitui mundo, história – revela-se a sensibilidade da escuta de um advir e de um vir a ser. Deste modo, por uma escuta, música dá-se em obra, mostra-se em sua plenitude. Mas desta travessia a força do vigorar não aparece, se refugia deixando aparecer o vigente, que se deixa perceber por uma razão que o apreende e o destaca em uma lógica de representação. Aparecer, por esta perspectiva, permite que a ideia seja representada por signos. Eis que o destino do viger deixa-se representar em algo que pretende ser tocável. O que se representa e pretende ser é porque já não o é. Portanto, o apreendido só poderá viger se estiver na harmonia que reúne e concentra o vigorar e o vigente no mesmo: a linguagem, que convoca o fazer-aparecer do vigorar e do vigente em um viger.

A linguagem se encontra por toda parte, diz Heidegger em *A caminho da Linguagem* (2012) e, a partir do que ela se mostra, é determinada pelo mundo. Música é linguagem determinada em um plural, mas é um singular abrangente e agregador das diferenças desta pluralidade. Quem a determina é o mundo e o pode fazer, porque a encontra e, se encontra, é porque ela não está perdida: ela está aí presente, sendo ressonância de um mundo que toca a sensibilidade de uma escuta.

Referências

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*; tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

O Aspecto Felino do bVI7 do Blues Menor em *Tigresa* de Caetano Veloso: uma proposta hermenêutica

The Feline Aspect of bVI7 of the Blues Minor in Tigresa by Caetano Veloso: a Hermeneutic Proposal

Palavras-chave: Blues Menor; Música Popular Brasileira; análise musical; Caetano Veloso.
Keywords: Blues Minor; Popular Brazilian Music; musical analysis; Caetano Veloso.

Paulo José de Siqueira Tiné
Instituto de Artes - UNICAMP

O trabalho apresenta uma proposta de análise da canção *Tigresa* de Caetano Veloso. Para tal, foi tentada uma hermenêutica a partir do confronto entre palavras da letra da canção que incidem sobre determinados acordes, principalmente o chamado bVI7 (ou -VI7). Derivado do blues menor (FERNFELD, 2002), acredita-se que, a partir da aparição na trilha do filme e série de *cartoons* “A Pantera Cor de Rosa”, a soma dos elementos como o acorde, escala blues, palavra e gênero musical contribuíram para a construção de uma significação compartilhada que ressoou em outros autores e canções, principalmente, naquela que é objeto de análise aqui.

Umberto Eco, em sua obra *Os Limites da Interpretação* (2004) reserva um capítulo àquilo que chamou de “aspectos da semiose hermética”. Surgida no séc. II e com traços que se mantêm até o século XX, dá ao leitor as possibilidades de se entender as alusões alquímicas dessa tradição como literais ou simbólicas citando Julius Évola (1979) como um exemplo da segunda possibilidade de hermetismo contemporâneo. A fundamentação teórica de Eco remonta à semiótica *pierciana* onde o estudo do símbolo se dá à luz dessa filiação, ou seja, que, em última análise, entende o símbolo como produto de uma construção cultural e arbitrária. Por outro lado, não se pode deixar de mencionar também a tradição da hermenêutica dentro de tradições religiosas na interpretação de textos bíblicos, por exemplo. Assim, Mário Ferreira dos Santos, em seu *Tratado de Simbólica* (1959), vê o símbolo à luz da teoria de fundo platônico da participação.

Nessa abordagem da canção de Caetano Veloso é proposto uma cadeia de associações. Uma vez realizada a associação entre o evento harmônico (-V7), uma condução rítmica e o aspecto simbólico do felino, é construído, mesmo que sem intenção, um signo inconsciente compartilhado culturalmente. Claro que isso não significa que as palavras usadas nessa canção tenham sempre seus significados simbólicos garantidos se estiverem atrelados aos elementos musicais elencados. O que se pretende demonstrar aqui é o apontar para a coincidência dos elementos demonstrados e, a

partir disso, construir uma narrativa e assim procurar um sentido lógico que, sendo simbólico, pode também ser analógico.

Por outro lado, nos versos em que contrapõe a participação na política de 1966, junto aos “ventos ateus” e a dança frenética na emblemática casa de danças dez anos depois, não deixam de dar margem a algumas especulações. O sociólogo Marcelo Ridentti (2014) no capítulo dedicado ao que chamou de “brasilidade tropicalista de Caetano Veloso”, aponta para o fato de o tropicalismo se aproximar poeticamente, e ao mesmo tempo ser correspondido por uma espécie de identificação, ao que se apontou como sendo a esquerda da esquerda, ou seja, à guerrilha da década de 1960. Não somente pelas alusões em canções como *Soy Loco por ti América* e *Alfômega*, mas também através de entrevistas com guerrilheiros cujos depoimentos apontam para essa identificação e para uma ruptura, ao mesmo tempo com a esquerda tradicional ligada ao PCB e ao nacional-popular, sem que, obviamente, houvesse uma identificação com o regime militar. Se isso é certo do ponto de vista ideológico, por outro lado, do ponto de vista estético, Caetano sempre flertou e desconstruiu leituras solidificadas da MPB, se aproximando da jovem guarda através artistas mais identificados com o *stablishment* cultural ao longo de sua carreira. Esse fato pode corroborar com hipótese da aproximação do autor com esse aspecto da cultura de massa de então, a saber, a das discotecas da década de 1970 e a situação da personagem entre esses dois polos, ainda que, ao mesmo tempo abre espaço para a menção à contracultura através da alusão ao musical *Hair*.

Referências

- BICHO, Caetano Veloso (Compositor). Brasil: Phillips, 1977. [LP/CD].
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- EVOLA, Julius. *A Tradição Hermética*. Trad. Maria Teresa Simões. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. Dominante Menor e a Música Popular no Brasil entre os anos de 1960 e 1980: vale ferir a norma? *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 17, 2013.
- MANCINI, Henry. *Pink Panther*. EUA: Northridge Music Inc., 1964. (Partitura).
- MINOR Blues. In: KERNFELD, Barry (org.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2. ed. London; New York: Macmillan Publishers Limited; Grove's Dictionaries Inc., 2002. v. 1, 256.
- RIDENTTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. *Tratado de Simbólica*. São Paulo: Ed. Logos, 1959.
- CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

O conceito de harmonia na cultura ocidental e os seus princípios antigos e modernos

The concept of harmony in Western culture and its ancient and modern principles

Palavras-chave: Música; Harmonia; Pitágoras; Platão; Kant.

Keywords: Music; Harmony; Pythagoras; Plato; Kant.

Danton Oestreich

Unisinos/UFRGS

Na cultura da Grécia Antiga, a palavra harmonia assume distintos significados diante do pensamento mítico, das artes e ofícios, e do pensamento filosófico. Neste último cenário, a palavra pode ser relacionada com reflexões metafísicas, ontológicas, éticas e musicais, sendo que, como é típico na antiguidade, tais aspectos muitas vezes se confundem e exigem uma análise ampliada para revelar os verdadeiros propósitos das discussões que, se estranhas em um primeiro momento para o pensamento moderno, guardam a essência do problema que caracteriza determinado conceito na cultura ocidental.

No caso do conceito de harmonia, na sua relação com a música, isto significa o confronto com as seguintes questões: é a harmonia musical um reflexo da natureza do cosmos? Se a harmonia musical afeta a alma humana, deve ser a mesma ponderada em vista da escolha das boas harmonias? As respostas que foram dadas por filósofos como Pitágoras e Platão, seguidas por inúmeros comentários, influenciaram definitivamente as reflexões e as práticas musicais da antiguidade, movidas por uma crença inabalável na feição metafísica da música. Sucintamente, em razão de princípios metafísicos, a prioridade do intelecto sobre o sensível na definição da forma musical foi acatada em todas as práticas da “música culta” até a crise do Renascimento. Mas uma nova era – na qual possivelmente ainda nos encontramos – caracterizada pela crescente valorização do sensível em si mesmo, tem início a partir de um acontecimento histórico que elegemos antes de tudo como simbólico, mas de enormes consequências para o problema em questão; trata-se da revolução copernicana.

Quando posta em questão a efetiva posição do ser humano no universo, visto que ele talvez não ocupe o papel central que grande parte das antigas cosmologias lhe atribuíram, todas as bases que nutriam a relação metafísica da harmonia com a música perderam a credibilidade. Uma das grandes consequências deste novo modo de compreender a razão humana diante dos fenômenos naturais, é que a música não será mais valorizada pela filosofia moderna, tal como foi pela filosofia antiga, por

serem agora outros os fundamentos que a guiam e por, nesse sentido, não haver nenhum indício de que o fenômeno musical pertença a um âmbito de experiências privilegiadas para a dedução dos princípios do universo. Desta forma, Immanuel Kant – o mais influente filósofo da modernidade, e que aliás comparou o seu pensamento a uma “revolução copernicana na filosofia” – expressa a definição da música como um “mero jogo de sensações do ouvido” desprovido de qualquer fundamento senão o puro prazer estético. Mas evidentemente o interesse pelo fenômeno musical não cessaria; pelo contrário, visto que sob a nova perspectiva todas as formas de concordância dos sons musicais não encontraram ao longo da história outro limite que a criatividade humana, os princípios da harmonia musical passam a serem procurados no próprio homem, ou melhor, como um reflexo do seu anseio por expressar sentido na sua existência.

Portanto, este estudo analisa as origens do conceito de harmonia, dando especial atenção a sua relação com a música, delineada por princípios metafísicos; para em seguida contrapor o que podemos denominar uma “perspectiva moderna” do problema. Entende-se que estas duas visões guardam intuições valiosas a respeito da música, elucidando as fontes históricas de julgamentos que hoje tornaram-se corriqueiros mas que, em sua origem, manifestam um esforço genuíno da compreensão humana perante o fenômeno musical.

Referências

- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies in Music History: a Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover Publications, 1962.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- DUFFIN, Ross. *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why We Should Care)*. New York: Norton & Company, 2008.
- GODWIN, Joscelyn. *The Harmony of Spheres: a Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions International, 1993.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KAHN, Charles H. *Pitágoras e os pitagóricos: uma breve história*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- KUHN, Thomas S. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. New York: MJF Books, 1985.
- REESE, Gustave. *Music in Middle Ages*. New York: Norton & Company, 1940.
- ZAMMITO, John H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.

**O detalhe da canção.
Adorno e a música ligeira**
The detail of the song.
Adorno and the light music

Palavras-chave: Canção; música ligeira; estandardização; Adorno.
Keywords: Song; light music; standardization; Adorno.

Ricardo Barbosa
UERJ / CNPq

O interesse de Adorno pela música ligeira, particularmente pelo jazz, remonta à sua juventude em Frankfurt. Foi no conservatório dessa cidade que, em 1928, surgiu pela primeira vez uma classe de jazz. Confiada a Mátyás Seiber, um pedagogo e compositor de origem húngara, a iniciativa causou polêmicas e foi publicamente defendida por Adorno. Foi através de Seiber que Adorno familiarizou-se com os aspectos técnicos e formais do jazz, cujo ensino considerava extremamente útil para o desenvolvimento das habilidades rítmicas dos músicos e também porque serviria para ampliar-lhes o mercado de trabalho. Fora isso, Adorno já via o jazz como algo “morto”. Ele explodira para o mundo com a Grande Guerra, propagando-se pelo rádio, o fonógrafo e o cinema, mas teria logo sucumbido em face de suas próprias possibilidades. A principal e, de certo modo, única qualidade musicalmente relevante do jazz teria sido a *emancipação rítmica*, a ruptura com o acento no tempo forte do compasso, tornada em segunda natureza. Mesmo não tendo fecundado ou se deixado fecundar pela emancipação da dissonância, a emancipação rítmica falou de perto a compositores como Debussy, Stravinsky e Kurt Weil. Entretanto, o caminho assim insinuado nunca seria trilhado até o fim pelo próprio jazz, pois estaria suficientemente claro que a emancipação rítmica, levada às últimas consequências, resultaria no abandono da métrica rígida e previsível dos períodos de oito compassos, dos padrões harmônicos e do colorido, em suma, na dissolução do próprio jazz na música artística. Ao invés disso, o jazz teria recuado ainda mais para o âmbito da música ligeira, onde já estaria acuado pelas novas modas musicais, como a do tango. Daí o tom de ironia com o qual Adorno recebeu a proibição do jazz pelos nazistas, inutilmente ocupados em perseguir um gênero “morto”. Contudo, foi sob essa constelação que em 1936, já exilado em Oxford, Adorno elaborou um grande projeto de pesquisa sobre o jazz, em que contaria com a expertise de Seiber e de outros colaboradores. Submetido a Horkheimer, então já instalado em Nova York com o Instituto de Pesquisa Social, o projeto foi considerado inviável. O que dele restou correspondia a um dos seus objetivos: o de oferecer uma teoria *social* do jazz, delineada no ensaio “Sobre o jazz”,

publicado por Adorno em 1936, na revista do Instituto. De acordo com essa teoria tão deplorada, o jazz seria uma expressão musical do sado-masochismo. Adorno admitiu posteriormente que os seus conhecimentos do jazz e da cultura musical norte-americana eram ainda insuficientes, e que fora um tanto arbitrário em suas interpretações, estabelecendo correlações diretas demais entre fenômenos musicais e psicossociais. Embora seguisse considerando o jazz uma *zeitlose Mode*, o seu juízo tornou-se mais matizado. O capítulo sobre “Música ligeira” de *Introdução à sociologia da música* colocaria em evidência o que talvez fora em parte recalçado nas análises passadas, mas que, de certo modo, também se afigurava como um fenômeno novo. Tudo se passava como se a indústria cultural musical tivesse perdurado o suficiente para poder engendrar os seus “clássicos”, os *evergreens*, *hits* que resistiram ao girar da roda da produção, da comercialização e do consumo, que tudo mói, destacando-se por qualidades estéticas reais, irreduzíveis à sua condição mercantil. Adorno levou suas análises ao ponto de identificar o fenômeno e formular o que pode valer como uma hipótese explicativa: “Na música ligeira, encontra seu refúgio uma qualidade que se perdeu na música elevada, mas que também já lhe foi essencial e por cuja perda talvez teve de pagar um preço caro: aquela que diz respeito ao momento singular, qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade. [...] Os poucos *hits* verdadeiramente bons são uma acusação contra aquilo que a música artística perdeu ao tomar-se a si mesma como medida, mas sem que estivesse em condições de compensar isso.”¹ Numa recapitulação crítica das análises de Adorno sobre a música ligeira, o presente trabalho busca tornar plausível que a força daquele “momento singular” consiste na força do *detalhe*, para além de toda “standardização” e do seu corolário, a “pseudoindividualização”. As peças esteticamente exitosas teriam realizado a “quadratura do círculo”: conciliar o assimilável com o diferenciado, popularidade e qualidade artística, “sendo que as análises penetrantes a seu respeito teriam de descrever essa façanha com precisão.”² Adorno esboçou essa descrição indicando causas sociológicas, como a pressão econômica, que faz com que músicos excelentes desçam à esfera da música ligeira; mas é preciso antes descer aos *detalhes* das peças, para o que Adorno também foi muito útil ao dissecar o *standard*, embora um tanto vago ao não apontar contraexemplos.

1 ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: UNESP, 2011. p. 108-109.

2 *Ibid.*, p. 110.

**O espaço-tempo virtual: uma análise langeriana
do serialismo integral de Pierre Boulez**
***The virtual space-time: a langerian analysis of the total
serialism by Pierre Boulez***

Palavras-chave: Boulez; serialismo integral; espaço virtual; tempo virtual; Adorno; Langer.

Keywords: Boulez; total serialism; virtual space; virtual time; Adorno; Langer.

André Luiz Chitto de Oliveira
UFMT

Walter Gomide
UFMT

Na história da música ocidental, o nome de Pierre Boulez se destaca no período pós-guerra. Sua atividade no campo musical sempre foi intensa, não só como compositor, mas também como um ativo ensaísta, maestro e professor. Após a Segunda Guerra Mundial, o compositor, ao invés de seguir o caminho do tonalismo, agarrou-se à técnica dodecafônica para desenvolver um sistema exaustivamente mais elaborado: o serialismo integral.

O livro que desenvolve o seu sistema de composição foi publicado em 1963, com o título de *A Música Hoje*¹. Neste trabalho, Boulez apresenta os princípios que engendram os componentes sonoros – altura, intensidade, timbre, duração – a fim de serializar cada um deles, de modo que todos estejam interligados pelo mesmo preceito seminal.

O presente artigo consiste na análise desse serialismo integral a partir da filosofia de Susanne K. Langer, pois acreditamos que a indagação fundante de sua teoria estética – O que é “criado” numa obra de arte? – está diretamente ligada com o objetivo principal deste estudo, que é responder a pergunta seguinte: O que o serialismo integral de Pierre Boulez esteticamente cria?

Através das análises de Theodor W. Adorno e de Roger Scruton, nós sustentamos que o fenômeno sonoro do serialismo integral de Pierre Boulez se expressa contrariamente à teoria estética langeriana: o *espaço virtual*, como ilusão primária, e o *tempo virtual*, como ilusão secundária. Consequentemente, para respondermos à indagação do objetivo principal deste trabalho, criamos o conceito de *espaço-tempo virtual*.

1 BOULEZ, P. *A música é hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Para tal, em primeiro lugar, buscamos autores que, de algum modo, tiveram a mesma experiência auditiva com a obra de Pierre Boulez. Dentre eles, encontramos dois célebres artigos de Theodor W. Adorno intitulados *O envelhecimento da nova música*² e *Vers une musique informelle*³ que identificavam o fenômeno sonoro do serialismo integral como *estranho ao tempo*, ou seja, que a falta dessas relações entre os elementos musicais resulta no aniquilamento do *devoir temporal* da música. Além destes dois textos, deparamo-nos com o livro *Understanding music: philosophy and interpretation*⁴ e com o artigo *The clothes have no emperor*⁵, ambos do filósofo inglês Sir Roger Scruton. Neste artigo, ao referir-se sobre as músicas de Pierre Boulez, Scruton afirma que “desfez a distinção entre o tom musical e o som acústico”. O resultado é de uma música estática e especializada que, segundo o filósofo, é resultante da ausência de uma *causalidade virtual*.

Para desenvolver este percurso, dividimos o trabalho em cinco seções. A primeira, intitulado *O serialismo integral de Pierre Boulez*, apresentamos os princípios estruturantes que serializam os parâmetros sonoros, resultando em uma organização musical baseado na mesma lei seminal. Na seção seguinte, *A música pontilhista como representação esquemática do espaço em Theodor W. Adorno*, desvelamos a filosofia de Adorno, fazendo um paralelo com os textos de Pierre Boulez. Na terceira, *O simbolismo musical: a música como forma expressiva em Susanne Langer*, explanamos a respeito da teoria estética de Langer e explanamos, baseado na autora, a música como uma representação simbólica. Posteriormente, na quarta seção, intitulada *O espaço-tempo virtual*, através dos artigos adornados, da filosofia estética langeriana e do conceito de *causalidade virtual*, criamos o conceito de *espaço-tempo virtual*, defendendo a tese de que Boulez, ao serializar os parâmetros sonoros, tratou a música como um discurso científico e não como uma expressão artística musical. E, por fim, partindo do espaço-tempo virtual e dos conceitos que definem a micro e macroestrutura da composição serialista de Boulez – espaço liso e estriado e o tempo liso e estriado –, relacionamo-los analogicamente às definições do espaço de Riemann.

2 ADORNO, T. *Essays on Music*. London: University of California Press, 2002.

3 ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Unesp, 2018.

4 SCRUTON, R. *Understanding music: philosophy and interpretation*. Londres: Continuum, 2009.

5 Disponível em: <https://www.futuresymphony.org/the-clothes-have-no-emperor>. Acesso em: 20 dez. 2017.

O Fetichismo da Música em Theodor W. Adorno

The Fetishism of Music in Theodor W. Adorno

Palavras-chave: Fetichismo da Mercadoria; Fetichismo da Música; T. W. Adorno.

Keywords: *Fetishism of Commodity; Fetishism of Music; T. W. Adorno.*

Fabio César Silva
UEMG

Nesta comunicação, apresentarei uma interpretação do conceito de *fetichismo da música* em T. W. Adorno (1903-1969) com o intuito de esclarecer como o autor fez uso do conceito de *fetichismo da mercadoria* de Karl Marx (1818-1883), que originalmente foi usado como crítica à economia política, ao âmbito da arte, especificamente, ao da música. Para Marx, o conceito de *fetichismo da mercadoria* é o encobrimento das características sociais do trabalho humano, substituindo-as pelas características materiais e pelas propriedades sociais dos produtos do trabalho. Sob essa perspectiva, o *fetichismo da mercadoria* é o processo de ocultamento das relações sociais que existem entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, fazendo que pareça que tais relações se deem entre os produtos do trabalho. É por meio desse processo que se estabelece a transformação do produto de trabalho em *mercadoria*, “coisas” sociais possuidoras de propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos. Adorno, por sua vez, elaborou esse conceito de Marx estabelecendo uma original imbricação entre o *fetichismo marxiano* e o *fetichismo freudiano*, além de relacioná-lo ao termo kantiano *conformidade a fins sem fim*. Adorno reportou-se especificamente às questões da mercantilização dos bens culturais, ao modo de funcionamento da produção e do consumo de mercadorias culturais sob os auspícios do que ele e Max Horkheimer (1885-1973) cunharam de *indústria cultural*. O *fetichismo* seria o *modus operandi* dessa indústria que sofisticou a reprodutibilidade técnica a patamares até então impensáveis. Embora seja patente a crítica dada por Adorno no âmbito estético, não se pode negar que há uma imbricação entre o estético e o político no *fetichismo adorniano*. Seria sob essa rubrica que o termo *fetichismo* está vinculado ao termo *indústria cultural* como explicação da dicotomia entre arte autêntica e mercadorias culturais. Para Adorno, a arte autêntica possibilitaria formalmente a refração à sociedade capitalista por meio de sua *finalidade sem fim*; ao contrário, as mercadorias culturais da *indústria cultural* possibilitariam uma acomodação aos *status quo* nessa sociedade por meio do *fetichismo da mercadoria cultural*. Para esclarecer esses pontos interpretativos, separamos o *fetichismo* em seu aspecto “objetivo”, da produção, e em seu aspecto “subjetivo”, da recepção. Sobre o processo de *fetichismo* especificamente na música, apresentaremos a interpretação dos textos *O Fetichismo na Música e a*

Regressão da Audição (1938) e *Sobre a Música Popular* (1941). Demonstraremos que na elaboração do *fetichismo adorniano* há uma imbricação entre os aspectos “objetivos” de cunho marxiano e os aspectos “subjetivos” de cunho freudiano. No primeiro texto analisado, essa imbricação fica evidente como sugere o próprio título do texto: o *fetichismo* na música remetendo aos aspectos “objetivos”; e a regressão auditiva, remetendo aos aspectos “subjetivos”. Há também nesse texto importantes explicações da arte autêntica e da música, cuja divisão estaria em *música séria* e *música ligeira*. No segundo texto, há uma ênfase na recepção das mercadorias culturais, tendo como exemplo a música popular que fazia parte das programações de determinadas rádios nos EUA. Esse texto fez parte dos estudos de Adorno no projeto *Princeton Radio Research Project*, iniciado em 1938 e terminado em 1940. Nele, encontram-se as análises de Adorno sobre a recepção da *música popular* considerando-a como protótipo da *mercadoria cultural*. Assim, descreveremos essas análises identificando a manifestação do *fetichismo da mercadoria cultural* em seus aspectos “objetivos” da produção e “subjetivos” da recepção. Em *Sobre Música Popular*, Adorno enfatizou ao aspecto “subjetivo” do *fetichismo* por incluir características psicológicas dos ouvintes da *música popular*, características essas inexistentes no *fetichismo* de matriz marxiana. Outro fato importante é que a leitura desse texto, embora não tenha menção direta ao termo *indústria cultural*, coloca-nos diante de uma questão fundamental vinculada a esse termo: a impossibilidade da arte autêntica se configurar em *mercadoria cultural* tanto em sua produção como em sua recepção. Esse assunto se reflete na dicotomia entre arte autêntica e *mercadoria cultural*, caracterizando-se em uma aporia, cujos desdobramentos reportam, obviamente, a importantes questões atuais.

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Grandes Cientistas Sociais: Theodor W. Adorno (Sociologia)*. São Paulo: Editora Ática, 1986b. p. 115-146.
- ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: Os Pensadores. Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006.
- FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira da Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. p. 151-160.
- MARX, Karl. *O Capital*. Livro I. Volume 1: o Processo de Produção do Capital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

**O fetichismo na música e a indústria cultural:
pontos de intersecção e continuidade**
***The fetish-character in music and culture industry:
points of intersection and continuity***

Palavras-chave: fetichismo na música; indústria cultural; Theodor W. Adorno.

Keywords: fetish-Character in music; culture industry; Theodor W. Adorno.

Demétrius Alexandre da Silva Souza
UFOP

O ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição” de Adorno, publicado em 1938, ao mesmo tempo em que encerra em si uma crítica dirigida simultaneamente “aos modos de audição, à estrutura formal das obras e à função social da música no capitalismo tardio” (SAFATLE, 2007, p. 376) também antecipa e realiza uma primeira elaboração de noções que serão desenvolvidas na *Dialética do Esclarecimento* de 1947 – escrita em ‘duo’ com Horkheimer – mais notadamente no capítulo sobre a indústria cultural. Este trabalho intenta uma leitura do primeiro texto com o intuito de reconhecer seus pontos de intersecção com o segundo, afim de que possamos interpretá-lo antes do que como uma crítica localizada – aos modos fetichizados e regressivos de audição, à música ligeira como entretenimento e elemento de despolitização etc. – mas como constituinte de uma filosofia mais ampla.

De fato, ao tomarmos os cinco operadores da indústria cultural apontados por Rodrigo Duarte (2011) a saber: 1) a manipulação retroativa, 2) a usurpação do esquematismo, 3) a domesticação do estilo, 4) a despotencialização do trágico e 5) o fetichismo da mercadoria, veremos que eles aparecem também no texto sobre o fetichismo, de modo que se o termo indústria cultural não aparece aí enunciado de forma concreta podemos identificá-lo pelo menos num estado latente.

A mesma problemática constante na primeira definição positiva de indústria cultural que nos oferecem Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, enquanto falsa identidade entre universal e particular é esmiuçada no texto sobre o fetichismo, sob o ponto de vista de uma ruptura com o organicismo característico das obras de arte autênticas. Assim, os chamados “momentos de encanto e prazer”, a melodia desconexa morfológicamente como um “achado” do compositor, os atrativos colorísticos fortuitos e inclusive a perfectibilidade de execução exigida pela música gravada, são entendidos como sintomas nefastos, tanto da reificação da obra de arte séria que ulteriormente a despotencializa, como características da música ligeira na despolitização das massas e no seu apelo à um hedonismo castrado.

Cabe ressaltar, de acordo com Safatle (2007), que essa interpretação da crítica ao fetichismo à escuta atomizada pela via organicista deve ser circunscrita numa outra problemática, mais relacionada com a supressão da temporalidade musical em detrimento de uma tendência à especialização ou à qualidades pictóricas, imagéticas.

Entretanto, A dialética entre particular e universal, é elemento central da constituição argumentativa de ambos os textos, e podemos inclusive indicar que neles, apresentam-se duas vias de acesso diferentes à um mesmo problema estético, político e filosófico, que se esboçava na primeira metade do século passado aos olhos desses autores.

No texto sobre fetichismo, a obra musical fetichizada e seus respectivos modos de recepção subjetiva, ou seja, os particulares, são tomados como ponto de partida para a crítica do sistema de reprodução massiva num sentido amplo e também à ruptura com a racionalidade organicista das obras de arte autênticas. Pelo contrário, na dialética do esclarecimento toda a estrutura da indústria do entretenimento e propaganda enquanto materialização de uma racionalidade instrumental e autoritária se desdobra nos múltiplos particulares: nos produtos culturais idênticos frutos de uma dominação do estilo e na anulação das subjetividades.

Os textos coincidem finalmente no reconhecimento da obra de arte autêntica – aquela que por meio da não identidade “nega a fé à fraude da harmonia existente” (ADORNO, 2000, p. 70) – como única alternativa possível frente à conjuntura detectada: “Só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é”¹ escreve Adorno junto à Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: Os Pensadores. Theodor W. Adorno. *Textos Escolhidos*. Trad: Luiz João Baraúna. Revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultrix, 2000.

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

DUARTE, Rodrigo. Indústria Cultural 2.0. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, n. 3, p. 90-117, dec. 2011. Disponível em: <http://constelaciones-rtc.net/issue/view/47>.

SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e Mimesis na Filosofia da Música Adorniana. *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo*, n. 37, p. 366-405, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62950>.

1 ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 27.

O niilismo estético e o estatuto da (filosofia da) música na atualidade

Aesthetic nihilism and the status of (philosophy of) music today

Palavras-chave: niilismo; estética; filosofia da música.

Keywords: nihilism; aesthetic; philosophy of music.

Rossano Pecoraro

UNIRIO

Qual é o estatuto filosófico da música no limiar do Século XXI? Qual é o sentido de categorias (outrora?) centrais do léxico estético/filosófico tais como, por exemplo, Belo e Beleza, Valor estético, Experiência ou Juízo artístico, Autonomia da arte? Qual seria o “lugar” da dimensão musical e sonora na atualidade? De que maneira o que chamamos de niilismo estético, e seus legatários: relativismo, pós-modernidade, psicologismo/subjetivismo, transformou metodológica e conceitualmente a análise filosófica da música? Em que sentido é possível, hoje, debater o valor ético e pedagógico da música? É evidente que para investigar adequadamente esses questionamentos, as fases fundamentais de uma “História da filosofia da música ocidental” deveriam ser descritas e comentadas ao menos em seus lineamentos gerais. Uma tarefa impossível para um texto como este cujas “limitações”, porém, oferecem a vantagem de nos obrigar a indicar com certa precisão temas e autores aos quais pretendemos nos dedicar.

Está em jogo a efetividade de um percurso que, se por um lado, insere-se na mudança de paradigma que a partir da Modernidade atribui à música um caráter não mais secundário e subalterno em relação à linguagem e às outras artes liberais (que podemos resumir com a fórmula: não mais filosofia da música, mas antes a música como autêntica filosofia), por outro busca compreender o alcance de um fenômeno relativamente pouco estudado que, no interior desse novo paradigma, leva à (paradoxal?) dissolução do caráter transcendente e universalista da música.

Nesse contexto, o conceito de niilismo é decisivo.

Será necessário, pois, esclarecer, seus traços fundamentais e seus efeitos históricos e artísticos além de reconstruir o significado da presença no Século XX daquele que Nietzsche já definiu como o mais incômodo e sinistro de todos os hóspedes. De posse dos resultados dessa genealogia será possível, cremos, lançar uma luz diferente sobre os momentos constitutivos da mudança de paradigma à qual aludimos, que da crise da concepção romântica da música (entendida como representação do sentimento) e

da obra revolucionária de Eduard Hanslick *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (1854) chega até às revolucionárias práticas e teorizações musicológicas de Schoenberg e Webern e àquelas mais propriamente filosófico-sociológicas de Adorno, Benjamin, Bloch, etc., nas quais o aspecto que poderíamos definir como subjetivo/relativista toma corpo ganhando uma força e um alcance hermenêutico notável. É a “audição” e, portanto, a necessidade de delinear uma “filosofia da audição”, que se tornam centrais passando, de fato, a ditar as regras para uma “correta” análise acadêmica desses temas além de “piscar os olhos” (se lembram dos “últimos homens” do *Zarathustra* nietzschiano?) para os instintos da tão maltratada “cultura popular”.

Neste sentido, como não atribuir um valor de Verdade à perspicaz análise kantiana que ao comparar entre si o valor estético das belas artes na seção 53 da *Crítica da faculdade de julgar* põe a música “no último lugar [...] porque ela joga simplesmente com sensações”, afirmando – como se anteviesse o seletivo e manipulador relativismo pós-moderno – que “é inerente à música certa falta de urbanidade, pelo fato de que, principalmente de acordo com a natureza dos instrumentos, ela estende a sua influência além do que se pretende dela (à vizinhança) e assim como que se impõe, por conseguinte causa dano à liberdade de outros, estranhos à sociedade musical”.

Nessa perspectiva, a pergunta decisiva é: o que fazer uma vez denunciada e desmascarada a opressão das forças sociais-políticas e realizado o empoderamento da composição musical (cuja crítica faz com que venham à luz os conteúdos individuais e culturais marginalizados ou banidos pelas “ordens” dominantes)? Quem é esse sujeito emancipado que ouve, escuta, interpreta? O que é, hoje, “a arte dos sons”? Há uma distinção entre ruídos seriais e música? A “meditação musical” não deveria (voltar a) ser, como escrevia Emil Cioran em *Lágrimas e Santos*, “o protótipo do pensamento em geral” já que é a única que “nos dá respostas definitivas”?

Referências

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dizionario di estetica*. Roma; Bari: Laterza, 2005.
- CIORAN, Emil. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1995.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PIANA, Giovanni. *Filosofia della musica*. Milão: Guerini & Associati, 1991.
- PECORARO, Rossano-Engelmann Jaqueline (org.). *Filosofia Contemporânea: Nihilismo, Estética, Política*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC; Loyola, 2006.
- PECORARO, Rossano. *Nihilismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- VOLPI, Franco. *Il Nichilismo*. Roma; Bari: Laterza, 2011.

O ouvinte da comunicação musical na filosofia de Adorno

The listener of the musical composition in Adorno's philosophy

Palavras-chave: música; ouvinte; experiência musical.
Keywords: music; listener; musical experience.

Theilor Lorini Dal'Alba
UPF

Considerando a ideia de Filodemo de Gadara (séc. I a. C.) acerca do fenômeno musical, ao longo de seu desenvolvimento, como produção humana e controlada pelos humanos (TOMAS, 2007, p. 153) e, ainda, as considerações de Osvaldo Pessoa Jr., a respectiva elaboração textual pretende investigar acerca da receptividade musical pelo humano. Uma vez que a música caracteriza-se como tal, em uma perspectiva, a partir da presença de um animal (humano) pois, do contrário, o que existe é uma complexa vibração no ar, de ondas sonoras, sem a experiência perceptiva e subjetiva dessas vibrações sonoras (PESSOA JR., 2007, p. 65). Assim, a problemática constitutiva dessas elucidações é acerca de quem é o ouvinte da comunicação musical.

O termo “comunicação musical”, cunhado por Ricardo Barbosa, refere-se ao fenômeno musical em analogia à linguagem, concernente à apreensibilidade humana da composição musical. Nas conferências de Anton Webern (1883-1945), este afirma que a música, assim como a linguagem, possui a necessidade de exprimir algo. Tratando-se da musicalidade, transmitir algo que não o pode ser feito senão pelos sons. Dessa forma, a música é uma linguagem (BARBOSA, 2007, p. 16). Como constituição comunicativa, a música comunica algo a alguém (ouvinte). Nesse sentido, Webern observa que o padrão de audição dominante, no séc. XX, teria como característica inerente o costume de associar uma peça musical a disposições afetivas, onde a música estaria estabelecida no “ouvido comum” como expressão de sentimentos por meio de sons (BARBOSA, 2007, p. 17). Seguindo a referência a Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969), a composição da música popular (vigente no cenário contemporâneo) é uma composição que ouve pelo ouvinte, ou seja, ela se apresenta ao ouvinte já presunçosa de ser aprazível aos sentidos (DUARTE, 2007, p. 130).

A partir da teoria adorniana da música e seu desenvolvimento na historiografia da música, observa-se uma possível constatação de, grosso modo, três possíveis “perfis” de ouvintes: o ouvinte musical, o ouvinte de entretenimento e o ouvinte *amusia*. Em termos genéricos, o primeiro caracteriza-se pelo ouvinte que se sensibiliza pela oferta de significação dos sons organizados e da linguagem na música, de modo a experimentá-la com vivacidade. Exemplos poderiam ser músicos propriamente ditos,

consumidores da indústria cultural (engajados no desenvolvimento desta tanto em termos econômicos, como em influência social, além de busca por prestígio social), ouvintes emocionais que extravasam suas “chagas” e encontram significativo sentido na produção musical. O segundo caracteriza-se como o ouvinte que não se debruça sobre a música, em termos de compreensão ou vivência. Sua receptividade musical é puramente propulsora de estímulos sensoriais, além de ser o mantenedor substancial da indústria cultural e é quantitativamente o que mais se destaca. Neste a música não tem sentido ou significação, caracteriza-se como entretenimento propriamente dito. O terceiro pode ser compreendido como aquele indivíduo que perdeu a sensibilidade à musicalidade, devido ao processo de socialização em que se encontra, no qual não consegue experimentar a música, nem mesmo perceber sentido ou significação. A *amusia* é denotada de um sentido cognitivo-sensorial, um estado. Note-se que este não se assemelha a um ouvinte que desdenha de gêneros musicais ou da música, mas que não consegue vivenciá-la devido ao não desenvolvimento de uma “imaginação musical” (DUARTE, 2007, p. 134-141).

Considera-se que o gosto musical pode ser desenvolvido pelos ouvintes não somente por processos conscientes, como afirma Duarte, mas também por tendências afetivas, e que o importante é não perder-se a atitude crítica da realidade, independentemente da apreciação ou não musical e da influência dos fenômenos musicais em nossa vida (2007, p. 146). Dessa forma, o ouvinte estabelece-se como o receptor da música, sem o qual esta *não* é, e pode, ou não, compreender a comunicação musical e a significação da produção musical, conforme sua experiência e vivência da obra musical.

Referências

BARBOSA, R. Música, racionalidade e linguagem. In: DUARTE, R.; SAFATLE, V. (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 15-36.

DUARTE, R. Sobre a possibilidade de uma ética da escuta musical. In: DUARTE, R. SAFATLE, V. (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 127-146.

PESSOA JR., O. É possível haver música sem som? In: DUARTE, R.; SAFATLE, V. (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 63-72.

TOMAS, L. Vozes dissonantes: precursores da autonomia da música na Antiguidade. In: DUARTE, R. SAFATLE, V. (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 147-155.

**O problema dos tipos de conhecimento musical:
uma abordagem complexa**
*The problem of types of musical knowledge:
a complex perspective*

Palavras-chave: conhecimento musical; complexidade; tipos de conhecimento.

Keywords: musical knowledge; complexity; types of knowledge.

Renato Cardoso
UNESP

Esse trabalho delinea uma proposta de tipologia do conhecimento musical, a partir de minha pesquisa de doutorado, seguindo o referencial do pensamento complexo em Edgar Morin (2011; 2012a; 2012b). A partir de uma noção complexa sobre o conhecimento musical, parto para as diversas maneiras que esse conhecimento pode se manifestar e ser construído. O modelo que apresento considera como tipos os conhecimentos proposicional, procedimental, intuitivo e tácito. O problema dos tipos de conhecimento surge da questão de se além de um conhecimento proposicional há também um outro tipo de conhecimento. Na história da filosofia, o conhecimento proposicional foi geralmente acompanhado pelo debate a respeito do conhecimento intuitivo (HESSEN, 2012). Contemporaneamente, o problema dos tipos de conhecimento se ampliou com a adição de novos elementos. Bertrand Russell (1910, 1912) afirmava haver um conhecimento por contato. Michael Polanyi (1966) teorizou sobre o conhecimento tácito. E Gilbert Ryle (1949) debateu sobre o saber-como e saber-que. Por um lado, essas novas contribuições mostraram a possibilidade de variações sobre a tipificação do conhecimento, que legou até os dias de hoje a ideia de que são diversos os tipos de conhecimento e que conhecer é uma ação muito mais ampla do que apenas aferir proposições. Por outro lado, cada um desses autores seguiram um percurso distinto de formular suas propostas a partir do debate em relação ao conhecimento proposicional.

No campo de estudo da música, a questão dos tipos de conhecimento tem uma série de implicações. Primeira, se admito que a música atua como um modo de conhecer o mundo, sou obrigado a reconhecer que ela não faz isso apenas de maneira discursiva (proposicional). Segunda, a quantidade e diversidade de tipos de conhecimento musical teorizados por determinado autor vai determinar uma organização geral do que é válido conhecer no campo da música e principalmente, tem acarretado em uma hierarquização de uns tipos sobre os demais. Terceira, além da quantidade de tipos, o modo como se organiza teoricamente os tipos de conhecimento podem acarretar

em práticas interpretativas, formativas e em teorias marcadamente distintas, quer seja de forma compartimentada ou integrada. Essa é uma questão para a qual o pensamento complexo pode apresentar uma contribuição significativa.

A partir da contribuição da teoria do conhecimento e do referencial teórico, estabeleci algumas categorias sob as quais os tipos de conhecimento estariam alinhados. O conhecimento é tradicionalmente estabelecido como uma relação entre sujeito e objeto, do qual emerge uma característica efetiva do objeto (ABBAGNANO, 2007, p. 205). De Morin, se depreende que há em todo processo de conhecimento uma capacidade, o ato em si e um saber resultante (MORIN, 2012a, p. 118). A partir da lógica complexa, eu completo as categorias afirmando que o ato de conhecer implica simultaneamente organizar e aferir; e que há uma irredutibilidade de um tipo de conhecimento pelos demais.

Na Música, o campo que tem mais debatido propostas de tipologias do conhecimento musical é a Filosofia da Educação Musical. Meu entendimento da produção desse campo é que os tipos de conhecimento musical têm sido formulados nessa literatura de modo demasiado resumido, sem que haja uma reflexão de alguns pormenores. Outra percepção é a de que os tipos têm sido apresentados mais como soluções do que como ferramentas de reflexão (Cf. REIMER, 1970; SWANWICK, 1994; ELLIOTT; SILVERMAN, 2015).

Entre os tipos de conhecimento que se enquadram em uma relação distinta entre sujeito e objeto, do qual emergem uma característica efetiva do objeto, e que são compostos por capacidade, ato e resultado estão os conhecimentos proposicional, procedimental, intuitivo e tácito.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ELLIOTT, David; SILVERMAN, Marissa. *Music Matters: a Philosophy of Music Education*. 2. ed. Oxford University Press: New York, 2015.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- MORIN, Edgar. *O Método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012a.
- MORIN, Edgar. *O Método 4: as ideias – habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2011.
- MORIN, Edgar. *O Método 5: a humanidade da humanidade – a identidade humana*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012b.
- POLANYI, Michael. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday and Company, 1966.
- REIMER, Bennett. *A Philosophy of Music Education*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970; 1989.
- RUSSELL, Bertrand. Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description. *Proceedings of the Aristotelian Society*, v. 11, p. 108-128, 1910-1911.
- RUSSELL, Bertrand. *The Problems of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1912.

RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*. London: Routledge, 2009.

SWANWICK, Keith. *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education*. London; New York: Routledge, 1994.

**O sonoro da Partilha do Sensível: subjetivação política
nos encontros entre música erudita e estética negra**
*The sonorous distribution of the sensible: political
subjectivation in the encounters between erudite music
and black aesthetics*

Palavras-chave: Subjetivação política; música; partilha do sensível.

Keywords: Political subjectivation; music; distribution of the sensible.

Murilo Cavagnoli
UNOCHAPECÓ

Katia Maheirie
UFSC

Este resumo apresenta resultados de pesquisa de doutorado em Psicologia que propõe análise dos movimentos estéticos e políticos atravessados pela composição, circulação e escuta da música, considerando suas potencialidades à gênese de processos de subjetivação política. Sua construção é sustentada por leitura dos encontros entre música negra e música erudita, no interstício dos séculos XIX e XX. A trajetória política da música de Will Marion Cook oferece conjunto de cenas, apreendidas por leitura transversal e cartográfica das possibilidades que a música oferece à reconfiguração dos lugares identitário e à repartilha política da experiência consensual que sustenta desigualdades. Abordamos o processo político e sua relação com as artes (RANCIÈRE, 1996; 2012), discutindo modos de partilha da sensível, o par polícia e política e a relação estética-política, expondo processos de subjetivação política conectados a criação e circulação da música. A política da estética, referente aos dissensos promovidos pelas artes, é situada ao diálogo com questões etnomusicológicas (BLAKING, 1974; MOLINO, 1990; FRITH, 1996; DENORA, 2000), permitindo discutir as relações entre música e plano extramusical no ordenamento sônico e seus desdobramentos em processos de Desidentificação. Analisa-se a relevância da música na constituição de litígios políticos. Três cenas, atravessadas pela criação musical e pela sua circulação no campo social, são apreendidas enquanto experiências que evidenciam potencialidades políticas da música. As cenas são situadas no interstício dos séculos XIX e XX, na América do Norte. Nelas, o litígio político em torno dos estereótipos remanescentes da escravidão e a luta de compositores negros para romper com identidades a que estavam restritos, tem lugar central. A primeira cena remete a exposição do dano inerente a condição do compositor negro, e se desenvolve em torno das posições

de Anton Dvořák (1893; 1895) sobre as conexões entre a música de tradição negra norte americana e música erudita canônica. Duas outras cenas abordam trabalho do compositor Will Marion Cook (COOK; DUMBAR, 1996; CARTER, 2008), implicado na elaboração heterogenética de interseções entre o nascente jazz e a música erudita, na configuração de uma “estética negra” musical, capaz de afastar-se dos estereótipos identitários que, ao associar a existência do negro a figura caricata do menestrel e das *coon songs*, negam a estes o lugar de compositor e criador. O transito por essas cenas permite demonstrar que a lógica policial da partilha do sensível se estende à constituição de um regime de sensorialidade consensual que atravessa a inteligibilidade da música. O trabalho de Cook em *In Dahomey*, composição sujeita a análise musical e de seu contexto de produção, ofereceu recursos à discussão das formas como o sonoro pode ser associado à constituição de sujeitos políticos. As expressões disensuais que a música impulsionou emergiram como dobra música-vida, trabalho de elaboração concomitante de sujeitos políticos e material sonoro. A potência política da música se conecta a expressão estética de uma identificação impossível, entre lugares (RANCIÈRE, 1996). Em *In Dahomey*, a manutenção paradoxal da figura do menestrel e da *coon song* é que oferece ferramentas à desidentificação, à performance de uma demonstração do dano inerente a uma falsa igualdade entre negros e brancos pós escravidão. O efeito estético resultante é produto da suspensão das relações consensuais entre razão e sensação, que nos encontros entre espectadores e obra impulsiona livre jogo e dispara acontecimentos nos quais o litígio sobre os lugares consensuais da partilha se faz possível. A conexão entre música e política se mostra amalgamada à relação entre criadores, música e espectadores, que emerge na experiência estética. A pesquisa afirma a música como arte capaz de constituir dispositivos democráticos voltados a emancipação política, considerando a repar-tilha do sensível possível pela conexão do sonoro ao trabalho de desmontagem das identidades consensuais.

Referências

- BLACKING, J. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974.
- CARTER, M. G. *Swing along: the musical life of Will Marion Cook*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- COOK, W. M.; DUMBAR, P. L. *The scripts of In Dahomey*. In: RIIS, T. *The Music and Scripts of In Dahomey*. v. 5. Middleton: AR Editions, 1996.
- DVORAK, A. American Music. Dr. Antonin Dvorak Expresses Some Radical Opinions. *New York Herald*, Nova York, p. 7, 28 maio 1893.
- DVORAK, A. Music in America. *Harper's New Monthly Magazine*, v. 90, p. 428-434, 1895.
- FRITH, S. Music and identity. *Questions of cultural identity*, v. 1, p. 108-128, 1996.
- MENEZES BASTOS, R. J.; LAGROU, E. *Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul*. Projeto Integrado de Pesquisa. UFSC: Florianópolis, 1995.

MOLINO, J. Musical fact and the semiology of music. Tradução J. A. Underwood. *Music Analysis*, v. 9, n. 2, p. 113-156, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

O trágico na estética de Edmund Burke

The Tragic in Edmund Burke's Aesthetics

Palavras-chave: trágico; estética; Burke.
Keywords: tragic; aesthetics; Burke.

Thiago Costa Perdigão
UFPel

A grande importância da experiência estética em geral é já assunto sobremaneira comum tanto no cotidiano humano como na tradição filosófica. Vários jusnaturalistas, por exemplo, como é o caso de John Finnis, colocam tal experiência até mesmo como estando dentro das necessidades básicas humanas (FINNIS, 1980). Tal importância foi apreendida sem dúvida também pelo filósofo irlandês Edmund Burke, que a tal assunto dedicou uma obra inteira, qual seja, a *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, onde ele expõe pensamentos estéticos originais, mantendo o diálogo tanto com pensadores de sua época quanto com a tradição antiga, influenciado que foi por Aristóteles, Longino e outros. A grande percepção de Burke é partir da investigação das paixões humanas mais essenciais e, por assim dizer, naturais, para se chegar aos meios e processos estéticos. Desse modo, seu objetivo está em examinar as paixões no próprio indivíduo; depois, em investigar a propriedade das coisas que, pela empiria, afetam as paixões; e, por fim, em conceber as leis naturais a partir das quais as propriedades das coisas podem afetar os corpos e, por conseguinte, excitar as paixões. A partir disso seria então possível encontrar leis e regras passíveis de serem aplicadas às artes e à percepção estética em geral (BURKE, 1993).

A influência de Burke sobre a tradição filosófica é demasiado extensa. Sabe-se, por exemplo, que na *Crítica da Faculdade do Juízo*, publicada vinte anos após o ensaio de Burke sobre estética, Kant dialoga com este, tentando, porém, afastar-se do pensador em certos pontos. Ora, para Kant, Burke se limitou aos juízos estéticos de uma perspectiva fisiológica, fazendo uma exposição empírica sobre o belo e o sublime – o que para Kant parecia uma fraqueza, uma vez que este prezou antes uma perspectiva idealista ou transcendental no que diz respeito aos juízos estéticos (KANT, 1993). Certo é que Burke não se usa da nomeação “o trágico”, referindo-se antes, em geral, apenas como “tragédia”; mas decidimos trabalhar “o trágico” na medida em que tal conceito, assim como suas implicações derivadas dos princípios da tragédia e do terror em Burke, pode ser estendido para além da tragédia artística propriamente, ao abarcar em si, em verdade, as propriedades mais essenciais da tragédia, e não esta

em si: com efeito, poderemos eventualmente usar disso para pensar, por exemplo, o trágico na ópera cômica, a trágico no cinema romântico e daí em diante.

Entre as paixões examinadas por Burke, está, por exemplo, o assombro, qual seria, para ele, um efeito do sublime em seu mais alto grau, e consiste no estado corporal onde os movimentos são suspensos em função de um certo grau de horror. Mais interessante ainda à questão do trágico é o fato do filósofo relacionar, na sequência, essa suspensão de movimentos à incapacidade de se agir ou raciocinar momentaneamente, sobretudo quando se está diante de algo que suscita medo: o trágico, portanto, possui certa dependência pelo irracional – com o que Schopenhauer, por exemplo, concordaria em sua estética (SCHOPENHAUER, 2003). Burke vai mais fundo e enumera alguns tipos de construções humanas cujo porte suscitariam medo, assim como objetos da natureza cuja dimensão gigantesca traria terror: é o caso do oceano que, como se sabe, ao mesmo tempo, realmente suscita sensações de grandeza, relacionadas a sentimentos de sublimidade. Em consonância com tudo isso, o intento do presente trabalho, em suma, consiste em expor primeiramente vários dos conceitos básicos da estética de Burke (como o assombro citado acima, por exemplo) para, por fim, adentrar suas perspectivas sobre a tragédia e o trágico nas artes.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Imprensa Nacional; Casa da Moeda. Lisboa, Portugal, 2003.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BARBAS, Helena. *O sublime e o belo*: de Longino a Edmund Burke. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- FINNIS, J. M. *Natural law and natural rights*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- HUME, David. *Coleção Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PLATÃO. *Fedro*. Collected dialogues. Bollingen Series. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ROSSETI, M. L. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. *Palíndromo*, n. 12, jul./dez. 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- STIRNER, Max. *Arte e religião*. São Paulo: Verve, 2003.

Os desafios hermenêuticos na compreensão da análise retórica na música colonial brasileira

The hermeneutic challenges in understanding the rhetorical analysis in Brazilian colonial music

Palavras-chave: Retórica; Hermenêutica; Música Colonial Brasileira; Análise Musical.

Keywords: Rhetoric; Hermeneutic; Brazilian Colonial Music; Musical Analysis.

Eliel Almeida Soares

USP

Rubens Russomanno Ricciardi

USP

Entre as inúmeras pesquisas que são destinadas pelas subáreas da música, musicologia, teoria/análise e da *performance* musical brasileira, correlacionadas com as áreas da história, filosofia e letras, está o estudo do uso da retórica em determinadas obras dos compositores da música colonial brasileira. Sabe-se que nos últimos 50 anos, essas áreas demonstram interesse acerca dessa disciplina relacionada à música dos séculos supracitados. Segundo López Cano, “inúmeros trabalhos especializados são editados, devido aos abundantes tratados publicados entre 1535 e 1802, estabelecerem um elo com o *corpus* teórico do sistema retórico-musical, dando maior embasamento às atuais pesquisas sobre poética musical Barroca e Clássica” (LÓPEZ CANO, 2000, v. 1, p. 7).

Todavia, conforme se verifica em Soares (2017) mesmo com o aparente crescimento e direcionamento das investigações relacionadas à retórica musical no período colonial brasileiro, ainda não há uma terminologia peremptória, por causa da grande safra de tratados, em que os autores adicionavam constantemente novos termos. Tanto é que as figuras retóricas, mesmo com nomenclaturas diferentes, podem ter funções idênticas (SOARES, 2017, p. 261).

Por exemplo, Johann Georg Ahle (1651-1706) define-a como “a mais usada pelos compositores e a mesma pode ser aplicada em ocasiões de júbilo e alegria” (BARTEL, 1997, p. 264). Para Johann Gottfried Walther (1684-1748) a *Epizeuxis*, “é uma figura de retórica pela qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas” (BARTEL, 1997, p. 265). Diferentemente, Johann Mattheson (1681-1764) afirma que, “a *Epizeuxis* teria a mesma função do *Subjunctio*”¹ (BARTEL, 1997, p. 265). Outra figura que pode ser ressaltada é a *Anaphora* que pode ser interpretada

1 Figura que repete além das palavras, os sons.

de várias maneiras: para Joachim Burmeister (1564-1629), “é um ornamento que repete as mesmas notas através de várias vozes diferentes, todavia, isso não ocorre em todas as vozes da harmonia. Isso acontece da mesma forma que a fuga, embora não seja de fato uma fuga” (BARTEL, 1997, p. 187). Já para Johannes Nucius (1556-1620), “a *Anaphora* é conhecida como *Repetitio* que ocorria no contraponto floreado ou misto, onde um tema é repetido continuamente numa única e mesma voz, no entanto, em muitos campos diferentes” (BARTEL, 1997, p. 187-188). Para Joachim Thuringus (nascido em finais do século XVI), “essa figura é a repetição apenas da linha melódica do baixo”. Por sua vez, Walter a define como “uma repetição das mesmas palavras para dar maior ênfase” (BARTEL, 1997, p. 188). Athanasius Kircher (1601-1680) salienta que a *Anaphora* acontece quanto “na repetição de uma afirmação melódica com diferentes notas em partes distintas da música” (BUELOW, 2001, p. 264). Finalizando, Mattheson a descreve como uma “repetição de um fragmento musical no início de várias frases” (BARTEL, 1997, p. 189).

Como verificado, somente com dois exemplos de definições das figuras retóricas, pode-se evidenciar que o processo de análise é bastante dificultoso, assim como de categorização, o qual está longe de ser objeto de harmonização e uniformidade concordante entre os diversos especialistas, pesquisadores e estudiosos do assunto. Por essa razão, esse trabalho tem como finalidade examinar essa utilização retórica em Manuel Dias de Oliveira (? – 1734/35 – Vila de São José, 1813), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (? – 17?? – Rio de Janeiro, 1805), André da Silva Gomes (Lisboa, 1752 – São Paulo, 1844) e José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830). Ou seja, fazer uma reflexão sobre os desafios hermenêuticos na identificação desses processos e mecanismos em suas obras, por meio de análises retóricas, harmônicas, relacionados com o texto sacro.

Referências

- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BUELOW, George. Rhetoric and Music. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 21. New York: Oxford University Press Published, 2001. p. 265-275.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F.: Gráfica da Universidade Nacional Autónoma do México, 2000. 2 v.
- SOARES, Eliel Almeida. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533f. Tese (Doutorado em Música) – Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017.

Pará Hype: a música popular paraense como produto da Indústria Cultural

Pará Hype: popular music from Pará as a Cultural Industry commodity

Palavras-chave: Indústria Cultural; Estética; Música Popular.

Keywords: Cultural Industry; Aesthetics; Popular Music.

Lucas Padilha
PPGARTES/UFPa

Na última década, os bens culturais do estado do Pará ganharam notoriedade para uma parcela de brasileiros e estrangeiros que desconheciam a riqueza cultural que “fervilha no estado”. Assim como as iguarias e ingredientes da culinária local, também artistas paraenses passaram a despontar no cenário musical nacional e, em alguns casos, internacional.

A música, um dos instrumentos propulsores mais abrangentes desse contexto, vem sofrendo transformações estéticas promovidas pela Indústria Cultural, à qual está diretamente atrelada. Não somente suas características sonoras mais intrínsecas passam por essas mutações como também sua forma de apresentação para as massas. A chamada “formação de público” vem através de processos calcados em estratégias de mercado invertendo a lógica onde não é mais o espectador que se identifica com a obra, mas esta que deixa de ser o que é para identificar-se com o sujeito, tornando-se bem de consumo. É importante considerar as mudanças sofridas nos meios de comunicação nos últimos anos e a forma como a digitalização das mídias – um novo passo da reprodutibilidade técnica – cria segmentações de público inaugurando um novo modelo de mercado onde o conceito de *mainstream* já não cabe como única regra e os esforços da indústria se tornam pulverizados, causando uma falsa impressão de democratização.

No caso da música paraense este processo tem início através de uma política pública adotada em meados da década passada e retomada no ano de 2011 com o espetáculo musical Terruá Pará. O projeto realizado pelo Governo do Estado do Pará, por meio da Secretaria Especial de Promoção Social e a Fundação de Radiodifusão do Pará, consistia em um show dirigido por produtores musicais inatos no estado, reunindo artistas paraenses de diversas linguagens musicais para apresentações na cidade de São Paulo onde a “mistura sonora” revelaria para o mundo uma experiência musical, que na retórica do espetáculo, se constitui como única e exótica. Na lógica da Indústria Cultural, a disseminação de bens simbólicos como artigos de consumo,

ofertada pelo Terruá Pará, permite aos grandes centros de distribuição cultural uma ressignificação e recoloca os artistas paraenses nas prateleiras do mercado como um novo produto, perpetuando uma prática de homogeneização da cultura.

Sendo assim, a indústria atribui a esses bens um valor de troca e transmite a ideia de que os indivíduos, para adquirir cultura e se destacarem social e intelectualmente, necessitam consumi-los. A influência midiática nas massas desperta uma demanda de mercado e hoje pode-se perceber que alguns dos artistas paraenses, novos ou antigos, adotaram a referência estética estimulada pelo Terruá Pará, causando uma repetição de ideias nas produções musicais e reforçando parâmetros estabelecidos pela Indústria Cultural. Da mesma forma, o público semiformado – como denominaria Adorno – passa a definir por música paraense apenas aquilo que lhes fora apresentado, ignorando toda diversidade da produção cultural presente no estado. Baseando-se nos conceitos dos filósofos Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin sobre Indústria Cultural e obra de arte; em artigos publicados em revistas e anais, periódicos, produtos musicais e audiovisuais, este trabalho pretende suscitar uma reflexão sobre as transformações estéticas ocorridas na cena da música popular paraense.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BAENA, Talita Cristina A.; AMARAL FILHO, O. *O espetáculo musical Terruá Pará: a música popular massiva convertida em política de estesia*. Contemporanea, v. 11, p. 391-408, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. (Coleção Obras Escolhidas, 1).
- CASTRO, F. F. de. *As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural*. Contemporanea, v. 10, p. 429-445, 2012.
- CORREA, Jordana S. *As influências da Indústria Cultural em uma Formação Estética*. In: RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luiz Carlos; STERN, Marília (org.). *Simpósio de Estética e Filosofia da Música*. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2016. p. 396-397.
- JANOTTI, Jeder. *Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: produção e consumo da canção na mídia*. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 3, p. 31-48, 2006.
- LOUREIRO, João de Jesus. *Uma belle époque agora do Pará*. Revista Bravo! *Especial Pará*, São Paulo, n. 172, dez. 2011.
- MOREIRA, N. R. *Impressão da identidade: discurso midiáticos sobre o evento musical Terruá Pará*. In: ENCONTRO REGIONAL NORTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2., e SEMINÁRIO DE HISTÓRIA, CULTURA E MEIOS DE COMUNICAÇÃO NA AMAZÔNIA, 2., 2012, Belém. *Anais...* Belém, 2012
- TERRUÁ PARÁ. CD e DVD v. 1 e 2. Belém, 2012.

Por uma análise gestual-formal: do mimético em Adorno ao dinamismo formalizante em Zumthor

Towards a gestural-formal musical analytical approach: from Adorno's mimetic to Zumthor's formalistic dynamism

Palavras-chave: Forma Musical; Performance Musical; Adorno; Zumthor.

Keywords: Musical Form; Musical Performance; Adorno; Zumthor.

Marcos Antônio Silva Santos
UFMG

Rogério Vasconcelos Barbosa
UFMG

Este artigo pretende refletir acerca da relação entre o intérprete e a forma musical com especial foco no gestual do regente. Para tanto, parte-se de uma leitura dos conceitos de forma musical e performance na obra de Adorno com o intuito de compreender qual seria a margem de participação do intérprete no jogo de conformação musical a partir da concepção alargada de forma defendida pelo filósofo frankfurtiano. Complementarmente, tanto as pesquisas musicológicas de Small e Cook, como principalmente a teoria da performance de Zumthor se tornam relevantes na medida em que apresentam análises que mostram o intérprete, e seu conjunto corpóreo-gestual inevitavelmente, no âmago do processo de construção de sentido formal. Logo, propõe-se um cruzamento entre duas instâncias teóricas que parecem partir de vetores distintos, mas apontam para uma visão similar de um performer co-formador: se por um lado Adorno parte da dimensão eminentemente notacional da forma musical e propõe a expansão desse conceito de tal maneira que venha a se concluir somente na ação mimética do intérprete; por outro, Zumthor defende que a parte coreográfica da arte, embora ocorra na superfície do visual, não é nunca superficial do ponto de vista estrutural, ou seja o gestual é a parte visível de algo mais profundo que está sendo erguido: um dinamismo formalizante.

Para Adorno, o texto musical contém uma zona de indeterminação – consequência de um sistema de signos voltados ao não-intencional – e, por isso, requer uma interpretação que o suplemente. O intérprete necessita descobrir o impulso mimético que se manifesta através dos signos da notação e realizá-lo a partir das perspectivas interpretativas de seu momento histórico. O traço mimético já aparece na notação musical: os símbolos escolhidos para tirar a música da ambiguidade e fixá-la são imagens de gestos. Segundo Adorno, a forma musical seria restituída, pela interpretação, através da correta imitação da sequência de movimentos/expressões codificados no

texto musical. Interpretar seria encontrar os gestos encapsulados na escrita para imitá-los. A clareza na interpretação permitiria articular – até o menor detalhe – a aparência sensível com uma revelação da construção formal.

Ao invocar o processo mimético – composto de pelo menos duas etapas: uma compositiva e outra interpretativa – como fundamental na construção de sentido formal, Adorno coloca o intérprete no cerne de uma questão que tradicionalmente era alheia ao âmbito de ação deste último. Cabe, entretanto, perceber que esse movimento de inclusão do intérprete na costura do tecido formal aparece de modo apenas embrionário. É que o fluxo da análise adorniana de construção de sentido formal é fundamentalmente da partitura para o intérprete, hipertrofiando assim a ideia de uma solução enigmática unívoca. Nesse sentido, nossa leitura se propõe a seguir o movimento insinuado por Adorno, mas ao mesmo tempo valorizar a coexistência de múltiplas possibilidades de leituras do texto musical. Assim, buscamos por teorias recentes da performance que possam dar suporte a um prisma analítico que mire um contra-fluxo formalizante, partindo do intérprete para a obra.

É emblemática a obra de Small nesse sentido, ao reivindicar a concepção de música como atividade e refutar a ideia de música como objeto (partitura). Small defende categoricamente os modos de efetivação no tempo e as interações humanas como condições *sine qua non* para a realização daquilo que erroneamente chamamos música, mas que só deveria ser entendido como musicar, ou seja, algo cuja existência se dá essencialmente durante seu transcorrer no tempo. Na esteira desse pensamento, as análises de gravações feitas por Cook vêm mostrar que o alto grau de intervenção do intérprete gera discrepâncias consideráveis entre o executado e o notado, suscitando um questionamento sobre o quanto da estrutura pode estar definitivamente fixado na partitura. Para o estudioso da poesia oral, Paul Zumthor, a performance seria precisamente aquela ação que instaura forma a partir de um experimentar o tempo comungado por corpos co-presentes. O autor chama de *movência* essa forma poética que se dá no trânsito, ele diz também de “forma-força” e ainda “dinamismo formalizado” para tratar desse processo de forjar uma formalidade estética móvel, fugaz, existente somente enquanto movimento e, portanto, não fixa, não estática.

Do amálgama entre aquela ideia mais arejada de forma musical que se esboça com Adorno e a concepção de Zumthor, coloca-se a pergunta: seriam os movimentos coreográficos do regente, ao comunicarem escolhas musicais (dinâmica, articulação, fraseado, equilíbrio etc), uma segunda instância de manuseio do material musical, logo, gestos co-formadores? Ou seja, seria a regência um “dinamismo formalizante”, parafraseando Zumthor?

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

- ADORNO, Theodor *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Produção e escuta musical no horizonte das gravações ***Musical production and listening in the recordings horizon***

Palavras-chave: Gravações; Música; Estética; Produção musical; Pós-produção.
Keywords: Recordings; Music; Aesthetic; Musical production; Post-production.

Cristiano Corrêa Rodrigues
UFRGS

Este trabalho tem como objetivo discutir experiências com a música gravada. A pergunta de fundo é que caminhos interpretativos podem nos auxiliar a pensar experiência musical do ponto de vista da produção e da escuta de uma gravação. Para discutir essas questões procuramos estabelecer um diálogo entre Gadamer, na sua obra *Verdade e Método* (2015), Eisenberg em *The Recording Angel* (2005) e Bourriaud em *Pós-produção* (2009). Em Gadamer temos a investigação sobre o modo de ser do estético, e como a obra de arte é capaz de transformar aquele que a experimenta. Para as artes reprodutivas, como a música, o acontecer se dá pela execução de um intérprete que faz soar uma composição: é jogar (*Spielen*).

Ao perguntar pela verdade da obra, o filósofo faz uma crítica ao que chama de *abstração da “consciência estética”*, a qual opera com uma separação entre realidade e aparência ao demorar-se sobre a “pura obra de arte” em seus aspectos estéticos – separação esta que constrangeu grande parte da estética do séc. XIX, deslocando a arte para um domínio “autônomo”, levado ao extremo no início do séc. XX. A concepção da obra de arte como configuração coloca no jogo interpretativo um movimento de mediação entre o antigo e o novo, manifestando a simultaneidade da obra que teve lugar em outro momento histórico com uma situação diversa.

Olhar para a música gravada nos exige repensar noções de interpretação musical a partir do processo de desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução. Em paralelo, é preciso colocar outra luz no compositor na posição de produtor musical, e sobre o meio. A escuta também não escapa à reprodução técnica, onde a mediação tecnológica abala a necessidade de presença dos ouvintes em um ritual público (uma “arquitetura temporal” comum) de acontecer musical. Tal abertura traz novos modos de relação com obras musicais histórico-culturalmente determinados, por onde exercitamos nosso recorte.

“Fonografia” é o termo utilizado para caracterizar a arte de representação e fixação de eventos sonoros em um suporte. De acordo com Eisenberg, o uso da palavra “gravação” pode ser enganoso, e que apenas gravações ao vivo estritamente “gravam” um acontecimento musical – o que por algum tempo levantou críticas a respeito da

“fidelidade” das mesmas, que claramente estava posta em relação a uma “realidade”. Como possibilidade de registro diferente da notação em partitura, as gravações têm sucesso em oferecer às práticas musicais de tradição oral um outro tipo de texto, e conseqüentemente outro tipo de relação interpretativa. As gravações de estúdio, no entanto, reúnem fragmentos de performances e são construídas como um acontecimento ideal.

Nesse sentido, a música gravada pode ser comparada ao cinema, que também tem no seu meio uma revelação da linguagem pela qual opera e compõe. Nos desafiamos a refletir sobre tais modos de criação musical em que a performance não é o produto final, e tem uma dinâmica aditiva de elementos – constituindo-se como um trabalho de performance de estúdio, com tratamentos considerados como “pós-produção” – onde a subversão criativa de acontecimentos captados é bem-vinda.

A experiência estética com tais obras musicais não será refletida com base na separação entre “realidade” e “aparência”, mas sim fenomenologicamente como experimentar de uma verdade genuína. A música nesse contexto colhe seus maiores frutos ao poder se manifestar em incontáveis situações, inclusive em cerimônias solitárias de escuta, onde o ouvinte tem a possibilidade de se demorar sobre uma mesma obra e configurar seu próprio ritual. E como outro lado da mesma moeda, tal possibilidade pode ser vista como não positiva ao “banalizar” a experiência de escuta, ainda que culturalmente tais modos de relação com as obras abram novamente espaço para a arte na vida comum. À vista disso, a produção musical carrega consigo formas diversas de troca com os signos culturais e de relação com o mundo, a partir da “formação” das obras e da produção de sentido na escuta.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

EISENBERG, Evan. *The recording angel: Music, records and culture from Aristotle to Zappa*. New Haven, EUA: Yale University Press, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*; tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

Progresso e Historicidade da Escuta Musical em Hegel e Schoenberg

Progress and Historicity of Musical Listening in Hegel and Schoenberg

Palavras-chave: Escuta Musical; Historicidade; Dodecafonismo; Dialética.
Keywords: Musical Listening; Historicity; Twelve-tone music; Dialectics.

Adriano Bueno Kurlle
UFMT

Este trabalho trata da noção historicista da audição musical do compositor Arnold Schoenberg à luz da dialética de Hegel. A ideia central trata da audição enquanto determinada pela noção dicotômica de consonância e dissonância. A relação entre esse par de conceitos, conectado com a ideia de dois tipos de efeito musical – a tensão e o relaxamento – condicionaram a concepção musical do sistema tonal. A partir de teorias acústicas, justifica-se (como em Rameau) o sistema harmônico baseado em acordes de tríades maiores e menores, considerando que a consonâncias destas tríades está ancorada na própria natureza da nota musical (os harmônicos “hegemônicos” na audição seriam os primeiros a surgir na série harmônica, a saber, a oitava, a quinta e a terça maior). Do ponto de vista da estruturação da audição, as noções de repouso, tensão e relaxamento formam tanto o movimento melódico quanto a estrutura funcional harmônica dos acordes. Do ponto de vista funcional, a relação entre grau I e grau V7 forma a chave da funcionalidade harmônica e da cadência musical. Pode-se perceber que a exploração deste modelo de audição se passa, na chamada música erudita e entre os séculos XVII e início do século XX, de modelos mais simples e menos tensos (com cadências curtas e cíclicas, guardadas suas devidas exceções), ao desenvolvimento de complexidades harmônicas – na formas de tonicizações, modulações e no uso mais amplo de dissonâncias e tensões, de modo que as cadências se tornam mais longas. Passa-se a evitar explicitar as resoluções mais comuns (uma vez que se tornavam óbvias, dada sua repetição e assimilação histórica). O uso de cromatismos e a expansão das modulações e da tensão leva o sistema tonal ao seu limite, em Wagner e Mahler em especial.

Podemos compreender este processo de desenvolvimento da música também como um processo de desenvolvimento da audição e da compreensão musical. Neste sentido quero propor uma leitura dialética por meio dos conceitos hegelianos de *Geist* (*Espírito*) e de *Aufhebung* (superação), junto com a noção de progresso histórico e com a dialética especulativa. Considero, ainda, que a música possui um processo histórico

imane (isto é, seu engendramento fenomenológico, no sentido hegeliano, possui independência interna e não precisa ser compreendido por meio de paralelos com o *Geist* absoluto). Assim, podemos compreender o processo de saturação da escuta tonal de modo dialético, de modo que a ampliação da escuta tonal demonstra os limites desta noção, ao ponto que, pela tensão interna e pelo processo da negatividade, a própria noção tonal gera seus elementos antitéticos: a concepção atonal enquanto negação do sistema tonal, até sua elaboração sistemática no modelo dodecafônico de Schoenberg. A partir da ideia de progresso da escuta, o compositor e fundador da nova música identifica a necessidade de um novo modelo musical, que depende de um novo tipo de escuta (a escuta impressionista) e de um novo modelo lógico musical. Esta lógica se baseia, assim como o modelo de Rameau, na composição dos sobretons ou harmônicos da nota enquanto base material da escuta. Porém, diferente de Rameau, Schoenberg concebeu que “as dissonâncias são consonâncias mais remotas na série harmônica.” (SCHOENBERG, 1922, p. 161-162) Desta forma, a escuta musical progride na compreensão da série harmônica ao incorporar notas mais remotas desta série na composição musical. Com isto, a chave dialética do movimento musical, a saber, a relação consonância-dissonância em equivalência à relação repouso-tensão, se transforma. Ao mudar a concepção de dissonância, Schoenberg quebra a chave central da escuta tonal, propondo um novo tipo de escuta e, junto com isto, um novo modelo musical. A proposta de Schoenberg envolve a “emancipação da dissonância”. Esta emancipação traz a independência da lógica funcional do sistema tonal, a possibilidade de livre combinação de notas ou, no caso da primeira sistematização do dodecafonismo, da série de doze tons (em vez do tema baseado na escala tonal) como base fundamental. Livre das relações funcionais que hierarquizam as relações entre as notas, a inicial an-arquia na relação entre as notas permite que os doze tons se relacionem igualmente entre si.

Entendo, ao final, a ideia de emancipação da dissonância como o processo histórico de *Aufhebung* (superação) hegeliano da relação consonância-dissonância, o que engendra uma nova figura na história da música, a saber, o dodecafonismo e, com ele, uma porta para outros modelos musicais que comporão o amplo movimento da chamada “nova música” do século XX.

Referências

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Werke 3: Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

HEGEL, G. W. F. *Werke 8: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Werke 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

- HEGEL, G. W. F. *Werke 13: Vorlesung über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- HEGEL, G. W. F. *Werke 14: Vorlesung über die Ästhetik II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- HEGEL, G. W. F. *Werke 15: Vorlesung über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3. ed. Wien: Universal-Edition, 1922.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

**Relações constitutivas da linguagem musical:
o reconhecimento do outro como fundamento do meu ato**
***Constitutive relations of musical language:
the recognition of the other as the foundation of my act***

Palavras-chave: Semiótica; Linguagem; Educação; Estética; Metodologias narrativas.

Keywords: Semiotics; Language; Teaching; Aesthetics; Narrative methodologies.

Liana Arrais Serodio
PUC CAMPINAS/UNICAMP

No ensaio sobre a lógica musical fundamentado em C. S. Peirce, Souza (2006) mostra que a música tem outro tipo de lógica, especificamente musical, baseada nos “planos icônicos e indiciais” que substituem o “caráter verdadeiro dos planos simbólicos” pelo de “coerência e consistência” (SOUZA, 2006, p. 142). Recorre à semiose entre os signos que compõem a materialidade musical, à relação ou movimento entre os elementos musicais, mesmo reconhecendo suas características extrínsecas. Ele explora o raciocínio musical, por meio dos atributos que só se podem reconhecer fora de uma duração temporal, por coincidirem e consistirem na música que se realiza. Tomando a diferença entre os signos indiciais – sua contiguidade – e os signos icônicos – a similaridade – ele efetua análises sobre a forma musical. Na perspectiva filosófica de Bakhtin (2003; 2010; 2015), seria preciso não só analisar os elementos da linguagem internamente ou em relação a categorias abstratas, mas trazer à existência, depois de haver recebido de outros, um produto concreto que enuncie para alguém alguma coisa que surgiu dos enunciados concretos, em diálogo, que nesta perspectiva é inescapável e a revelia dos sujeitos (PONZIO, 2013). Se há uma linguagem musical com a qual produzir músicas e se faz parte da pesquisa empregar análises da semiose (MORRIS, 2009), buscar respostas nos elementos musicais (análise sintática) deixaria a desejar. Ao usar um método geral se perde a diferença constitutiva das consciências em seu cronotopo (BAKHTIN, 2015a), nos saberes transgredientes (BAKHTIN, 2003; SERODIO; SOUZA, 2018) à forma, ao conteúdo e ao estilo musical (BAKHTIN, 2015) de um enunciado concreto, inter-subjetivo. Sem lidar com a relação entre indivíduos concretos não se pode avaliar o peso axiológico da predominância icônica na linguagem musical. O educador musical na escola é potencialmente um pesquisador privilegiado para este estudo, pois está diretamente ligado à produção dialógica de conhecimento musical. A proposta é pensar na estética musical do ponto de vista bakhtiniano e por meio de metodologias radicalmente intersubjetivas, como, por exemplo, as metodologias narrativas

de pesquisa (PRADO et al., 2015). Se música não significa/representa nada que não seja ela mesma a tal ponto que por sua semiose predominantemente icônica significa/representa tudo o que se queira com ela significar/representar, isso não quer dizer que não exista significação musical para alguém, mas sim que qualquer significação parte da importância do “outro” para o “eu”: “o reconhecimento do outro é a razão fundamental de meus atos (BUBNOVA, 2013, p. 15). De certa forma é o que faz Nassif (2015) quando se apoia no princípio de que se ensina mais e melhor quando o conteúdo de ensino tem significado para o estudante e para cumprir seu objetivo contrapõe diversas abordagens a respeito de significação musical. O foco no conteúdo só pode se inserir nos aspectos que dirigem as produções estéticas, do ponto de vista bakhtiniano, levando em conta as “relações intersubjetivas personalizadas: relações dialógicas entre os enunciados, relações éticas em geral, relações entre consciências, sentidos etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 374). Somente assim pode-se orientar um estudo estético musical com perspectivas para o ensino de música, de modos “como a música pode se tornar uma linguagem significativa às pessoas, as múltiplas maneiras que possuímos de nos relacionarmos significativamente com ela” (NASSIF, 2015, p. 118).

Referências

- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: João & Pedro, 2010.
- BAKHTIN, M. M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BUBNOVA, Tatiana. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. Tradução: M. I. B. Campos e N. R. S. Polachini. *Conexão Letras*, v. 8, n. 10, 2013.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. A lógica do pensamento musical. In: ILARI, B. S. *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Editora UFPR, 2006. p. 113-143.
- NASSIF, S.C. Algumas questões sobre a significação musical e suas implicações para o ensino da música. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 106-121, 2015.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2010. 4. ed.
- PONZIO, A. *No círculo com Mikhail Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João, 2013.
- PRADO, G. V. T et al. (org.). *Metodologia narrativa de pesquisa em educação: uma perspectiva bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.
- SERODIO, L. A.; SOUZA, Nathan Bastos (org.). *Saberes transgredientes*. São Carlos: Pedro & João, 2018.

Reprodução sonora em Hans-Georg Gadamer e Nicolas Bourriaud

Sound Reproduction in Hans-Georg Gadamer and Nicolas Bourriaud

Palavras-chave: Hermenêutica; Pós produção; Reprodução sonora;
Música eletrônica; Música eletrônica de pista.

Keywords: Hermeneutics; Post-production; Sound reproduction; Electronic Music; Electronic Dance Music.

Gustavo Souza Koetz
UFRGS

O presente trabalho trata do fenômeno da reprodução sonora no seu aspecto tanto de criação como de fruição, tal como foram concebidos por Hans Georg Gadamer em sua conferência de 1975 *A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa* e por Nicolas Bourriaud, em suas duas obras *Estética relacional* e *Pós-produção*.

No seio dessas duas abordagens, se observa maneiras e condições diferentes de tratar a questão, sendo a abordagem de Gadamer mais diretamente relacionada com a época da Arte moderna, enquanto Bourriaud traz uma perspectiva altamente contemporânea sobre a questão, abordando a reprodução sonora principalmente do ponto de vista artístico-criativo. Vale ressaltar que aqui, a ideia é colocar tais concepções em uma relação de complementaridade, ao invés de identificar oposições e estabelecer alguma valorização apenas para um dos autores.

Gadamer aborda a reprodução sonora em sua conferência pensando-a do ponto de vista da fruição, considerando condições favoráveis a uma experiência artística legítima. Primeiramente, a questão surge na parte em que ele fala sobre o conceito de símbolo. Aqui, ele alega que por mais que as obras de arte cheguem a nós no formato de disco, o caráter insubstituível da obra de arte, no seu trazer algo à representação, difere do caráter do disco e da fotografia. Estes não são representação, mas sim reprodução. Gadamer não concede à reprodução o caráter de obra de arte devido à sua insuficiência no que diz respeito ao conceito de representação tal como ele concebe. Aqui, a representação (e com isso a arte) é pensada a partir do conceito de símbolo, um processo de significação/remissão encarnado, que “contém sua significação em si mesmo”, ao invés de uma forma de remissão alegórica que “diz algo, para que se pense outra coisa”. Nesse contexto, a reprodução sonora não é incluída pelo fato de não gerar uma experiência imanente de sentido “em plenitude sensória”, mas se caracteriza apenas como um meio através do qual obras nos chegam em qualidade de

cópia. Assim, tem-se no disco uma propriedade de caráter substituível, enquanto a obra de arte, na sua função simbólica representativa, é de propriedade insubstituível.

O segundo momento em que Gadamer aborda a questão da reprodução sonora é na parte final da sua conferência, onde faz uma retrospectiva explicando o que foi apresentado. Especificamente quando ele retoma o conceito de festa, faz uma ressalva de caráter especial no que diz respeito à reprodução sonora devido a sua potencialidade comunicativa. Nesse momento do texto, após abordar a tragédia grega como uma expressão coletiva-comunicativa, Gadamer faz uma declaração de caráter direto a respeito da questão: “Agora, afirmo com toda a seriedade: [...] discos dos quais ecoam canções modernas, que são hoje tão queridas da juventude, são igualmente legítimos. Têm do mesmo modo uma possibilidade de mensagem e de estabelecimento de comunicação, capaz de superar todas as classes e todos os pressupostos culturais.” Aqui, a reprodução sonora aparece como um meio capaz de instaurar coletividade e comunicação, propriedades típicas do fenômeno antropológico que é a festa.

Bourriaud em sua obra “Estética relacional” desenvolve reflexões sobre a relação entre arte e tecnologia, afirmando que o surgimento de tecnologias como a fotografia (e aí se inclui também a reprodução sonora) acabam por modificar a relação do artista com seu mundo. A arte, no sentido que o autor coloca, possui a capacidade de se apropriar da técnica e da tecnologia, afirmando que: “A função da arte [...] consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnointustrial e transformá-los em possibilidades de vida, na expressão de Nietzsche.”

Em outra obra do autor, chamada *Pós-produção* (2009), ele constrói reflexões extremamente elucidativas a respeito de como e de quais personagens da contemporaneidade atuam no sentido acima citado, em que a arte se apropria de hábitos de nossa sociedade tecnointustrial.

Um fator importante nesse fenômeno é o nascimento da cultura DJ nos anos 80. Esta se baseia justamente na apropriação de discos gravados para criação de um discurso musical através do “mixing” de discos e de certos tipos de interferência no material gravado. Ou seja, temos aí o fenômeno da reprodução sonora sendo usado para a criação artística propriamente dita, ao invés de uma mera função de reprodução. Aqui, “o DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados”. Por mais que se constate diferenças entre as perspectivas dos dois autores, com certeza também podemos considerar relações e aproximações mútuas. Inclusive, poderíamos incluir na reflexão outras figuras que não só a do DJ, mas também de músicos e grupos musicais que se utilizam de tal tecnologia. Ademais, acredito que podemos construir uma relação de complementaridade entre ambas reflexões, pois são de extrema utilidade para a reflexão do fazer musical através da reprodução sonora.

Referências

GADAMER, H. G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

BOURRIAUD, N. *Pós produção como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

Schönberg e a expressão

Schoenberg and expression

Palavras-chave: música; Arnold Schönberg; expressão.
Keywords: music; Arnold Schoenberg; expression.

Braulyo Antonio Silva Oliveira
UERJ

Expressão faz parte de um grupo de conceitos ligados à nossa compreensão da música. Legitimado há muito no seu uso prático, no seu uso teórico adquire relevância a partir do distanciamento entre música instrumental e música vocal. A tarefa dos defensores dessa consistia em legitimar o potencial expressivo de uma arte que, a princípio, não expressa nada de maneira determinada.

No século XIX, a ideia de que a música era a maior entre as artes já se encontra estabelecida. Isso se justificava justamente pela ausência da determinação do sentido – aquilo que no início era considerado sua falha. Basta citarmos como exemplos Schopenhauer e Wagner: a música como um veículo da verdade interior do mundo e do homem já que, devido à sua constituição, não recorreria à mediação do conceito para expressá-las.

Nesse cenário não é estranha a declaração de Arnold Schönberg, ao se referir a Mahler, de que a autoexpressão é o maior objetivo pretendido por um artista¹. Mas antes de tomá-la como um elogio à uma visão expressivista da música, gostaríamos de considerá-la sob o aspecto da diferença entre estilo e ideia.

No texto *New music, outmoded music, style and idea* (1943), Schönberg define o estilo nos seguintes termos: “Estilo é a qualidade de uma obra e é baseado nas condições naturais, e expressa aquele que a produziu.”² O modelo de Schönberg é o artesão: “Da mesma forma que cada pessoa tem uma impressão digital própria, a mão do artesão tem a sua personalidade. De tal subjetividade crescem os traços que compreendem o estilo do produto.”³

De acordo com Schönberg, todos aqueles traços característicos que, por assim dizer, formam uma imagem não da obra mas do próprio compositor podem ser considerados como elementos estilísticos. Quando se diz de uma peça que ela é inegavelmente brahmiana ou wagneriana, isso se refere a atributos contidos nela que servem como

1 Cf. SCHÖNBERG, A. Vortrag über Gustav Mahler. *Stile herrschen, Gedanken siegen*: Ausgewählte Schriften. Mainz: Schott Music, 2007. p. 77.

2 Idem, op. cit., p. 207.

3 Idem.

uma marca individual: as impressões digitais do compositor. Essas idiossincrasias podem até mesmo ser copiadas. Isso vale também para a reprodução musical: intérpretes que cunharam estilos próprios de execução que não se deixam confundir.

No seu texto *Probleme des Kunstunterrichts* (1910), em oposição ao artesão, Schönberg estabelece outro modelo para a expressão: o artista. Essa diferença está fundamentada na necessidade que é constitutiva de toda arte: “Minha crença é a seguinte: a arte não vem de um poder-ser (Können), e sim de um tem-de-ser (Müssen).”⁴ Ao contrário do artesão que tem a liberdade de expressar o que deseja, o artista não tem influência alguma sobre isso, ele não tem voz nesse processo. Se é assim, como é possível falar de autoexpressão no artista?

Aqui, o conceito de expressão é tomado no seu sentido mais elementar. Expressar nos lembra a ação de colocar algo para fora por meio de uma pressão que se exerce sobre o objeto. No caso de Schönberg, temos de um lado o conteúdo (a ideia musical) e do outro a necessidade. Sendo assim, o que move o compositor a trilhar o difícil caminho da realização da ideia é uma necessidade interna, uma necessidade de expressão: “essa capacidade de expressar-se é essencialmente diferente da capacidade do artesão que na verdade expressa algo além de si.”⁵

Ora, de acordo com o que vimos, o artista expressa só a si mesmo enquanto o artesão expressa algo além. Mas, Schönberg também afirma que o artista, diferentemente do artesão, não tem voz; além disso, aquilo que ele expressa não tem a ver com o que ele deseja. Se de fato é assim, então deve-se concluir que a autoexpressão no artista não está relacionada a elementos propriamente subjetivos – visto que a expressão de tais elementos é próprio do artesão – mas ela é objetiva no sentido de que o compositor se comporta como um veículo, um transmissor da ideia.

Essa concepção do trabalho artístico, como deixou claro Anton Webern na sua série de palestras intituladas *O caminho para a Música Nova* (1932), está baseada na crença da arte como uma produção da natureza universal sob a forma da natureza humana. Nesse sentido, tudo que tem a ver com o arbitrário e ilusório – o *estilo* – cede lugar à necessidade: “O gênio aprende da natureza, da sua natureza.”⁶

Ao elogiar a capacidade de autoexpressão de Mahler, Schönberg não o faz com intuito de destacar os elementos estilísticos do compositor. Pelo contrário, trata-se da consideração de Mahler como uma força da natureza através da qual a arte adquire novas formas, isso é, progride.

4 Idem, op. cit., p. 58.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

**Sentimentalismo e Kitsch:
pontos cegos no modernismo artístico-musical**
*Sentimentality and Kitsch:
blind spots in the artistic and musical modernism*

Palavras-chave: sentimentalismo; kitsch; música; história da arte; modernismo.

Keywords: sentimentality; kitsch; music; art history; modernism.

Gerson Luís Trombetta

UPF

A industrialização acelerada, a partir da segunda metade do século XIX, além de impulsionar a produção artística na direção de novas possibilidades formais e oferecer novos aparatos técnicos (como a fotografia e o cinema) e ampliar o acesso aos bens culturais, alterou significativamente a forma de experienciar a arte. Dentre as consequências dessa democratização está o kitsch. Os novos receptores da sociedade industrial, tentando imitar o *glamour* da aristocracia, procuravam no produto falso, parecido e acessível, o mesmo “poder” do original. Para o consumidor, a sedução do kitsch se encontrava nessa ilusão de compartilhar os efeitos atraentes da arte, como um eco das suas promessas de felicidade.

Tendo esse quadro histórico como referência, o trabalho examina o sentimentalismo oriundo do fenômeno kitsch como um “efeito colateral” do projeto moderno nas artes e na música. Como alternativa para permanecer no mundo e resistir à apropriação do consumo fácil e dos processos de massificação, a arte moderna inaugurou experiências estéticas que, muitas vezes, contrariavam o interesse dos sentidos e as expectativas de beleza e prazer. Adorno (1988) denominou esse processo de “desartificação” (*Entküstung der Kunst*), e o considerou como a alternativa histórica encontrada pela arte e pelos artistas para resistir à lógica fetichista da indústria cultural. O objeto artístico (moderno), pela sua inesgotabilidade e inacessibilidade, convida o indivíduo a experimentar a negação das suas expectativas de prazer. Na experiência com a arte moderna, o expectador defronta-se com o próprio limite, e experimenta uma crítica radical à tendência subjetiva de requerer respostas prazerosas dos objetos. Isso leva a crer que a batalha entre o kitsch e a vanguarda (GREENBERG, 2001) não é apenas de objetos, de formas e de técnicas; é, sim, uma batalha travada no campo das sensações. Ao afastar-se dos padrões clássicos de beleza (mais próximos do gosto médio) e “desartificar-se” (o termo é de Adorno), o projeto moderno abriu um “flanco estético” que foi ocupado sistematicamente pelo kitsch. Conectado a uma experiência suave, o kitsch faz nascer o que Kundera (1985, p. 263) chamou de um

tipo específico de “lágrima”: “o kitsch faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo no gramado! A segunda lágrima diz: como é bonito ficar emocionado, junto com toda humanidade, diante de crianças correndo no gramado! Somente essa segunda lágrima faz com que o kitsch seja o kitsch”.

Nesse particular, o kitsch oferece fartas oportunidades Solomon (1991) denominou de sentimentalismo (*sentimentality*), um componente importante da experiência estética e que, no projeto modernista, raramente aparecia no retrovisor.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1999.
- GREEMBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 27-43.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates).
- KALISCH, Volker. Mozart und Kitsch: “Ein musikalischer Spaß”? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 23, n. 1, p. 43-60, jun. 1992.
- KNIGHT, Deborah. Why we enjoy condemning sentimentality: a meta-aesthetic perspective. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 57, n. 4, p. 411-420, Autumn 1999.
- KULKA, Tomás. *Kitsch and art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State Press, 1996.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial: sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- SOLOMON, Robert. On kitsch and sentimentality. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v. 49, n. 1, p. 1-14, Winter 1991.

Sobre as qualidades objetivas do belo em Santo Tomás de Aquino

On the objective qualities of the beauty in St. Thomas Aquinas

Palavras-chave: Tomás de Aquino; belo; proporção; claridade; integridade.

Keywords: Thomas Aquinas; beauty; proportion; clarity; integrity.

Sérgio Ricardo Strefling
UFPEl

William Martini
UFPEl

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) tratou da questão do belo em dois aspectos: o subjetivo e o objetivo. A contemplação das coisas belas se desenvolve entre o que contempla e o contemplado (*videns e visum*). Neste estudo trataremos do aspecto objetivo. Em relação ao aspecto subjetivo a pergunta fundamental era: como conhecemos o belo e como encontramos nele a complacência? Agora a pergunta que queremos fazer é: quais são os fatores objetivos do belo que causam complacência? Tomás costumava lembrar dois fatores: proporção e claridade (*proportio e claritas*). Em duas obras afirma: “se dizemos que algo é belo é porque possui a claridade própria de seu gênero e porque está construído conforme as proporções adequadas (*Sobre os nomes divinos*, 302 a); “a beleza consiste em certa claridade e proporção” (*Suma Teológica*, II-II, 180 a2). Vejamos algumas considerações sobre as qualidades do belo, a saber: proporção (*proportio*), claridade (*claritas*) e integridade (*integritas*). A proporção é concebida não somente como relações quantitativas (*commesuratio*), mas também como relações qualitativas (*convenientia*). Pergunta-se: quando a proporção é adequada e harmônica e se constitui como fator do belo? A proporção é adequada quando corresponde à finalidade, à natureza, à essência, ou em termos aristotélicos, à forma da coisa. A forma faz bela a coisa, mas somente quando corresponde à sua natureza. Para o corpo humano é adequada aquela proporção que corresponde à alma e suas atividades. A proporção adequada de Santo Tomás não era necessariamente uma proporção matemática, nem tampouco uma proporção estável, que sempre produz complacência, independentemente do objeto em que apareça. Neste sentido estava muito longe da ideia de que somente uma proporção bela é admirável. Ao contrário, afirmava que uma é a beleza do homem e outra a do leão, uma a do menino e outra a do idoso, uma é a proporção da alma e outra é a do corpo, e “a beleza deste corpo é distinta a daquele” (*Sobre os nomes divinos*, 362). Todos amam a beleza, mas uns amam a espiritual e outros a corporal. Chamamos belo ao homem quando seus

membros guardam as proporções adequadas em suas dimensões e disposição, e quando sua cor é clara e nítida. “Assim pois, se deve chamar também bela a uma coisa quando possui a claridade, espiritual ou corporal, própria de seu gênero, e quando está construída com adequada proporção”. Nesta explicação, o conceito de claridade se utiliza ao mesmo tempo no sentido literal (cores claras e nítidas) e no sentido figurado (a claridade espiritual). Santo Tomás conhecia a interpretação hilemórfica de claridade, reduzida à forma, isto é, a essência da coisa que traduz seu aspecto exterior, e ele mesmo a aplicou sustentando que a claridade do corpo provém da claridade da alma. A interpretação que Santo Tomás deu aos conceitos de proporção e claridade demonstra que, a seu modo de ver, decidiam sobre a beleza tanto o aspecto das coisas quando correspondia a sua essência, como sua essência quando se revelava em seu aspecto. Tal concepção, inspirada por Aristóteles, implicava que a beleza não se deve somente ao aspecto das coisas, mas também a sua essência. Tomás acrescenta um terceiro fator, que é a integridade, isto é, a perfeição, porque o que tem deficiências é por si mesmo feio. Logo considera necessária a proporção adequada, ou seja, a harmonia. Este terceiro fator é menos ambíguo e mais compreensível que os outros dois, pois afirma claramente que nenhuma coisa pode ser bela se carece de um componente essencial. Por exemplo, um homem fica desfigurado se lhe falta um olho ou uma orelha. Esta ideia da integridade é um mérito de Santo Tomás, contudo, parece que é uma ideia que cabe dentro do conceito de proporção. Uma coisa não terá a proporção adequada quando suas partes não estão na devida relação, ou quando falta uma de suas partes. Concluindo, lembramos que Santo Tomás via a beleza na natureza e não na arte. Sua teoria do belo se refere sempre a natureza humana e não as obras artísticas.

Referências

- GARRIGOU-LAGRANGE, Reginald. *La síntesis tomista*. Buenos Aires: Brower, 1946.
- LAZANTA, Pedro. *Diccionario Teológico e Doctrinal de Santo Tomás de Aquino*. t. I e II. Logroño: Horizonte, 2010.
- MONDIN, Battista. *Dizionario Enciclopédico del Pensiero di San Tommaso D'Aquino*. Bologna: Dominicano, 2000.
- SERTILLANGES, Antonin-Dalmace. *As grandes teses da filosofia tomista*. Braga: Livraria Cruz, 1951.
- TARTAKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética II. La estética medieval*. Trad. Danuta Kurzyka. Madrid: Akal, 2002.
- TOMÁS DE AQUINO. *In divina nomina*. Roma: Mandonnet, 1946.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Edição bilingue. São Paulo: Loyola, 2002.

Sobre música e método ou música como recolhimento do caminho

About music and method or music as gathering path

Palavras-chave: música e método; filosofia da música; música e pensamento.

Keywords: music and method; philosophy of music; music and thought.

Celso Garcia de Araújo Ramalho

UFRJ

Um discurso sobre o método nunca substitui a tarefa de termos que percorrer o caminho itinerante em que somos lançados no concurso do caminhar metódico. O discurso está fadado à incompreensão do concurso metodológico (GADAMER, 2002). Música se diz antes como sentido em sua insignificação discursiva e, portanto, sempre compreendida poeticamente. E isto não quer dizer uma contrariedade ou paradoxo, só quem procura o curso da compreensão poderá apreender a propagação de sentidos a que um caminhar pode nos conduzir, essa agógica discursiva era primordialmente regida pela dimensão poética: “[...] os primeiros discursos foram as primeiras canções [...]” (ROSSEAU, 2003, p. 147). Auscultando a errância polivocal apreendemos o caminhar como método, assim o método é erro. O método é antes de tudo – um caminho. O método é a memória do caminho. Não é possível falar sobre método e música a partir do próprio caminhar da memória constituída música? Se a música é sempre questão como encontrar o caminho para chegar às questões? O caminho diz, projeta um dizer, o caminhar nos fala e nós devemos auscultar para exercer a função de intérpretes do dizer. “Somente quem já compreendeu é que poderá escutar” (HEIDEGGER, 1998, p. 223), pois, “Não sabendo auscultar, não sabem falar” (OS PENSADORES, 1999, frag. 19, p. 63). A música se lança na cultura como um problema enigmático, o corte concretizador de uma espaço temporalidade própria. A memória na música des-loca, muda para outro lugar a percepção espaço temporal cotidiana, densifica nossa existência criando outras condições de vigência do espaço-tempo (JARDIM, 2005). O que está lançado em presença (o problema) já é a res-posta à coisa posta para ser compreendida. O que interessa fundamentalmente para a pesquisa é o modo de perguntar, isto é, como pôr em questão o caminho que nos conduz ao caminhar? Talvez um modo privilegiado de vislumbrar o caminho, sendo este não um ver que “[...] se determina a partir do olho, mas a partir da clareira do ser. A in-sistência nela constitui a articulação de todos os sentidos humanos. A essência do ver enquanto ter visto é o saber. Este contém a visão. Ele permanece na lembrança da presença. O saber é a lembrança do ser. É por isso que *Mnemosýne* é a mãe das musas. Saber não é a ciência no sentido moderno. Saber é salvaguarda pen-

sante da guarda do ser” (HEIDEGGER, 1978, p. 34) Na música o caminhar é método pela memória! A música como fundamento do caminho resgata o sentido da questão que recai sobre o produzir (científico e epistemológico): questionando o próprio corte como caminho para o conhecer. A música nos faz questionar o caminhar. Se a música é o fundamento da questão do caminhar, então a essência mesma do caminho, isto é, o método, é música? A música é o exemplo de um caminho, de um método, e a possibilidade de apreender este caminhar é a metodologia fundamental para compreender o modo verdadeiro do conhecimento? “Todos os caminhos – nenhum caminho/ Muitos caminhos – nenhum caminho/ Nenhum caminho – a maldição dos poetas” (BARROS, 1998, p. 58). A essência do caminho não é uma música, mas é na música que encontramos um caminho para apreender a essência de todo caminhar. A música produz o memorável, quer dizer, o que é digno de memória, portanto, a verdade. Assim o músico se faz aletófilo. A música é o método essencial de pronuncia da verdade como desvelamento e isto é essencialmente a busca da filosofia. O que na música poderia nos ajudar a entender o fenômeno como modelo para o caminhar metodológico? Se música é no e com seu próprio caminhar, não podemos trilhar um caminho da escrita acreditando estarmos trilhando o caminho para música. Consideramos a música como possibilidade de pensar método pensando música desde o pensar poematizador: “O pensar, contudo, é poematizar, e não somente no sentido da poesia e do canto. O pensar do ser é a maneira originária de poematizar, somente nele, antes de tudo, a linguagem se torna linguagem, isto é, atinge sua essência” (HEIDEGGER, 1989, p. 29).

Referências

- BARROS, Manuel de. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- OS PENSADORES Originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Unicamp, 2003.

Transfiguração e site específico: Rôdô em um canteiro de obras ***Transfiguration and site specific: Rôdô in a construction site***

Palavras-chave: H. J. Koellreutter; Campo Expandido;
Temporalidade; Estética; Música Contemporânea.

Keywords: H. J. Koellreutter; Expanded Field; Temporality; Aesthetics; Contemporary Music.

Antonio Herci Ferreira Júnior
USP

Edson Leite
USP

A peça musical *Rôdô* (que, em japonês, significa *trabalho*) foi escrita em 1991 por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) especialmente para a entrega da reforma do Theatro José de Alencar, em Fortaleza, e executada no canteiro de obras ainda em funcionamento na data da inauguração. Segundo o próprio compositor, uma música para “instrumentos e ruídos utilizados durante a reforma do teatro [serras, furadeiras, lixadeiras, martelos etc.]” executada pelos “próprios operários, misturados a um grupo de alunos meus” (KOELLREUTTER, 1991). Na performance, sob sua regência, diagramas e cartões numerados disparavam os eventos e davam as entradas para a execução dos participantes.

O canteiro de obras continuou no mesmo lugar, mas transformou-se em palco de concerto musical. Nesse palco, as ferramentas da obra de reforma do teatro expressam-se, efetivamente, como instrumentos musicais. O “operário músico” faz parte ativa da autoria e desempenha sua função não mais como em uma linha de produção fragmentada, mas conhecendo as regras da obra como um todo, sua forma e sentido estético, apropriando-se do discurso como metáfora da liberdade.

A riqueza polissêmica dessa performatividade remete ao que Danto (2005) chama de “transfiguração”. As ferramentas, na verdade, não se transformam em instrumentos, pois continuam sendo o que são, mas se transfiguram, isto é, transcendem ao figurar no papel ou função de algo – o instrumento musical, portando seus atributos. A estética de *Rôdô* conta com que as pessoas reconheçam as ferramentas e também vejam nelas os instrumentos, mas sem encantamento por algum artifício de trucagem.

Segundo Danto (2005, p. 297), “parece fora de questão que um objeto tão baixo, um lúmpen, seja enaltecido mediante essa admissão”. Depois nos damos conta de que a obra justifica sua pretensão ao *status* de arte justamente por propor ousadas transposições e metáforas: ferramenta como instrumento, operário como músico e ruído como informação estética.

Além disso, a peça foi apresentada no lugar comum das ferramentas e operários, em seu *habitat* natural: não foi transportada para um teatro, antes, este último instalou-se nesse lugar instanciado pelo concerto. *Rôdô* revela uma transfiguração do espaço onde o lugar comum – o canteiro de obras – torna-se o lugar próprio da representação, e o concerto, apenas e efetivamente por estar ali, ganha plenitude expressiva que não poderia ter em nenhum outro lugar. Ambos são indissociáveis: onde a obra ocorre é parte da própria obra e, vice-versa, o lugar só pode ser parte da obra se concorrer, ocorrer junto com ela. Koellreutter expressa alguns paradigmas que estariam no jogo de linguagem (WITTMENSTEIN, 1999) da arte contemporânea e da polêmica sobre a pós-modernidade (HARVEY, 1998), avançando até o século XXI, revelando uma das grandes originalidades da obra: instanciar um *site específico*, no entanto efêmero e fugaz, que acaba com a música, volta a ser canteiro de obras até, por fim, desaparecer por completo, deixando na obra, entretanto, aspectos de si.

Um canteiro de obras é o que é por sua forma de trabalho, material, mão de obra, produção fragmentada, exploratória, conflituosa para os trabalhadores e, finalmente, pelo paradigma de um projeto final como meta. Invoca uma unidade no processo, que nos faz identificar um conjunto complexo de rotinas, processos, ferramentas e trabalhos como *aquele* canteiro específico. Mostra-se completo quando deixa de ser um canteiro de obras e torna-se a obra. Presente no pensamento, desmontado para completude de sua existência, deu lugar a outra coisa – a obra – que, malgrado princípio e mote da ação do canteiro como projeto e planejamento, tem que desmonta-lo para completar-se ela própria: *Rôdô* está completa quando a música acaba e o canteiro de obras volta ao seu lugar comum.

Rôdô compartilha esse mesmo sentido de unidade no processo e o que mostra vai além da expressão estética: estão explícitas as próprias regras do jogo de linguagem que compõe essa estética (CAUQUELIN, 2008) e aspectos ideológicos do modo de vida que lhe dá sustentação humana.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 7. ed. Temas de atualidade 2. São Paulo: Ed. Loyola, 1998.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Entrevista com H. J. Koellreutter. In: ZAGONEL, Bernadete; CHIAMULERA, Salette. *Apollon Musagete*, n. 2, 1991. Disponível em: http://saletechiamulera.com/hotsite.php?id=7078&option=&id_linha=3404&id_coluna=1&id_noticia=5.
- WITTMENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Uma ideia de música e de filosofia

A philosophy and music idea

Palavras-chave: Escuta; Acontecimento; Deleuze; Poética; Cage.

Keywords: Listening; Event; Deleuze; Poetic; Cage.

Pedro Albuquerque Araujo

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

O objetivo desse artigo é investigar caminhos teóricos, práticos e argumentos que possibilitem a produção de outro conceito de escuta, ao qual estamos chamando de Escuta-Acontecimento. Para construir este conceito, desenvolveremos ideias de Escuta (Cage) e de Acontecimento (Deleuze), tanto em uma ideia de música quanto de filosofia.

Aqui tentaremos definir o que é Escuta-Acontecimento. Qual o seu sentido? “já que o sentido não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade”, e também fronteira, o corte e a articulação da diferença entre os dois [...]” (DELEUZE, 1974, p. 31, grifo nosso).

E um silêncio que não se opõe ao som; uma Poética do Silêncio; Silêncio esse que é um modo específico de Temporalidade; dá-se como abertura, não é: torna-se; é linha de fuga da representação ao mesmo tempo que constitutivo dela.

Mas o que seria essa Escuta-Acontecimento? Pensamos que poderia ser o modo com que cada músico e cada filósofo, engendra seu próprio campo de pensamento, seu próprio modo de pensar (fazer) filosofia e fazer (pensar) música. Presumimos, então que, esta Escuta-Acontecimento, este outro modo de escuta, esta escuta poética, pode vir a significar o pensar/fazer música e filosofia de um “lugar particular”. Onde músicos e filósofos compartilham seus saberes e competências. Esse “lugar particular” nós identificamos como constituinte da Improvisação Livre, uma vertente musical que nos possibilita outra maneira de pensar as multiplicidades sonoras – técnicas, intensidades, timbres. Podemos dizer, então, que a Escuta-Acontecimento permite constituir uma fenda (uma condição de possibilidade?) no espaço/tempo – acontecendo no Presente – podendo ser descrita como uma algo como algo que cria a si mesmo no momento em que atua incidindo a fenda. Cage diz que o ato de pensar já provocaria uma fenda, “Havendo interrupção, inicia-se outra ação e, conseqüentemente, outro momento, outro 0’00” (CAGE apud HELLER, 2008), outro corte, outro Acontecimento, outro modo de Escuta, outra Escuta-Acontecimento. O problema deste artigo é se Improvisação Livre pode nos levar à outra escuta nos campos filosófico e musical, nos termos delineados pela ideia de Escuta-Aconteci-

mento. Através desta concepção, podemos dizer que as múltiplas Escutas se fazem por meio dos *afetos e afecções* (SPINOZA, 2009) e compondo um conjunto de regras que se constroem e se desconstroem, sem uma normatização, sendo instituídas no ato, no instante da Escuta-Acontecimento. Esse termo/conceito diz respeito a uma escuta que pretende fugir da habitual, tanto na música como na filosofia, e, portanto tende a uma escuta da multiplicidade, de um Acontecimento (no sentido deleuzeano), e de uma determinada escuta, a do Escutar Silêncio (no sentido cageano), no sentido de privilegiar as intensidades. Intensidades são os lugares (musicais e filosóficos) onde as frequências se misturam e se imbricam e por isso não podemos mais demarcar aí os limites do que é sonoro e do que não é sonoro, e nem do que é a filosofia e a não filosofia.

Referências

COHEN-LEVINAS, Danielle. *Deleuze, músico*. Periferia. Tradução de Pedro de Albuquerque Araújo e Thiago Saboga e revisão de Mauro Sá Rego Costa. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes*. Deux régimes de fous. Paris: Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Rio de Janeiro: 34, 1997.

HELLER, Alberto Andrés et al. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética: terceira parte: a origem e a natureza dos afetos*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Vladimir Jankélévitch: o *Melos* contraposto ao *Logos*

Vladimir Jankélévitch: the *Melos* opposed to the *Logos*

Palavras-chave: Jankélévitch, V.; Filosofia da música; Música moderna; Melos; Antiessencialismo.

Keywords: Jankélévitch, V.; Philosophy of Music; Modern Music; Melos; Non-Essentialism.

Ricardo Miranda Nachmanowicz

UFOP

Vladimir Jankélévitch (1903-1985) foi autor de diversas obras de estética musical, versando sobretudo sobre compositores situados no período pré-moderno musical, representado pelo *Grupo dos 5* (1867) e pelo *Petit Bayreuth* (1869), e no período moderno da música francesa a exemplo de Fauré, Debussy e Ravel, e demais compositores moderno russos. Em seu livro *A música e o Inefável* de 1961 Jankélévitch nos apresenta uma obra madura que se qualifica como uma síntese da estética e poética musical do século XX relativo a escola francesa e russa, em um simétrico contraste ao que também representou o livro de Theodor Adorno *Filosofia da nova música* de 1958 para a escola alemã.

Na obra de Jankélévitch são cruciais os conceitos de *Logos* e *Melos* a demonstrar a concepção geral do autor, ao qual buscaremos defender nessa comunicação que é essa uma concepção guiada por um princípio antiessencialista para a arte musical. Tal posição insere a estética de Jankélévitch com bastante originalidade na área da estética e filosofia da música tanto em sentido ontológico quanto epistemológico (no que concerne à possibilidade da compreensibilidade musical). A concepção de Jankélévitch, porque não amparada em um recurso fundacional idealista ou *a priori* que garanta o sentido musical, deslocou inevitavelmente o interesse prioritário da composição notada e da música absoluta para uma concepção de improvisação e de experiência do *devoir*.

Jankélévitch analisa o *Melos*, a mais pura idiosincrasia musical, em duas linhas de argumentação. De um lado fez uma exposição simbólica do que representou a música ao longo da história, e de outro lado fez uma análise bastante austera sobre as verdadeiras potências cognitivas, mnêmicas, sociais e perceptivas da música. Sua argumentação perpassa por um diagnóstico das teorias estéticas musicais do passado ao mesmo tempo em que propõe a sua própria, o que em muitos momentos consiste apenas em uma iconoclastia contra a própria teoria. Para o autor um verdadeiro estado de aporia generalizada é o que foi deixado pelas teorias estéticas musicais historicamente constituídas. A música, na forma como foi teorizada, apareceu de

tempos em tempos enquanto um saber ou enquanto uma impostura, enquanto uma magia ou enquanto uma ciência demonstrativa etc. (p. 48-50).

Do ponto de vista analítico Jankélévitch compreende o *Melos* como radicalmente unidimensional, possuidor apenas da dimensão do tempo. As demais caracterizações logradas pelas estéticas históricas não resistiriam ao exame mais realista, segundo Jankélévitch a experiência musical não é matemática, não é simétrica (espacial), não é simbólica ou semântica e não implica causalidade. Detendo uma definição ontológica minimalista para a arte musical, não restou à estética de Jankélévitch conceber como predicado da arte musical somente o *inefável*, e de seu efeito estético unicamente o *encanto*.

Do ponto de vista epistemológico Jankélévitch buscou compreender a música enquanto fenômeno para a consciência, e utilizou-se do expediente descritivo enquanto forma de compreensão e expressão analítica da experiência auditiva. Nisso ele compartilha da visão de mundo que emergia desde o final do século XIX, com apressado crescente ao concreto e à valorização do sensível. Isso é notado em artistas como Cézanne, Proust, Francis Ponge, na própria música impressionista, e posteriormente em Pierre Schaeffer. Há um paralelismo com a fenomenologia Husserliana, mas que não coincide em seus métodos, e uma identidade declarada com o pensamento de Henri Bergson, a verdadeira chave de compreensão de sua concepção de tempo enquanto unidimensionalidade musical. Contudo, a caracterização da experiência concreta do som e da música, pela qual Jankélévitch compreende sob o recurso do conceito de *Melos*, possui uma limitação descritiva pois que uma limitação da própria racionalidade descritiva. O *Melos* é por fim definido como distinto do racional, avesso ao racional, e em grande medida não pode ser descrito de maneira objetiva. A descrição do *Melos* é aparentemente recheada de analogias e metáforas, mas ao mesmo tempo definido com extremo rigor conceitual, o *Melos* é senão um todo atmosférico e indefinido, mas com essas palavras não se quer apontar para um efeito estético do gosto, aponta para aquilo que na experiência é de fato alcançado sem o recurso da significação do som, ou seja, com o próprio processo musical deixado a cargo de sua forma temporal e sem mais.

Nesse trabalho procuraremos compreender prioritariamente os critérios conceituais e a concepção do *Melos* em relação ao *Logos*, esclarecendo a forma de descrição adotada por Jankélévitch. Em segundo lugar avaliaremos de que modo suas concepções ontológicas e epistemológicas se fazem atuais quando comparadas à música experimental, aleatória e indeterminada.

Referências

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.
- TEIXEIRA, Maria Tereza. *Philosophica*, Lisboa, n. 36, p. 93-105, 2010.

We call it Techno: esboço para uma leitura gumbrechtiana sobre a emergência da cena e da cultura Techno alemãs
We call it Techno: an outline for a gumbrechtian reading concerning the emergence of the German Techno culture and scene

Palavras-chave: Techno; Presença; Hans Ulrich Gumbrecht; Filosofia da Música.
Keywords: Techno; Presence; Hans Ulrich Gumbrecht; Philosophy of Music.

Sabrina Ruggeri
PUCRS/Universität Hamburg

Este trabalho pretende desenvolver uma hipótese de leitura quanto ao cenário singular de emergência da cultura Techno alemã a partir da tese central de Hans Ulrich Gumbrecht quanto à estrutura essencialmente dupla de nosso relacionamento com o mundo: a cada novo encontro com um objeto cultural, abre-se a possibilidade de vivenciá-lo segundo o chamado “polo do sentido” – enquanto guiado pela consciência e pela faculdade da atribuição de sentido –, ou então segundo o chamado “polo da presença” – como abertura à dimensão essencialmente espacial e material de nosso corpo e assim às vivências que somente ele pode nos oferecer, enquanto nos mantivermos capazes de encontrarmo-nos aí, *presentes*. Trata-se assim de uma tipologia criada por Gumbrecht para descrever tanto a relação dicotômica entre sentido e presença em jogo na própria constituição de nossa experiência básica de mundo, bem como para ressaltar a impossibilidade de um equilíbrio entre os dois polos. O projeto gumbrechtiano, em traços gerais, pretende assim resgatar o componente propriamente material de nosso relacionamento com o mundo a partir do diagnóstico de que nossa cultura encontra-se desproporcionalmente voltada para o polo do sentido desde a Modernidade.

A abordagem da emergência da cena Techno na Alemanha dos anos 90, deste modo, pretende ater-se de modo circunscrito ao seu caráter de fenômeno cultural e especialmente característico da cultura contemporânea – em traços gerais, nossa hipótese é a de que a manifestação popular aí representada pode ser lida como a expressão concreta e existencial de um acontecimento de ordem muito mais profunda, poderíamos chamá-lo um acontecimento *metafísico*, em que se dá a passagem para um paradigma de experiência do mundo em que a figura do corpo é retirada progressivamente de sua posição de *esquecimento*, retomando assim seu estatuto de dignidade enquanto componente essencial de nossa existência (o que não implica, de outro lado, o abandono do polo do sentido em nossa cultura).

A expressão “we call it techno” que abre o título de nosso resumo é uma referência ao clássico documentário acerca da aparição da cena Techno na Berlim do início dos anos 90. Seria a primeira vez que a cultura popular ganharia expressão de forma significativa na Alemanha – o clube Tekknozid reuniria os mais novos DJs berlineses dispostos a encarnar um mergulho profundo na experimentação musical (e na mesma medida *visual*) em torno ao imaginário futurístico da época, produzido principalmente por uma atmosfera [*Stimmung*] coletiva de esperança diante dos recentes eventos políticos da cidade – a queda do muro de Berlim e a intensa troca de experiências e ideias entre os entusiastas da nova cena, outrora separados por um interdito na forma de pedra e concreto –, bem como diante da experiência geral de excitação em torno à explosão das novas possibilidades prometidas pela tecnologia.

Alguns elementos próprios ao Techno, ainda que dispostos de modo bastante preliminar, permitem-nos compreender a abertura desse caminho de passagem a uma espécie de ritual coletivamente experimentado de entrega à vivência plena do corpo-próprio [*Leib*], de realização daquela compensação tornada necessária por conta do que Gumbrecht descrevera como o fenômeno de *saturação* de um cotidiano que depositara todas as suas expectativas na condução exclusiva da consciência. É o caso da usual ausência de vocais (que poderia ativar imediatamente o polo do sentido), da preferência por *kicks* graves e secos e pela criação de uma ambiência intimista e essencialmente hipnótica como a oferta maximizada de um convite à experiência transformadora de *deixar ir o corpo* e repentinamente descobrir-se em sintonia com as coisas do mundo, distante da influência de qualquer intenção e numa postura atenta à substancialidade do mundo.

Referências

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto na literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação*: ensaios escolhidos. Tradução de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente*: o tempo e a cultura contemporânea. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: UNESP, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

WE CALL IT TECHNO! A documentary about Germany's early Techno scene and culture. Publicado por Telekom Electronic Beats. Direção: Maren Sextro e Holger Wick. [s.l.]: [s.n.], 17 out. 2008. (1h 40min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TWPFrWo-jYQ4&t=2411s>. Acesso em: 06 maio 2019.

**A Genealogia do Hip Hop:
estudo sobre o nascimento de um gênero**
The Genealogy of Hip Hop: study on the birth of a genre

Palavras-chave: Música; Hip Hop; Cultura; Música Popular.

Keywords: Music; Hip Hop; Popular Music.

Luiz Thiago Barros de Souza
UEPA

Denner Leão da Silva
UEPA

Este trabalho, resultado de pesquisa bibliográfica na área da filosofia, composição, arranjo e estética da música. Tem como objetivo analisar a formação e a transformação da composição musical e sua evolução dentro dos estilos musicais modernos, destacando o hip-hop, para fazer a análise e a demonstração genealógica, por meio desta, iremos compreender como cada elemento do hip hop se construiu com base em outros gêneros, uma linha que começa no século XIX com as músicas praticadas pelos escravos nos Estados Unidos conhecidos como spirituals e worksongs, no final do século XIX para o XX temos o Jazz de Nova Orleans; Swing Jazz, o Swing da origem no Bebop e ao Rhythm N' Blues, que vai dar origem ao Soul Music, o Funk, o Disco Music e por fim o Hip Hop e como o contexto social em que o hip hop surgiu, influencia o *modo de ser, ou a filosofia* como o qual as letras destas canções se relacionam e expressam. Como fundamentação teórica para essa análise serão abordadas ideias sobre estética de Hanslick sobre o belo musical identificando o elemento originário da música e as impressões subjetivas que a arte musical pode suscitar nos indivíduos envolvidos neste fazer artístico, traçando o momento específico que a música afeta diretamente sobre o sentimento e Schopenhauer no que condiz sua posição de que a arte é a única saída para o desespero ou a angustia da vida; até a ideia de arte, como um dos pilares do conhecimento humano, tendo como papel fundamental criar e nunca deixar os conceitos se cristalizarem e ficarmos em um eterno moralismo contra as novas formas de ver o mundo e a liberdade de entendê-lo, e a filosofia tendo um papel primordial porém quase inseparável da ideia de arte. Os artistas, tal como os filósofos, são criadores e se utilizam ou da arte de conhecer e ensinar ou da arte de criar e inovar as ideias do mundo apresentada por Nietzsche. Observar de que forma a tecnologia contribuiu para um fazer musical específico, que munido de uma nova possibilidade, manipula um leque maior de opções a serem trabalhadas. Busca-se também, a partir das ideias de Laraia o desenvolvimento do conceito de cultura e como ela influencia o comportamento social, de Canclini analisar as manifestações

que não se encaixam nos campos erudito e popular compreendendo a música erudita e a música de massa, de Mário de Andrade para entender do que se trata o conceito de música popular, de Alceu Araújo sobre a música folclórica e sua relação com a população pobre e camponesa. A partir de então, busca-se esclarecer as definições de música, poesia e canção para compreender o contexto sócio-filosófico-cultural do indivíduo ouvinte, intérprete e o do compositor.

Referências

- ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. On Popular Music. In: HORKHEIMER, Max (ed.). *Studies in philosophy and social science*. Nova York: Institute of Social Research, 1941.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, A. M. *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramento, 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Oxford, 1965.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- FREUD, S. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FREUD, S. *O Futuro de Uma Ilusão*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons Lusosofia: Covilhã, 2011.
- HEIDEGGER, M. *Todos nós... Ninguém: um enfoque fenomenológico do social*. Trad. Dulce Maria Critelli. São Paulo: Moraes, 1981.
- HIP-HOP Evolution. Documentário. Netflix, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/IOicT0>.
- LARAIA, R. B. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, F. *A Visão Dionisíaca do Mundo: e outros textos de juventude*. Trad. Maria Souza, Marcos Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. *O Livro do Filósofo*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.
- NIETZSCHE, F. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SILVA, D. N.; NETO, J. M. L. *Nihilismo e Melancolia: o Mutilamento do “Eu” e o Espírito Livre*. [s.l.]: [s.n.], 2018.
- TROTTA, F. C. *Música Popular e Qualidade Estética. Estratégias de Valoração na Prática do Samba*. [s.l.]: [s.n.], 2007.
- TOMÁS, L. *Música e Filosofia. Estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

A música do cinema silencioso vista como processo adaptativo

The silent movie music understood as an adaptive process

Palavras-chave: cinema silencioso; música; ambiente; adaptação; auto-organização.
Keywords: silente movie; music; environment; adaptation; self-organization.

Eduardo D'Urso Hebling
Instituto de Artes – UNICAMP

A contribuição deste artigo se situa na interação do filme silencioso com a música executada vista como processo adaptativo. Utilizamos referências históricas em diálogo com as noções de adaptação e processo criativo. No primeiro aspecto, partimos dos estudos de Anderson (1988), Marks (1997), Altman (2004), Leonard (2018) que trazem uma pesquisa atualizada desse período do cinema, onde encontramos especificidades para nossa hipótese de trabalho. Esses quatro autores trazem indícios de que o acompanhamento musical dos filmes silenciosos se dava em um ambiente de contínua adaptação. Na nossa pesquisa relacionamos esse processo interacional com o conceito de auto-organização (ASHBY, 1962; ATLAN, 1992; MANZOLLI, 1996; 2015). Havia adaptação primeiramente em vívidos debates em revistas como a *American Organist*¹, em que se discutia sobre *o que e como* tocar para os filmes. Havia, também adaptação de repertório: compositores e editores criavam publicações dedicadas aos temas musicais para filmes, os chamados *moods*, que eram indexados para facilitar o rápido acesso durante o acompanhamento, que podiam ser temas sintéticos não acompanhados (*cue sheets* ou lista de deixas) ou temas desenvolvidos na escritura tradicional (*photoplay music*, ou 'coletâneas musicais temáticas'). Apesar de úteis, essas listas eram principalmente um ponto de partida para as adaptações, e para Leonard (2018, p. 114), eram os acompanhadores os "principais árbitros do gosto e tendências na música do cinema silencioso." No que tange à performance, o acompanhador tinha de se adaptar continuamente aos mais variados eventos: filme, escolha dos *moods*, ruído do projetor, troca de rolos, conversas e até os incêndios da película.

Dos três aspectos apresentados acima, estética, repertório e performance, estudamos o terceiro. Esse recorte esbarra porém em questões de como seria o ambiente, as condições, o que mudava durante a performance. A reduzida literatura sobre esses aspectos transformadores nos sugeriu o desenvolvimento de um método de (re)criação. Daí então, buscamos referências sobre adaptação e percepção, como a abordagem ecológica de Gibson (1978) e Clarke (2005) e denominamos o nosso recorte de "adaptativo em ambiente multimodal", como descreve Manzolli (2015).

1 A partir de 1910.

O viés metodológico escolhido é pesquisa-ação participante (HAGUETTE, 1992; TRIPP, 2005). No laboratório, já implementado e apresentado na Universidade X em 29/11/2018, o pesquisador-compositor compila uma lista indexada de pares de significação [motivo musical – clipe de vídeo]. Um músico convidado terá à disposição a lista dos motivos, que, quando tocados, um processo de escuta de máquina utilizando descritores de áudio (RABINER, 1976) detecta o motivo melódico e dispara o clipe associado, gerando assim uma montagem cinematográfica reversa cuja percepção e adaptação serão analisadas, a partir dos aspectos teóricos e adaptativos já expostos acima. A arte “é um tal fazer que, enquanto faz. inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p. 25).

Referências

- ALTMAN, Rick. *Silent films sound*. New York: Columbia Univ. Press, 2004. 480 p.
- ANDERSON, Gillian; BOWSER, Eileen *Music for silent films 1894-1929*. A guide. Washington: Library of Congress, 1988. 182 p.
- ASHBY, W. R. Principles of the Self-organizing System. In: VON FOERSTER, H.; ZOPF JR., G. W. (org.). *Principles of Self-organization*. Oxford: Pergamon, 1962.
- ATLAN, H. *Entre o Cristal e a Fumaça: ensaio sobre a Organização do Ser Vivo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p. 120-121.
- CLARKE, Eric F. *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. New York: Oxford University Press, 2005. 237 p.
- GIBSON, James J. The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures. *Leonardo Journal*, Oxford, v. 11, p. 227-235, 1978.
- HAGUETTE, T. M. F. *Metodologias qualitativas na sociologia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. 224 p.
- LEONARD, Kendra P. *Cue Sheets, Musical Suggestions, and Performance Practices for Hollywood Films, 1908-1927*. Music and Sound in Silent Filme: from the Nickelodeon to The Artist. New York and London: Routledge, 2018. p. 94-120. 26 p.
- MANZOLLI, Jônatas. Auto-organização: um paradigma composicional. In: DEBRUN, M.; GONZALEZ, M. E. Q.; PESSOA JÚNIOR, O. (ed.). *Auto-organização: estudos interdisciplinares*, Campinas: CLE/UNICAMP, 1996. p. 417-435. (Coleção CLE, v. 18).
- MANZOLLI, Jônatas. Multimodal Generative Installations and the Creation of New Art form based on Interactive Narratives. In: GENERATIVE ART CONFERENCE, 18., 2015, Veneza. *Anais...* Veneza: [s.n.], 2015. p. 33-45.
- MARKS, Martin M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press, 1997. 303 p.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria H. N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246 p.
- RABINER, L. et al. A Comparative Performance Study of Several Pitch Detection Algorithms. *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing*, v. 24 n. 5, p. 399-418, 1976.
- TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educ. Pesqui.*, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005.

Concerto para Guitarra Elétrica e Orquestra

Concert for Electric Guitar and Orchestra

Palavras-chave: Concerto; Guitarra Elétrica; Composição Musical.

Keywords: Concert; Electric Guitar; Musical Composition.

Paulo José de Siqueira Tiné
Instituto de Artes - UNICAMP

Essa composição foi finalizada em 2008 e estreada em 2011 coloca em evidência um instrumento tão conhecido quanto, ao mesmo tempo, desprezado nos meios musicais mais cultos e ligados à música clássica. O instrumento, do ponto de vista da visibilidade do instrumento é possível que a partir da criação das guitarras sólidas e sua presença enquanto portadora de novas possibilidades sonoras dentro do contexto da contracultura seja sua faceta mais popular. Entretanto, sabe-se que, por ser um instrumento de origem norte-americana, tem no jazz seus primeiros expoentes como o pioneiro Charlie Christian (1916-1942), guitarrista que tocou no sexteto de Benny Goodman, portanto ligado à era do *Swing* tendo, inclusive sido o solista da peça *Solo Flight* (Charlie Christian, Benny Goodman & Jimmy Mondy) para guitarra e Big Band. No Brasil, antes da adoção do termo “guitarra elétrica” em contraposição ao violão, alguns dos chamados Concertos Cariocas e Concertos para Violão de Radamés Gnattalli carregavam a indicação da adoção do violão elétrico o que se faz especular se não se trata já da adoção da guitarra. Se, como aponta o pesquisador Hermílson Garcia, os primeiros modelos de guitarra elétrica não deixavam de ter relação direta com o violão. Entretanto, a popularização e o uso das guitarras sólidas trouxeram outras possibilidades sonoras. O problema da chamada microfonia derivado das guitarras semi-acústicas se dissolvia e, assim, abriu-se o caminho para o uso da saturação sonora, com o uso de volumes bastante altos e uma série de efeitos começaram a ser incorporados ao som do instrumento como os *wah-wahs* que, em última análise se assemelham com o mesmo tipo de efeito realizado pela surdina dos instrumentos de metal (trompete e trombone); o *flanger*, o *phaser*, o *chorus*, etc. Tratam-se de efeitos criados em estúdio, em um primeiro momento e depois desenvolvidos em pequenos pedais para os guitarristas. Do ponto de vista cultural, entretanto, essa experimentação sonora pôde deixar de estar associada à contracultura e tem em Jimmy Hendrix (1942-1970) um dos principais porta-vozes. Entretanto, via de regra e salvo poucas exceções, o instrumento não esteve ligado às mudanças ocorridas da “linguagem musical” ocorridas durante o século XX. O instrumento figura em poucas peças importantes do ponto de vista da produção

contemporânea, *Gruppen* de K. Stoukhausen e *Electric Counterpoint* de S. Reich são uma das poucas importantes obras que surgem por outro lado, alguns guitarristas de formação híbrida e em contato com a música contemporânea surgem com uma produção original onde os próprios compositores se tornam solistas, como é o caso do norueguês Terje Rypdal (1947) que estuda com Penderecki e, mais conhecido, Frank Zappa (1940-1993) que vai frequenta os famosos cursos internacionais de verão de música contemporânea em Darmstadt e se torna um importante difusor da obra de E. Varése, No Brasil, entretanto, o processo de legitimação do violão clássico nos meios mais eruditos da música também parecem contribuir para o afastamento dessas experiências e possibilidades.

O Concerto aqui proposto, entretanto, não pretende preencher tal lacuna e nem se pretende de vanguarda. Por outro lado, as escutas de muitas das obras e músicos relacionados anteriormente não deixam de certa forma de estarem presentes na obra que passa por essa diversidade. De modo geral, há um uso moderado do dodecafonia dentro de uma perspectiva de se usar escalas exóticas (retiradas das ragas e maquans nos universos hindus e árabes) de 7 notas e cuja complementaridade cromática resulta em pentatônicas também inusuais. Tais jogos, que podem se dar de forma melódica ou harmônica se opõem em diferentes bandas de frequência da orquestra e, em muitos casos, em defasagem rítmica, porém, tendo sempre a guitarra como fio condutor e com o uso de alguns dos efeitos mencionados. O 1º Movimento *A Dança dos Dervishes* parte de um ritmo turco, lugar onde o alaúde tem posição de destaque nessa importante manifestação; o 2º Movimento “Mourão” parte do arabesco para o repouso em terras brasileiras com o uso do baião; por fim, o 3º e último Movimento apresenta um jazz dodecafônico em forma blues, daí o seu título *Nostalgia* o que remete de volta à antiga Pérsia onde o azul era a cor de luto, cuja seção lenta representa. Entretanto, todos esses elementos estão cercados de referências e procedimentos ocidentais e pós-modernos. De uma certa forma esse Concerto é uma homenagem a todos esses guitarristas citados e outros mais.

**Cultura do Diálogo: Erudito e Popular
no pensamento musical de Gilberto Mendes**
***Culture of Dialogue: Erudite and Popular
in musical thinking Gilberto Mendes***

Palavras-chave: Cultura; Alteridade; Música Contemporânea.

Keywords: Culture; Otherness; Contemporary Music.

Silas da Luz Palermo

USP

Como o compositor Gilberto Mendes (1922-1916) transpôs isso em seu pensamento composicional diante do intercâmbio cultural brasileiro, da alteridade e nova significação?

Esta questão é levantada por Roger Chartier ao citar Lawrence W. Levine que “se manifestava no declínio relativo de uma cultura pública compartilhada que, na segunda metade do século XIX, se estilhaçou numa série de culturas específicas que cada vez tinham menos a ver umas com as outras”. Assim sendo, a cultura popular seria um subproduto da erudita. Gilberto Mendes em seus escritos e músicas rebate a ilusão da dicotomia e pureza de ambos e estabelece um diálogo.

O presente texto aborda a complexidade da formação cultural tratando especificamente do uso problemático dos termos: cultura erudita e cultura popular como distintivos e isolados de uma realidade holística. Para Gilberto Mendes, a nossa música brasileira se tornou *sui generis* justo pelo fato da miscigenação do nosso povo e os diálogos envolvidos ao longo de nossa história. “A música popular tem origem estrangeira”, diz Mendes. “Nossa música nordestina repousa nos mais antigos e universais modos gregorianos [...] Somente ninguém reconhece mais porque adquiriram novos significados”. Mendes ainda traz uma pequena análise da Bossa Nova ao dizer que “não pretendemos dizer que a bossa nova seja a verdadeira música brasileira do momento. Queremos somente mostrar que ela é a tradução nacional de um sentimento universal profundamente autêntico”.

Gilberto Mendes estabelece tais diálogos sempre em sua índole em ver o outro e o todo, na simplicidade que lhe é peculiar onde as misturas se conectam criando um outro panorama sonoro. Após trilhar o caminho do experimentalismo com grande sucesso em obras como: *Santos Football Music* (1969), *Motet em Ré menor: Beba Coca-Cola* (1966), *Nascemorre* (1963) e *Brilium C9* (1964), Mendes se transmuta e retoma a composição mais tradicional em certo aspecto. Neste período, em meados dos anos 80 há um flerte com um linguagem mais pós-moderna onde vários elementos musi-

cais distintos são agregados um ao outro e reformulados; um olhar, uma alteridade. Esta síntese de Mendes notamos claramente em algumas obras de sua última fase composicional: *Ulysses em Copacabana surfing with James Joyce and Dorothy Lamour* (1988); *The Sentimental Gentleman of Swing Revisited* (1994). Uma breve análise musical deste material revelará este pensamento do autor. Para tal nos deteremos na primeira peça acima citada onde chegaremos às conclusões necessárias.

Referências

- BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- CHARTIER, R. Cultura Popular, Revisitando um conceito historiográfico. Tradução: Aone-Marie M. Oliveira. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- FRANCFORT, Didier. La Musique Savante Manque a Notre Désir (Rimbaud, Illuminations) – músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante? *Revista História e-História*, Campinas, abr. 2014.
- FREITAS, Sérgio Paulo R. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 59, p. 15-56, dez. 2014.
- GROUT, Donald. J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.
- MELLO, José E. Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Usp, 1976.
- MENDES, Gilberto. *Música, cinema do som*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Editora USP; Editora Giordano, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

**O imaginário na obra coral *Tinturêro, Calma!*
de Henrique de Curitiba: um estudo de caso**
***The imaginary in the coral work Tinturêro, Calma!*
of Henrique de Curitiba: a case study**

Palavras-chave: Henrique de Curitiba; Imaginário; Simbólico; Música coral.

Keywords: Henrique de Curitiba; Imaginary; Symbolic; Choral music.

Jackson de Souza Guedes

UFG

Tendo como objeto de estudo a obra *Tinturêro, Calma!* (1978), do repertório coral do compositor paranaense Zbigniew Henrique Morozowicz, o Henrique de Curitiba (1934-2008). Este trabalho, tem como subsídio teórico as fundamentações de uma pesquisa de mestrado em andamento, entretanto a obra já concluída parte através da perspectiva do imaginário e do simbólico, estreitará a relação texto e música, baseado nas concepções composicionais do próprio compositor utilizando imbricações com representações sociais que efetivam (CHARTIER, 2002). Teve como ponto de partida o contato do pesquisador com uma mudança de paradigma no universo acadêmico, abordados através dos processos identitários (PESAVENTO, 1995). Imaginário percebido na sua relação com uma modalidade de conhecimento diferente daquele resultante das práticas científicas, e que, sem desmerecer o pensamento cartesiano, foi abordado na sua relação com as tramas sociais, com as representações sócio-culturais que têm como suporte o simbólico. A obra do compositor Henrique de Curitiba não se debruçou ao campo analítico do imaginário (CASTORIADIS, 2000) como pretendido aqui. *Tinturêro, Calma!*, Corresponde ao contexto do imaginário à perspectiva dos processos imaginários, pois esta obra foi escrita quando o compositor observava um senhor japonês e tintureiro, correndo em *zig zag* por entre os carros na cidade de Curitiba, ao ver e ouvir diariamente o senhor gritando com um sotaque carregado (OLIVEIRA, 2009), o compositor buscou de tais acontecimentos cotidianos para escrever esta obra. Dentro desta perspectiva, esta composição abriu brechas para este campo de análise trabalhadas a partir da perspectiva de investigação do trânsito entre o imaginário, o simbólico e o mundo real, tendo sempre em vista, em um mesmo contexto, o homem, a sua vida, o compositor e a sua obra. Os seguintes questionamentos guiaram a pesquisa: Que peculiaridades estilísticas uma análise mais acurada desta obra coral apresentaria? Qual a sua relação com o contexto de produção musical do compositor, com sentidos e significados relacionados a circunstâncias de sua vida individual, social e profissional? Que representações objetivam? Como uma pesquisa de cunho qualitativo, para elucidar estas questões,

foram utilizadas as abordagens do imaginário e as impressões do simbólico de Cornélius Castoriadis (2000), sob as perspectivas colocadas pelas representações e pelos processos identitários que forjam, conforme fundamentação também em Chartier (2002), Pesavento (1995) e Hall (2014). Como suporte analítico Ferrara (1984) se fez importante ao oferecer como ferramenta de análise a “audição” aberta que se alterna com as análises sintática, semântica e ontológica, e Moscovici (1971), ao abordar as três dimensões do representacional, percebido como instrumento de análise: o campo da representação; a atitude e a informação. Já pesquisa, ainda em andamento, cumprindo a trajetória metodológica mencionada, já tem revelado representações, sentidos e significados relacionados ao homem e ao seu grupo social, imbricados com elementos estruturais das obras analisadas. Considera-se, portanto, que o trabalho de análise estrutural, contextualização e interpretação das obras em questão, têm condições de evidenciar um conhecimento cotidiano relacionado ao imaginário e ao simbólico, representações forjadoras de processos identitários inerentes às obras de Henrique de Curitiba. Utilizando a análise texto, música e suas interações, buscase a constatação que há uma estreita relação simbólica entre as partes investigadas da obra e as representações efetivadas através da vida e cotidiano do compositor Henrique de Curitiba.

Referências

- CASTORIADIS, C. *A instituição Imaginária da Sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- CHARTIER, R. *A História Cultural entre práticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.
- OLIVEIRA, Glacy A. (org.). *A Obra Coral de Henrique de Curitiba Morozowicz*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba/Incentivo à Cultura, 2009.
- PESAVENTO, S. J. Em Busca de Outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- FERRARA, L. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, v. 70, n. 3, p. 355-373, 1984.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.
- MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Paisagem Sonora e Composição

Soundscape and Composition

Palavras-chave: Música Contemporânea; Sons do Cotidiano; Pesquisa Sonora.
Keywords: Contemporary Music; Everyday Sounds; Sound Search.

Henrique Pellin
UEERGS

Cristina Rolim Wolffenbüttel
UEERGS

Transformações tecnológicas modificaram a paisagem sonora mundial ao longo dos anos. A música, como representação do mundo, acaba por refletir estas transformações, apropriando-se do novo universo de sons e silêncios, gerando novas formas de ouvir e pensar Música. Desde o início do Século XX, sons considerados ruídos passaram a ser integrados às novas sonoridades, abraçando as transformações mundiais. Essas mudanças fizeram com que muitas pessoas se questionassem sobre o que faz, efetivamente, um compositor, ou qual seria o seu papel frente a essas transformações. Debussy, em 1913, já expressava esses pensamentos. De acordo com seu pensamento, “Não será nosso dever encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música” (GRIFFITHS, 1998, p. 97). Pode-se constatar que, com efeito, desde o início do século XX, os sons que compõem os diferentes espaços nos quais acontecem a vida e a convivência entre os seres sofreram grandes transformações. Como não poderia ser diferente, oriunda destas constantes modificações, surge uma nova música que, como mimética, é uma representação de ideias, alegrias, sofrimentos, paixões, medos... É representação da vida, do cotidiano. Compreendido esse panorama que perdura na atualidade, surgiram alguns questionamentos que impulsionaram esta pesquisa. São eles: Quais sons do cotidiano podem ser utilizados para fins músico-compositivos? Como os sons do cotidiano podem ser organizados com vistas à construção de uma composição musical? Esta pesquisa, portanto, teve o objetivo de produzir composições musicais a partir dos sons coletados no cotidiano da cidade de Montenegro/RS. Como metodologia, a pesquisa foi estruturada em duas etapas. 1ª etapa: Exploração e coleta dos sons do cotidiano, realizada através de um gravador portátil. Organização dos sons por categorias sonoras e análise dos sons em relação às categorias, utilizando a técnica de análise de conteúdo proposta por Moraes (1999). O método utilizado para a análise de conteúdo constitui-se de cinco etapas, sendo elas preparação dos

sons, unitarização ou transformação do conteúdo em unidades, categorização ou classificação das unidades em categorias, descrição dos sons e a Interpretação. 2ª etapa: Planejamento de composições musicais. Elaboração das composições. Execuções preliminares das peças. Realização de apresentações musicais com a execução das composições resultantes da pesquisa. Como resultados, foram realizadas 138 gravações do cotidiano da cidade de Montenegro, sendo que no processo de unitarização do som, esse número aumentou em decorrência do isolamento de objetos sonoros constituintes das paisagens sonoras. Todos estes sons foram analisados e classificados. Como resultado principal foram geradas nove composições musicais concretas/mistas, concretas e eletroacústicas. Estas composições foram levadas a público em uma apresentação em 12 de setembro de 2018, em um teatro da cidade. Esta apresentação contou, além da apresentação das composições originadas da pesquisa, performances corporais, fruto de uma parceria entre estudantes dos cursos de Licenciatura em Música e Dança, todos da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Observou-se a pertinência do referencial teórico, fundamentado em Schaeffer (2007) e Schafer (1977; 1997), para a realização desta pesquisa. Trabalhou-se com o objeto sonoro (SCHAEFFER, 2007), caracterizado pelos sons da cidade de Montenegro/RS. Do mesmo modo, entende-se que a afinação do mundo (SCHAFER, 1977) deu vida ao projeto, com base em propostas de um ouvido pensante (SCHAFER, 1997). Como respostas aos questionamentos, de forma muito sintética, observou-se que, quanto a quais sons do cotidiano podem ser utilizados para fins músico-composicionais, que não há som existente no mundo que não possa ser usado com fins músico-composicionais. Em relação ao questionamento sobre como os sons do cotidiano podem ser organizados com vistas à construção de uma composição musical, pode-se organizá-los e classificá-los com vistas à construção de composições musicais. Além desses questionamentos, ao longo desta pesquisa, foi gerado um terceiro texto, em forma de artigo, em que foi realizada uma revisão bibliográfica a respeito da história da música, enfatizando os métodos composicionais de Pierre Schaeffer e Herbert Eimert. Esse aprofundamento nas questões composicionais dos fundadores da música Concreta e Eletrônica influenciou diretamente na forma como ocorreu a construção das composições musicais desta pesquisa.

Referências

- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-31, mar. 1999. Disponível em: http://cliente.argo.com.br/~mgos/analise_de_conteudo_moraes.html. Acesso em: 23 abr. 2019.
- SCHAEFFER, Pierre. *Solfejo do objecto sonoro*. Paris: Groupe de Recherches Musicales, 2007.

Perspectivas analíticas em uma obra de Aylton Escobar

Analytical approaches in a work by Aylton Escobar

Palavras-chave: Música coral brasileira; Análise musical; Aylton Escobar.

Keywords: Brazilian choral music; Musical analysis; Aylton Escobar.

Cintia Campos Santa Cruz Santana
UNESP

A *Missa Breve sob Ritmos Populares Brasileiros* (1964) foi composta por Aylton Escobar a convite do Ministério das Relações Exteriores com o objetivo de representar o Brasil no IV Festival Interamericano de Música em 1968. Foi gravada na íntegra pelo coro inglês *Choir of Gonville and Caius College* de Cambridge, Inglaterra (2014), e apresentada na íntegra pelo coro da OSESP em São Paulo, Brasil (2012), mas com gravação apenas do *Agnus Dei*.

A obra, escrita em latim para coro *a cappella*, está dividida em cinco Movimentos: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei*.

Após o Concílio Vaticano II (1962), com a permissão de se incluir língua vernácula na liturgia, o repertório musical litúrgico conheceu um grande desenvolvimento. Como exemplo marcante dessa fase, citamos a *Misa Criolla* (1963), do argentino Ariel Ramirez (1921 a 2010), escrita em espanhol para coro misto, percussão e piano ou cravo, que inova ao trazer elementos folclóricos da Argentina para uma obra sacra. Essa poética, que busca fundir tradições populares e eruditas, no âmbito da música secular, pode ser observada em compositores brasileiros do século XX, principalmente em decorrência da influência de Mário de Andrade, a partir da década de 1930. A inserção de elementos folclóricos brasileiros em uma composição de feitura “moderna” foi um dos critérios do ideal nacionalista e um dos principais expoentes dessa tendência foi Villa-Lobos (1887 a 1959). As *Bachianas*, uma série de nove obras escritas entre 1930 e 1945, são um exemplo da inclusão de elementos da música brasileira numa obra erudita, cada Movimento da Suíte possui dois títulos, um que se remete à influência barroca e outro a influência da música popular brasileira, durante toda a obra há a exploração da integralização do contraponto de Bach com a música folclórica nacional.

Tomando a *Missa Breve sob Ritmos Populares Brasileiros*, de Escobar, como objeto de estudos estético-analíticos, buscamos compreender o diálogo entre a música sacro-litúrgica e a tradição popular e folclórica brasileira. Neste caso, o encontro entre o gênero “Missa” considerado um dos mais importantes dentro da liturgia católica romana, e cujos primeiros registros datam do século XIV e sua “aclimação” e

desenvolvimento no Brasil, com sonoridades e características particulares. Assim como inúmeras Missas tradicionais, a de Escobar também foi criada para a sala de concerto, mas nada impede que ela seja executada como parte integrante do culto, isto é, que lhe seja devolvida a funcionalidade original.

Para realizar este trabalho, toma-se como procedimento metodológico o caminho analítico: investiga-se o alcance e os limites de diferentes abordagens analíticas, aplicadas ao segundo Movimento da Missa, o *Gloria*. Apresenta-se, primeiramente, a estrutura formal desse Movimento, com ênfase na fraseologia, fundamentando-se na análise motivica tal como proposta por SCHOENBERG (2008). A partir deste viés, buscamos o conceito de células básicas que se desenvolvem em temas, frases, partes ou formas com coerência pela repetição, variação ou transformação. Como segunda abordagem, aplicaremos a análise paradigmática e sintagmática, fundamentada em Ruwet (1987), trazendo o conceito de mapeamento de unidades de significado, identificando similaridades e diferenças e construindo um plano no qual as transformações e a distribuição das unidades sejam explicitadas, assim como sua sequenciação, suas repetições, reiteraões, limites e diferença/mudanças na continuação.

A partir da estrutura formal de Rondó presente no *Gloria* – A B A' C A' B' A' – ressaltaremos as dimensões concernentes a contraponto, harmonia, textura e prosódia em seu diálogo com as tradições populares brasileiras.

Referências

- DEL POZZO, Maria Helena Maillat. *Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- ESCOBAR, Aylton. *Missa breve sob ritmos populares brasileiros*. Rio de Janeiro, 1964. Partitura.
- FELICE, Regina Célia Rocha. *Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: UNESP, 2016.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.
- ROMARIA. *Choral music from Brazil*. Aylton Escobar (compositor), choir of Gonville and Caius college (intérpretes). Cambridge, 2014. 1 CD.
- RUWET, N.; EVERIST, M. Methods of Analysis in Musicology. *Music Analysis*, v. 6, n. 1/2, p. 3-9, p. 11-36, mar./jul. 1987. Disponível em: <https://jstor.org/stable/854214>. Acesso em: 8 out. 2018.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução Eduardo Seicman. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

**Reflexões sobre a estética sociológica:
uma análise das paradas musicais**
***Reflections on the sociological aesthetics:
an analysis of the musical charts***

Palavras-chave: Sociologia da Música; Estética Musical; Indústria Cultural.

Keywords: Musical Sociology; Musical Aesthetics; Cultural Industry.

Hellen Cristina Silva de Oliveira

Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Marina Rute Pacheco

Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Na presente elaboração a estética da música será tratada como uma manifestação cultural cuja estrutura social a determina. Nesse sentido, o objetivo central é refletir sobre a circulação e a recepção nos espaços diversos de uma sociedade heterogênea. Atualmente tem-se observado diversos trabalhos que tratam os gostos e os usos da música a partir da noção de “indústria cultural”, conceito por Adorno e Horkheimer (1947) em sua obra *Dialética do Esclarecimento*.

Isto posto, antes de partir para uma análise das particularidades de determinadas apreensões musicais é necessário tratar de seus termos mais gerais, ou seja, as postulações sobre a estrutura, a qual circunscreve a cultura. A definição mais comum e difundida de cultura é “todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR, 1920). Se a cultura é expressão dos conhecimentos adquiridos pelos indivíduos em sociedade no decorrer do espaço-tempo, e a sociedade é compreendida como heterogênea e desigual, como podemos investigar as diferentes formas musicais se a observamos como um grande e uno complexo?

Assim, a música, que estaria encaixada no campo da arte, possui também seus agrupamentos instrumentais e líricos, oriundos das diferentes experiências individuais e coletivas.

Desta forma, partindo do argumento de Tylor (1920) e da noção de indústria cultural compreende-se que os movimentos de contracultura surgidos a partir de meados do século XX reagem a um mundo tensionado por duas forças políticas antagônicas, os projetos políticos socialista e o capitalista. Especialmente o movimento punk surge como questionamento a produção musical elitista, com a utilização de instrumen-

tos caros e sofisticados, sobretudo aquela produzida pelo rock progressivo muito característico do movimento hippie.

Ademais, esse mesmo movimento punk apresenta uma estética violenta que se contrapõe a ideia pacifista hippie. Porém, já no século XXI com a derrocada do projeto socialista, a música pop ganha força. A hipótese deste trabalho é que a estética musical revela a ideologia dominante da sociedade na qual está inserida, além de representar a forma é o conteúdo das lutas políticas travadas, e no caso específico do Pop, trata-se de um elogio ao status quo e as reivindicações políticas são direcionadas à ordem social propriamente dita, ao passo que no Rock, sobretudo o punk, há a encarnação de uma ideia de rompimento com o que estava posto. De modo a testá-la esse trabalho tem por metodologia a decupagem musical e análise de conteúdo realizado a partir do levantamento do *Top Billboard* das décadas de 70, 80, 90, 00 e 10.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- ROSS, Marc Howard. *La Cultura Del Conflicto*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1995.
- SCHNEIDER, Marco. *A dialética do gosto: informação, música e política*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.
- TYLOR, Edward Burnett. *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*. 2. ed. London: John Murray, 1870.
- TYLOR, Edward Burnett. A ciência da cultura. In: CASTRO, Celso. *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Textos selecionados, apresentação e revisão Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 67-99.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society (1780-1950)*. New York: Columbia University Press, 1958.
- LUKÁCS, G. *Estética 1: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966a. v. 1.

**Ritmos de dança na canção de câmara brasileira:
um estudo tendo como referência a *Dansa (Martelo)*
de Heitor Villa-Lobos**

***Rhythms of dance in the brazilian chamber song:
a study with reference to *Dansa (Martelo)* by Heitor Villa-Lobos***

Palavras-chave: Ritmos de Dança; *Dansa (Martelo)*; Villa-Lobos.

Keywords: *Rhythms of Dance; Dansa (Martelo); Villa-Lobos.*

Rogério Rodrigues de Oliveira
IFG-IdA/UnB

O presente artigo foi idealizado para se investigar o segundo movimento das *Bachianas n. 5* de Heitor Villa-Lobos, denominada de *Dansa (Martelo)*, na versão para canto e piano. Tendo prestígio e reconhecimento junto ao *métier* erudito universal, a obra apresenta uma conjuntura intrigante: apesar de o seu título trazer como primeiro termo a designação *Dansa*, não obstante o cognome, *Martelo*, refere-se a um gênero literário, e não a uma dança propriamente dita; diferentemente do que acontece no quarto movimento das *Bachianas n. 4*, a *Dansa (Miudinho)*, já que esse subtítulo refere-se, de fato, a um bailado. Buscou-se, pois, verificar-se se a peça seria perpassada por alguma estrutura de dança, ou, em última análise, até que ponto haveria uma conexão, ou não, entre o nome principal e o subsidiário da peça e modo como abordá-la sob essa perspectiva.

Partindo-se da hipótese de se tratar de uma composição em que se inscrevem componentes de duas artes temporais, música e dança, julgou-se o método de análise musical de Jan LaRue o mais adequado por ter como pressuposto a observação da *forma-conteúdo* sob a ótica do *movimento*, ou seja, abordando-se os elementos a partir da inter-relação entre eles em meio ao decurso temporal da obra, e não de forma estanque, isolada e destacável da estrutura da peça. Assim, utilizando-se dessa metodologia, depurou-se aspectos sócio-culturais e formais diversos em torno da peça que remetem, de um modo ou de outro, ao universo da dança Coco nordestino: 1) referências textuais ao sertão do Nordeste e à região do Cariri [*Irerê meu passarinho do sertão do Cariri...*]; 2) estrutura harmônica contendo elementos das escalas modais dórica e mixolídia típicas da manifestação desse bailado; 3) andamento vivo [*allegretto*]; 4) presença de saltos melódicos e de uma célula de oito semicolcheias, em grande parte da peça, aludindo ao estilo acelerado e articulado de se cantar poesia, adotado pelos repentistas no canto da Embolada; e 5) dando ênfase no 1º, 4º e 7º tempos, ou em parte dessa configuração, em meio à célula de oito semicolcheias

simulando, a partir do fluxo do movimento, a malemolência rítmica do *tresillo*, célula básica utilizada sobremaneira na manifestação do Coco nordestino assim denominada por apresentar três articulações (3+3+2), na notação tradicional, duas colcheias pontuadas mais uma colcheia. (SANDRONI, 2001).

Quanto a esse último atributo, detectou-se que Villa-Lobos procurou materializar a acentuação típica do *tresillo* de várias formas e de modo disfarçado: 1) pelo uso de acordes posicionados estrategicamente, em meio à célula de oito semicolcheias, resultando em um efeito de “acento”, por contraste de densidade, entre essas, mais robustas devido ao preenchimento harmônico, e as tênues por estarem desprovidas dessa sustentação; 2) por meio do movimento de uma figura de menor valor para outra de maior, mais precisamente da semicolcheia para a colcheia, provocando o efeito de destaque nessa última pela sua maior duração; 3) pela utilização de blocos de acordes iguais transmutados por outros, dentre à célula de oito semicolcheias, nos tempos coincidentes com os da rítmica do *tresillo*, realçando-os por contraste de cor harmônica; e 4) através do emprego do acento *sforzato* (>) propriamente dito nesses mesmos tempos produzindo, do mesmo modo, o efeito rítmico do bailado nordestino.

Por fim, constatou-se que o termo *Martelo*, desinência dada em decorrência do nome do seu criador, o francês Jaime Pedro Martelo (1665-1727), é um modelo de cântico em versos decassílabos adotado, dentre outros, pelos nordestinos para a prática do Repente. Com o passar do tempo, o termo *Martelo* passou a ter um sentido mais amplo, englobando outras práticas poética-musicais dentre as quais uma das mais celebradas é a Embolada (ENCICLOPÉDIA, 1998).

Correlacionando as informações depuradas, observou-se que a peça apresenta uma estrutura calcada, em grande parte, na célula de oito semicolcheias que foi empregada, de forma estilizada, na melodia aludindo a uma *Embolada* por meio de recursos prosódicos, como anáforas, aliteraões, efeitos onomatopeicos bem como palavras de dicção laboriosa, atrelados a uma rítmica vertiginosa e rebatida; e, na harmonia remetendo à rítmica da dança Coco através de sua acentuação idiossincrática forjada em seu fluxo temporal. Considerando-se o conjunto, no seu *devir*, conclui-se que a obra se trata, na realidade, de um *Coco-de-Embolada*.

Referências

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. *Popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001.

Suíte Orquestral “Kandinskyanas”: entre Música e Pintura

Orchestral Suite “Kandinskyana”: between Music and Painting

Palavras-chave: Kandinsky; Música; Pintura; Estética; Multissensorialidade.

Keywords: *Kandinsky; Music; Painting; Aesthetics; Multi-sensoriality.*

Marcus Santos Mota

UNB

Nesta comunicação, apresento e comento os resultados da pesquisa “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série Composições, de W. Kandinsky”, financiada com recursos do Edital Universal CNPq de 2016.

Durante três anos, foram executadas as seguintes atividades: 1) análise da série de 10 pinturas “Composição”, por meio tanto dos textos produzidos por W. Kandinsky, quanto da recepção crítica de suas obras; 2) a partir das análises, elaboração de 10 orquestrações, uma para cada uma das pinturas do ciclo supracitado; 3) cada orquestração constituiu-se em roteiro para a produção de um vídeo que capta movimentos dentro dos quadros. 4) Ao fim, os vídeos, que conjugam as orquestrações e os movimentos no quadro são disponibilizados na rede mundial de computadores.

Entre os resultados, além dos vídeos, cabe ressaltar a explicitação de uma poética multissensorial que trabalha nas fronteiras entre som e imagem. Tal poética se articula em uma escrita exploratória que combina o traço do desenho e a grafia musical, trabalhando nas fronteiras entre o visível, o audível e não visível.

A busca de Kandinsky por uma “arte sintética”, a partir da releitura, entre outros diálogos, do conceito wagneriano da Gesamtkunstwerk, proporciona um espaço de reflexão e experimentação dessa poética multissensorial, que impulsionaria uma estética geral ou ampliada, a qual não apenas trabalharia com artes em contato, como também com a possibilidade de uma correlação entre processos criativos de diversas tradições composicionais.

Referências

BOISEL, J.; FRIEDEL, H. (ed.). *Wassily Kandinsky: Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Munique: Prestel, 2017.

LINDSAY, K.; VERGO, P. (ed.). *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.

MARCADÉ, J.-C. L'Écriture de Kandinsky. In: BOISSEL, J. (org.). *Kandinsky, collections du Centre Georges Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou et R.M.N., 1997. p. 148-160.

MOTA, M. Dramaturgie & multisensorialité a partir de Kandinsky. In: D'ANGELO, B.; SOULAGES, F.; VENTURELLI, S. (org.). *Esthétique & Connectivité*. Paris: L'Hamarttan, 2018. p. 119-130.

MOTA, M. The dramaturgy and multisensoriality of kandinsky: the audioscenes project. *Revista Dramaturgias*, v. 8, ano 3, p. 112-126, 2018a. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21122>.

THÜRLERMAN, F. *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*. Berna: Benteli, 1986.

**Transformações musicais e socioculturais no contexto
da Sonata para Viola de Ligeti**
***Musical and socio-cultural transformations in the context
of the Ligeti's Sonata for Solo Viola***

Palavras-chave: ostinatos transformacionais; Ligeti; carreira composicional.

Keywords: transformational ostinati; Ligeti; compositional career.

Darwin Pillar Corrêa
UFRGS

“Ostinatos transformacionais” é o nome dado por Dwyer (2011) ao método recorrente na Sonata para Viola de Ligeti. De acordo Dwyer, pode-se dizer que os ostinatos transformacionais são processos de variação e alteração aplicados sobre reiterações de estruturas paramétricas. O método de ostinatos transformacionais é utilizado de formas diferentes em cada uma dos seis movimentos da Sonata. Em *Hora Lungă* e *Loop*, os ostinatos são transformados ritmicamente através de aumento e diminuição progressiva de durações. Em *Facsar* e *Chaconne chromatique* é a textura que passa por transformações através de adensamentos harmônico-texturais e rítmicos. Em *Prestissimo con sordino* a transformação obtida através do reposicionamento de dinâmicas, articulações e notas duplas. E em *Lamento* ocorre uma transformação da lógica própria de repetição e variação dos ostinatos transformacionais, ao ser composta por uma alternância entre trechos baseados no motivo *lamento* e interlúdios. Apesar de recorrer ao mesmo método para composição dos seis movimentos da Sonata para Viola, é perceptível a constante variação empregada sobre o próprio método, de um movimento para outro. Desta forma, dizer que há similaridade estrutural entre os movimentos da Sonata para Viola de Ligeti não é dizer que os movimentos são iguais; o método de composição é igual, e é sua integridade que possibilita variados resultados.

Chaves (2014) propõe um modelo de evolução em música que se caracteriza por variados processos que alteram ou assemelham de maneira não-linear as práticas composicionais da história da música. Estas noções, encontradas por Chaves em mudanças que ocorreram intercomposicionalmente, isto é, envolvendo muitos compositores diferentes ao longo da história, também podem ajudar a compreender mudanças ocorridas intracomposicionalmente na carreira de um compositor específico.

Logo, penso que a Sonata para Viola de Ligeti marca um momento de reconciliação e reintegração em sua produção composicional, com diversas alusões ao folclore de diversos países, muitos deles constituintes do entorno cultural no qual Ligeti nasceu

e se desenvolveu em seus primeiros anos de vida. A Sonata sinaliza, desta maneira, a conclusão de um longo processo de ruptura – contextualizado pelo contexto social da época, tanto da Hungria sob Stalin, quanto da Europa vanguardista – e reconciliação com suas raízes musicais. É importante indicar a coincidência de datas entre a composição da Sonata para Viola e a dissolução da União Soviética, ocorrida em 1991. Assim, o catalisador desta reconciliação pode ter sido o término da situação política que, por sua vez, catalisou a emigração de Ligeti da Hungria em 1956. Isto não significa que Ligeti não havia composto, antes dos anos 1990 e após sua emigração, outras obras com texto em húngaro, ou tendo inspiração em elementos da música húngara. Mas, agora que não havia mais nada separando o compositor e sua música, o retorno de reconciliação pôde ser, e foi, realizado efetivamente, indeterminadamente.

A partitura da Sonata para Viola de Ligeti também deixa transparecer conteúdos menos evidentes, mas provavelmente não acidentais, relativos a reconciliação de Ligeti com sua herança folclórica. Como a dedicatória de *Facsar* a Sándor Veress, compositor que foi professor de Ligeti, na Hungria, de 1945 a 1949, e de *Loop* a Alfred Schlee, da editora *Universal Edition* na Áustria, primeiro editor das obras de Ligeti no ocidente. Veress e Schlee foram atores importantes no processo de emigração de Ligeti (SALLIS, 2011). Estas evidências encontradas na partitura demonstram que a Sonata para Viola de Ligeti contém marcas expressivas de momentos centrais da vida do compositor, e acendem a reflexão sobre o alcance expressivo da música e de seus suportes.

Referências

CHAVES, Celso Loureiro. Transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades: discurso sobre a evolução da música. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1-2, p. 200-221, jan./dez. 2014.

DWYER, Benjamin. Transformational Ostinati in György Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola. In: DUCHESNEAU, Louise; MARX, Wolfgang (ed.) *György Ligeti: of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. p. 19-50.

KNOX, Garth et al. *Works for solo viola: Ligeti, Dusapin, Berio, Kurtág, Dillon, Sciarrino*. Paris: Montaigne, 2000. 1 CD.

LIGETI, György. *Sonata: for viola solo*. Mainz: Schott Music, 2001. 1 partitura.

SALLIS, Friedemann. 'We play with the music and the music plays with us': Sándor Veress and his Student György Ligeti. In: DUCHESNEAU, Louise; MARX, Wolfgang (ed.) *György Ligeti: of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. p. 1-16.

A Educação Estética na Escola: um estudo de caso a partir do ensino coletivo de instrumentos

Aesthetic Education in the School: a case study from the collective teaching of instruments

Palavras-chave: Comunidade Escolar; Comunicação Musical; Experiência Estética; Ensino Coletivo de Instrumentos.

Keywords: School Community; Music Communication; Aesthetic Experience; Collective teaching of instruments.

Carlos Augusto Pinheiro Souto
UEPA

Cristina Rolim Wolffenbüttel
UERGS

Esta pesquisa, em sua fase inicial, investiga a contribuição do ensino coletivo de instrumentos de cordas, sopro e percussão para a educação estética na comunidade escolar. Considerando o que diz Seincman (2008), não há neutralidade no processo de comunicação musical. Todos são, de alguma forma, alcançados pelo fenômeno sonoro. Seja qual for nosso papel, quer seja observador, ouvinte, interprete ou criador, fazemos parte do fenômeno da comunicação musical. É nesse sentido que se estrutura a presente pesquisa, com vistas a compreender de que forma a presença da música na escola tem contribuído para o desenvolvimento da percepção estética de todos os segmentos que integram a comunidade escolar, sejam professores, alunos, funcionários ou pais. Essa experiência estética vivida na escola, embora em algumas situações não seja intencional, é aglutinadora de sentidos que estavam dispersos ou em repouso, até o contato com a música. A partir do momento em que a comunicação musical é processada há um despertar desses sentidos e, posteriormente, uma busca racional por aquilo que causou esse despertar. Muito embora a experiência estética não dependa do raciocínio imediato, e de uma compreensão daquilo que se contempla, a razão é o passo seguinte do perceber e busca, na obra artística, aquilo que a agradou. Essa busca, no entanto, embora seja iniciada racionalmente, não se limita a uma compreensão racional. As impressões sonoras se relacionam com impressões e experiências imagéticas, táteis, visuais, emocionais, espirituais etc. Para Seincman (2008, p. 8), “toda e qualquer experiência estética traz a tona um arsenal cultural, simbólico, histórico sem o qual ela não seria possível”. Nessa perspectiva, a comunidade escolar experimenta um choque ontológico capaz de ressignificá-la enquanto espaço de formação humana. A presença da música na escola, portanto, não cumpre, apenas, o

papel de desenvolver a musicalidade latente de crianças e adolescentes ou, até mesmo, contribuir com o desenvolvimento de competências técnicas para o ingresso em um grupo musical para apresentações na escola, mas, sobretudo, a educação musical na escola favorece a própria educação estética que consiste na educação dos sentidos. Sekeff (2007) traz importante contribuição, ao destacar que, abdicando da dimensão estética e emocional, a partir da música, há uma limitação a um neotecnicismo muito mais voltado ao mercado do que às pessoas e comunidades. A autora contribui, ainda, dizendo que a educação musical que se pretende na escola objetiva romper com pensamentos prefixados e induzir o estudante à projeção de sentimentos que contribuam com o desenvolvimento e equilíbrio de sua vida afetiva social e intelectual. Entende-se, todavia, que essa projeção de sentimentos não ocorre apenas com o estudante de música, mas com toda a comunidade escolar, a partir do fenômeno sonoro comunicacional. Na execução de diversas melodias, a partir de matizes sonoros diferenciados, a comunidade escolar pode viver experiências estéticas emblemáticas que repercutirão na sua própria atuação no contexto escolar. A melodia executada por um grupo de alunos, no pátio da escola, produzirá verdadeiras experiências estéticas para professores de outras disciplinas e funcionários que estejam ao alcance daquela melodia. O grupo de flautas doces executando o trecho da 9ª Sinfonia de Beethoven ou uma música popular oportunizará um impacto estético emblemático para os outros alunos. Partindo desses pressupostos, a pesquisa será realizada em uma escola municipal de Canoas/RS, a partir de um projeto de educação musical desenvolvido por meio de oficinas de ensino coletivo de instrumentos musicais. O referencial teórico que fundamenta a pesquisa inclui a Educação Musical, com ênfase nas pesquisas de Sekeff (2007), Oliveira (2015) e a Estética Musical, com os estudos de Hanslick (1994), Andrade (1995) e Seincman (2008). A metodologia da pesquisa tem como base a abordagem qualitativa, com a realização de um estudo de caso, a partir de entrevistas, questionários, grupos focais, observações de aulas, ensaios e apresentações na comunidade, bem como na inserção no cotidiano escolar. Compreende-se que esta pesquisa contribuirá para uma melhor compreensão sobre a música na escola, bem como poderá indicar novas estratégias para o seu desenvolvimento no contexto escolar.

Referências

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Introdução à estética musical: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas* por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 1994.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Leterra, 2008.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

OLIVEIRA, Pedro Augusto Dutra de. Educação Musical na Infância e humanização: uma experiência a partir do ensino coletivo de instrumentos. In: PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; MARTINEZ, Andréia Pereira de Araújo. *A escola e a educação estética*. Curitiba, PR: CRV, 2015.

A utilização dos estudos de Rudolf Steiner no método de Goethe como forma de delinear a educação musical

The use of Rudolf Steiner's studies on Goethe's method as a way of delineating musical education

Palavras-chave: Rudolf Steiner; Educação Musical; Método de Goethe.

Keywords: Rudolf Steiner; Educação Musical; Goethe's method.

Maíra Andriani Scarpellini
UFAC

Observando as pessoas da atualidade, notamos certo medo de viver em um mundo de incertezas. Em outros tempos haviam mais certezas, certezas muitas vezes opressoras e limitantes, mas, ainda assim, certezas. Tinham certezas religiosas, certezas na forma de criar os filhos, certezas nas expectativas para a vida (era claro como as sociedades esperavam que elas se comportassem em cada etapa da vida), certezas políticas e certezas educacionais. Não havia dúvida sobre o papel social que cada indivíduo deveria trilhar, exceções sempre existiram, mas eram exceções. Hoje vivemos um mundo de incertezas, de transformações cada vez mais rápidas, que nos tiram das zonas de conforto, que colocam nossos pensamentos e paradigmas em jogo. São milhares de informações que se contradizem e vivemos buscando por aquela que nos conforte, que nos dê chão, mas a todo instante nossas certezas se vão e estamos novamente perdidos em um mar de informações. Diante desse contexto Rudolf Steiner abre caminhos para reflexões bastante interessantes que talvez nos aponte a direções ainda não traçadas por nós enquanto humanidade. Ele utiliza para suas investigações o método desenvolvido por Goethe, e o expande para diversas outras áreas. “Goethe não foge da realidade a fim de realizar em si um mundo de pensamentos abstratos que nada têm em comum com ela; com efeito, ele se aprofunda na realidade para encontrar em sua contínua transformação, em seu devir e mover, as leis imutáveis” (STEINER, 1998, p. 17). A educação musical, inserida nesse mundo em caos, não se encontra em situação diferente de seu contexto. Os professores, em sua maioria, não sabem por onde caminhar, recebem muitas informações, mas lhes falta sabedoria para lidar com isso. Na maior parte das vezes apegam-se a fórmulas prontas e poucos conseguem transcender os modelos e perceber a essência que transita por detrás das práticas musicais. A música, trabalhada por fórmulas, perde sua essência, deixa de ser arte. A educação pela arte musical e para o desenvolvimento da percepção e fazer artístico musical deve compreender que ela é a chave primordial para o desenvolvimento integral humano. É na relação do

eu com o mundo, da parte que está contida no todo e que ao mesmo tempo contém o todo, que poderemos compreender as formas de desenvolvimento musical que vão além do fazer música. A música em execução mecânica não transcende e não integra o ser em sua universalidade, a música deve ser trabalhada para um efeito duradouro no ser, como um processo de interiorização e conscientização do papel do som, na vida e presença do ser no mundo. Marcelo Petraglia (2010) destaca que fazer música é fluir para o corpo e do corpo para o espaço os sons que traduzem o que captamos em nosso interior, a música, nasce do âmago e a técnica é uma forma de deixar fluir essa escuta interior. Dessa forma, é papel do professor trabalhar com a música de maneira integrada ao ser humano, para que ela exerça sentido profundo a ponto que se perceba, na sua expressão musical, integração ao mundo. A música deve comunicar-se com os sujeitos envolvidos nos momentos de realização e escuta. Mas essa relação depende diretamente de que os professores estejam sensibilizados nesse aspecto e dispostos a reformarem-se, e buscando constantemente, processos investigativos que os levem a sentirem-se um seres universais portadores de saber global. Para Steiner (1998), “[...] se não nos aproximarmos do mundo objetivo com o espírito receptivo, ele não se nos desvendará. Sem a capacidade instintiva de perceber ideias, não temos acesso a este domínio” (p. 18). É preciso que os professores mergulhem na essência do que é música e do que é o fazer musical em um aspecto amplo, racional, sensível, sensorial e supra-sensorial. Os professores de música, na busca da essência da música e do fazer musical, provavelmente encontrarão outras e mais profundas dúvidas, mas só na busca pelas essências universais conseguiremos traçar um caminho mais assertivo para uma humanidade mais expressiva e feliz.

Referências

- PETRAGLIA, Marcelo Silveira. *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: OuvirAtivo, 2010.
- STEINER, Rudolf. *Arte e estética segundo Goethe: Goethe como inaugurador de uma estética nova*. Tradução: Marcelo da Veiga Greuel. 2. ed. São Paulo: Antroposófica, 1998.

**Camerata Fiorentina: a influência da Retórica Aristotélica
no fazer musical tardo-renascentista e sua utilidade
para o ensino de música na atualidade**

***Camerata Fiorentina: the influence of Aristotelian Rhetoric
on the late-Renaissance musical making and its usefulness
for teaching music today***

Palavras-chave: Filosofia; História da Música; Canto Renascentista.

Keywords: Philosophy; Music History; Renaissance Singing.

Letícia Pereira Burtet
UFPR

Ana Paula Peters
UFPR

Este artigo busca trazer esclarecimentos de como a redescoberta dos escritos aristotélicos em retórica modificou a forma de se apreciar, escrever e executar música no final do século XVI e seus desdobramentos até a primeira metade do século XVII. A partir deste entendimento, sugere-se neste trabalho a utilização de tais conhecimentos filosóficos e musicológicos como componentes agregadores do fazer musical contemporâneo.

Inicialmente, procura-se traçar um panorama do movimento renascentista, considerando características do pensamento vigente em suas relações sociais e econômicas e a maneira com a qual o resgate dos textos de Aristóteles acerca da retórica influenciara diretamente o fazer musical, composicional e performático na Itália daquele período. A partir da redescoberta dos textos aristotélicos por Girolamo Mei na biblioteca do Vaticano e seu compartilhar de pensamentos historiográficos acerca da Retórica na corte do Conde di Vernio, a produção intelectual da Camerata Fiorentina, a retórica aristotélica e a busca pela catarse influenciaram a maneira de se pensar a execução musical, tirando a performance do plano de fundo e trazendo-a ao centro dos eventos. O cantor passa a atuar como orador e assim se torna seu canto, focado nas inflexões de voz que buscavam as paixões e estados de alma da palavra proferida e reafirmada pelos instrumentos de acompanhamento, em alusão às antigas tragédias gregas e ao discurso aristotélico.

Na tentativa de aproximar tais conhecimentos filosóficos e musicológicos às práticas atuais em educação musical, este trabalho pretende prover novos elementos ao universo de escuta de educadores e educandos, sugerindo a abordagem deste repertório no fazer musical contemporâneo. Voltado às práticas pedagógicas fundamentadas

por Wright (2016) e, no Brasil, por Maura Penna (2010), o que se sugere aqui é a aproximação da música renascentista pela via da interculturalidade, a fim de aproximar significados ao mesmo e, neste processo, conduzir o aprendizado musical em sentido amplo, a partir de uma perspectiva intercultural, que promove relações entre pessoas e culturas diferentes. Considerando fatores de suma importância à performance musical, a consciência histórico-filosófica inserida em espaços não formais e informais de educação musical permitem que a partitura seja utilizada como mera ferramenta pedagógica, estando o fio condutor deste fazer musical posto na construção individual e coletiva de seu entendimento, culminando em performances para-culturais ressignificadas no contexto contemporâneo.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- ALVES, Eduardo F. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio De Janeiro: Zahar, 1994.
- CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos, um Dizer Humanista*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHASIN, Ibaney. *Música Serva D'Alma – Claudio Monteverdi: Ad Voce Umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.
- MACCLINTOCK, Carol. *Readings in the History of Music in Performance*. Boomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1979.
- MACCLINTOCK, Carol. *The Solo Song: 1580 – 1730, a Norton Music Anthology*. New York: WW Norton & Company, 1973.
- MONTEIRO, Thiago. *A Voz de Orfeu: um Estudo Sobre a Vida de Francesco Rasi (Arezo 1574 – Pistóia 1622)*. 2016. 119 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- PENNA, Maura. *Música e seu Ensino*. Capítulo 5: Poéticas Musicais e Práticas Sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 81-100.
- WRIGHT, Ruth. *Teaching General Music: approaches, issues, and viewpoints*. Chapter 10: informal learning in general music education. Edited by Carlos R. Abril and Brent M. Gault. USA: Oxford University Press, 2016. p. 209-237.

**Criação musical e emancipação em processos grupais:
a perspectiva do Grupo-dispositivo de experiência estética**
*Musical creation and emancipation in group processes:
the perspective of the Group-device of aesthetic experience*

Palavras-chave: criação musical; emancipação; processo grupal.

Keywords: musical creation; emancipation; group processes.

Murilo Cavagnoli
UNOCHAPECÓ

Morgana Luiza Sbrussi Granella
UNOCHAPECÓ

Visando construir dispositivos clínico-políticos com potência à produção de processos emancipatórios frente a vulnerabilidades e violação de direitos da infância e adolescência, o projeto de extensão Rede de Atendimento à Infância e Adolescência, da Unochopecó, busca recursos à gênese de outros modos de existencialização na oferta de serviços das políticas públicas. Neste caminho, pesquisar e desenvolver processos grupais vem permitindo situar a experiência estética como impulsionadora de ressignificação de trajetórias de vida. Este resumo explora uma destas experiências, apresentando resultados de pesquisa-intervenção com grupo de adolescentes em medida socioeducativa de semiliberdade, direcionada à construção de dispositivos terapêuticos, neste caso, centrado na experiência estética oferecida pela música. A proposta é fundamentada na metodologia dos grupos-dispositivos de experiência estética (G-Dex). A perspectiva do G-Dex intersecciona a pesquisa-intervenção cartográfica (PASSOS et al., 2009), a compreensão esquizoanalítica do processo grupal (BENEVIDES, 2013) e a noção de experiência estética (RANCIÈRE, 2012). Com tal amparo metodológico, mobilizou-se construção de grupo terapêutico, constituído por duas acadêmicas de Psicologia bolsistas de pesquisa, dez adolescentes em medida socioeducativa e psicóloga da Casa Semiliberdade. realizaram-se encontros semanais entre os meses de setembro e dezembro de 2018, totalizando dezesseis encontros. Neste grupo, buscou-se transversalizar experiências mediante gênese de objetivações artísticas capazes de mobilizar encontros singulares entre participantes e formas de expressão que permitissem fazer ouvir desigualdades na constituição da trajetória de vida dos adolescentes. No processo grupal, situamos a música como suporte à experimentação, através de movimentos de escuta dialógica do gênero musical rap (eleito pelos integrantes), da criação de letra para música autoral articulada à composição musical junto a quatro músicos convidados e gravação em estúdio. A opção

pela música, como suporte à experiência estética, permite encontros do coletivo com a objetivação constante das subjetividades presentes no grupo em formas e conteúdos audíveis, oferecendo contexto à emergência de sentidos outros. Situamos a música em sua potência para impulsionar novas relações entre humanos em comunidade. A música, “tecnologia estética” (DENORA, 2004) integrada ao dispositivo grupo de intervenção, tem “força disruptiva” (ATTALI, 1985, p. 67), pois é nela que se atualiza e se faz ouvir a presença perturbadora do ruído: produto de vidas que, excluídas da posse dos meios de produção, são inaudíveis. Na experiência estética musical, inicialmente, explicitaram-se modos de subjetivação hegemônicos que dão forma e conteúdo ao plano comunitário. Este olhar buscou possíveis linhas de fuga emergentes no grupo e movimentos de resistência e criação. O processo grupal permitiu trabalho dialógico de criação musical, conectado à desidentificação frente à condição de sujeito subalterno. Com isso, foi possível a composição de letra baseada na singularidade dos participantes, a produção de música que ofereceu forma e expressão à letra, e a gravação de uma música por participantes, pesquisadores e músicos, em estúdio. A criação constituiu suporte à ressignificação das experiências, oferecendo condições para problematizar vulnerabilidades e buscar alternativas frente à criminalidade. O processo de composição seguido da gravação, constituiu material empírico do processo grupal, sustentando tanto a gênese de novas ressignificações no encontro do grupo com o objeto sonoro finalizado, quanto a circulação do produto do grupo em outros contextos, fazendo tencionar também, fora do grupo, os sentidos hegemônicos que enclausuram estes adolescentes. O G-dex direcionado à criação musical permitiu a vasão de sentidos e afetos, através de um suporte estético em movimento constante. Desta forma, a criação musical tornou passível devir, a experiência do viver, transpassando a audição individualizada e criando possibilidades coletivas de reflexividade sobre si, grupo e contexto. O processo de composição da música propriamente dita, permitiu a heterogênese, criação dialógica que demanda encontro ético com o outro, diferente da homogeneização biopolítica e da heterogestão que, por vezes, atravessa o trabalho cotidiano das políticas públicas. A palavra, expressa na forma da música, permitiu traçar pequenos desvios às barreiras socioculturais dos signos e determinações que cercavam e cerceavam o encontro da potência com o vir a ser outro. Concluímos, nesta experiência, que integrar a criação musical enquanto suporte à experiência estética na perspectiva de intervenção do G-dex, tem potência à construção de umas práxis ética nas intervenções interdisciplinares dirigidas à vulnerabilidades, permitindo investir na vida, na produção de autonomia, na integralidade e na humanização do cuidado, tocando a dimensão política da música.

Referências

- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Manchester University Press, 1985.
- BENEVIDES, Regina. *Grupo: a afirmação de um simulacro*. Porto Alegre: Sulina; Ed. UFRGS, 2013.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge University Press, 2004.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WME, 2012.

**Cultura e estética interpretativa da música de câmara:
análise de um experimento educativo com alicerce
na filosofia de Theodor W. Adorno**

***Culture and aesthetics interpretive of chamber music:
analysis of an educational experiment with foundation
in Theodor W. Adorno's philosophy***

Palavras-chave: cultura; educação; estética; interpretação; música.
Keywords: culture; education; aesthetics; interpretation; music.

Ney Alves de Arruda
UFMT

Racionalmente a linguagem da música de câmara pode ser benéfica para despertar a sensibilidade estético-interpretativa das obras de notáveis compositores. Partimos do método observacional de um programa de extensão para o ensino da música atendendo a comunidade que está em desenvolvimento integrando as atividades de ensino extensionista numa determinada universidade brasileira.

Nessa iniciativa educativa tem-se a prática do ensino instrumental (violino, viola, violoncelo), aliado à cultura do aprimoramento estético no estudo da música de câmara em distintos e progressivos graus de dificuldade técnica com emprego de recitais públicos efetivados por grupamentos musicais previamente distribuídos, treinados como executantes básicos, intermediários e avançados para performances artísticas. O conjunto de aprendizados e rotinas culturais concernentes à interpretação camerística nessa ação extensionista poderia sofrer uma reflexão partindo da análise estética da prática musical desenvolvida pelo filósofo esteta, pianista e compositor Theodor W. Adorno. Com efeito, em seu ensaio *Música de Câmara* (de 1967), Adorno elenca meditações relevantes estruturando uma atitude compreensiva da estética na práxis interpretativa da música de câmara.

Preliminarmente informa-se que objetivamos desenvolver um diálogo crítico-hermenêutico com outras fontes, autores e pesquisas sobre a estética da interpretação da música camerística, para além dos autores abaixo referenciados.

Assim, demonstrando num exercício acerca da contemporaneidade do pensar adorniano verifica-se o suscitado do debate sobre a “intenção na relação camerístico musical” (ADORNO, 2011, p. 188). No dia a dia do ensino musical, no contato preparatório com os alunos, examina-se que a música de câmara colima o diálogo com os estilos de época, materializado nas “partituras” (CARVALHO, 2005, p. 210), buscando então

aperfeiçoar “o gesto da execução puramente musical” (ADORNO, 2011, p. 189). Desde alunos principiantes e intermediários, os professores ensinam sobre a importância da autoafirmação do todo musical, diante das vozes individuais dos instrumentos nos conjuntos camerísticos, no que o esteta considerou que é importante na “música de câmara o aprender a não se exibir” (ADORNO, 2011, p. 190).

Os preceitos do filósofo repercutem também para alunos avançados no conhecimento técnico quando a interpretação camerística poderá ser cautelosa no que Adorno igualmente alcunhou como a “renúncia à gestualidade patética na interpretação” (ADORNO, 2011, p. 201). Ao realizar os progressivos ensaios visando performances públicas, os estudantes são estimulados a cogitar sobre a melhor intenção possível na construção dos diálogos musicais, isto é, a “nuance, the soul of interpretation – phrasing” (AUER, 1980, p. 61), considerando com acuidade sobre “a moldagem da estrutura discursiva musical nas mais íntimas células, atingindo as menores variáveis” (ADORNO, 2011, p. 204).

O trabalho de orientação na cultura do saberes interpretativos da música camerística igualmente implica alertar o corpo estudantil sobre a reflexão acerca “do intérprete da música de câmara e seu trabalho prolongado, exigente, árduo” (ADORNO, 2011, p. 211).

A guisa de constatações antecedentes do objeto desta investigação, ao longo de 04 (quatro) semestres como colaborador convidado no ensino e estudos conjuntos com classes de alunos desse experimento educacional, a partir da vivência de elementos da técnica instrumental mesclado a participação de concertos públicos de música de câmara foi possível averiguar indícios de uma gradual evolução estético-musical dos estudantes desse programa de extensão. Theodor W. Adorno demonstra a hodierna eficácia de sua estética filosófica, uma vez que vislumbramos no convívio com os alunos na prática do “ato musical” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 29), o fenômeno social onde a “espiritualização da música via da ‘chamber music’ promove a ‘courtoisie’ (cortesia), polidez civilizatória para executantes e ouvintes” (ADORNO, 2011, p. 191). Além disso, o estudo de obras de reconhecidos compositores como Bach, Mozart, Vivaldi, Beethoven, Brahms entre outros, resulta por demarcar possivelmente o efeito psíquico identificado por Adorno como sendo “a alegria dos intérpretes de música de câmara que se jubilam diante da beleza de uma obra musical; a importância de se desenvolver o gosto pela boa escuta, a adequada escuta da música camerística” (ADORNO, 2011, p. 213). Eis uma proposta de análise estético-musical.

Referências

ADORNO, Theodor W. Música de câmara. In: ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 187-215.

AUER, Leopold. *Violin playing*. As I teach it. New York: Dover Publications, 1980.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como “espírito sedimentado”: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Theoria Aesthetica*: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005. p. 203-224.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical*: a dimensão recriadora da comunicação poética. São Paulo: Annablume, 2007.

Experiências Ébrias: o vinho como um meio museológico

Drunken experience: the wine like a museological way

Palavras-chave: Experiências ébrias; experiência museológica; experiência estética; experiência sensorial; vinho.

Keywords: *Drunken experience; museological experience; aesthetic experience; sensorial experience; wine.*

Manoela Nascimento Souza
ULHT/PT

A presente investigação tem como iniciativa a proposta do uso do vinho, em sentido de ebriedade, como um meio museológico que ajude o sujeito a expandir a sua consciência, e a suscitar o corpo humano em sua totalidade em uma experiência estética e museológica. Um estudo a fim de entender se (e como), e ainda, se a proposta do uso do vinho nessa circunstância é válida, é de fato necessária. Como exemplificação de tal importância apresento a investigação¹ já realizada em forma de pesquisa de campo na vinícola *Miolo Wine Group/MWG* localizada no Vale dos Vinhedos no estado do Rio Grande do Sul no Brasil.

A pesquisa de campo foi como uma forma de estudo de recepção da experiência estética e museológica proporcionada pela MWG. Entretanto, é importante ressaltar que esta investigação foi realizada apenas para compreender a viabilidade de pensar o vinho como um meio museológico.

Para a realização deste trabalho de campo o método vivo, desenvolvido no capítulo I da pesquisa científica de mestrado em museologia da autora, M.N. Souza, *A experiência sensorial do corpo em espaços museológicos* (2018), na ULHT/PT, se fez presente. O método vivo, portanto, é um método participativo, imanente e que permite a compreensão do indivíduo em sua complexidade e do próprio indivíduo sobre si e em relação ao mundo. Por ser um método participativo, que serve tanto para o pesquisador museólogo quanto para o sujeito que experiência, e acompanha o movimento da vida dos seres humanos e do mundo sendo ele mesmo vivo.

Nesse contexto propomos a reflexão de como botar em prática este método dentro da pesquisa e da experiência ébria. Por isso algumas bibliografias foram essenciais para pensar um caminho que poderíamos seguir nesta investigação prática.

Segundo o livro *La investigación participativa: métodos y técnicas* (2015) dos autores F. J. F. García, A. A. Chica, C. P. Verdú e O. A. S. Fernández, a metodologia adequada

1 Investigação realizada na dissertação de mestrado da autora na ULHT, em Lisboa, PT. SOUZA, M. N. *A experiência sensorial do corpo em exposições museológicas*. Dissertação (Mestrado em Sociomuseologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018.

para esta investigação seria uma investigação participativa com técnicas distributivas e dialéticas. Entretanto, nesta perspectiva a ação é produto da investigação. Nesse sentido, pensar uma metodologia, para esta pesquisa, não pode preceder a experiência com regras que a direcionem, e apenas buscar compreender o que o vinho causa durante a experiência.

A pesquisa de campo se sucedeu em onze dias no acompanhamento das visitas e na entrega de um questionário que buscava compreender se o vinho, em sentido de ebriedade, realmente pode ampliar a experiência sensorial, estética e museológica. A produção do questionário, assim como a própria pesquisa de campo, seguiu os princípios do método vivo e da metodologia desenvolvida por C. S. A. Carvalho em *A escuta de memórias nos labirintos da favela: reflexões metodológicas sobre uma pesquisa-intervenção* (2015), onde a metodologia de pesquisa acontece “com” a realidade estudada e não “para”. A metodologia escolhida para o desenvolvimento desta pesquisa se justifica pelo seu objetivo, que é compreender se o vinho pode ser pensado e futuramente melhor desenvolvido como um meio museológico. A segunda parte do texto concentra-se em analisar os resultados e refletir se eles confirmam as expectativas do uso do vinho como um meio museológico desenvolvido até então.

A investigação é permeada por questionamentos em constante movimento. O que buscamos é instigar a reflexão sobre a experiência estética e museológica para que ela aconteça plenamente em sua complexidade. Para isso propomos um meio para que, quando solicitado, possa ajudar os sujeitos neste tipo de experiência. Buscamos em uma pesquisa prática a confirmação ou a não confirmação da viabilidade do uso deste meio. Propomos analisar os dados colhidos, mas ainda buscamos que esta investigação continue, pois, descobrimos apenas uma parte de todo este universo.

Referências

CARVALHO, C. S. *A escuta de memórias nos labirintos da favela: reflexões metodológicas sobre uma pesquisa-intervenção*. Tese (Doutorado em Psicologia) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, abr. 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26524/26524.PDF>. Acesso em: 21 mar. 2018.

SOUZA, M. N. *A experiência sensorial do corpo em exposições museológicas*. Dissertação (Mestrado em Sociomuseologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018.

GARCÍA, F. J. F. et al. *La investigación participativa: métodos y técnicas*. Cuenca: PYDLOS Ediciones; Universidad de Cuenca, 2015.

Interculturalidade: conceito e implicações para a formação de professores de música

Interculturality: concept and implications for music teacher education

Palavras-chave: Interculturalidade; Educação Musical Intercultural; Formação de Professores.
Keywords: Interculturality; Intercultural Music Education; Music Teacher Education.

Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo
UnB

Vinícius Campos
UnB

Esta comunicação objetiva discutir o conceito de interculturalidade e suas implicações para a educação musical escolar e a formação de professores no século XXI. Assim, apresentamos a relação do termo com o conceito de multiculturalidade e suas implicações para pensar a Educação Musical Intercultural e a formação de professores de música. Essa temática integra pesquisa de pós-doutorado e trabalhos de iniciação científica que tem por objetivo investigar as concepções de professores de música sobre a diversidade cultural em sua prática docente, buscando identificar os saberes e competências que emergem dessa prática. Nesse sentido, a interculturalidade surge como tema recorrente nos debates sobre diversidade cultural na educação e na educação musical, tendo suma importância para a afirmação dos direitos e alteridade dos diversos grupos socioculturais. Tendo em vista que todo debate sobre a educação é de natureza política (FREIRE, 1996), a ascensão do termo interculturalidade na literatura pedagógica corresponde à transição democrática na década de 1980 e as políticas educacionais e sociais que se seguiram. De uso mais frequente nas línguas neolatinas, o termo interculturalidade tem sido empregado como sinônimo de multiculturalidade, terminologia mais usada nas línguas anglo-saxônicas. Segundo Candau (2012), a palavra multiculturalismo apresenta uma polissemia de sentidos, que demanda definição e olhar crítico. O termo multiculturalismo é utilizado para o reconhecimento e valorização de diferentes culturas e sua afirmação, procurando entender suas especificidades. Candau (2012) apresenta três sentidos distintos de multiculturalismo: 1) assimilacionista; 2) diferencialista e 3) interativo. O primeiro é aquele que reconhece a não existência do direito à diferença: as ações políticas visam inserir todos na cultura hegemônica sem, contudo, mudar as estruturas da sociedade. O multiculturalismo diferencialista, segunda vertente, entende que as políticas assimilacionistas tendem a homogeneizar as culturas e apresenta uma proposta de diferencialismo, ou seja, incentiva as diferentes

expressões culturais dos grupos socioculturais e seus locais de expressão. O último, interação entre as culturas, defende políticas que visam empoderar e dar visibilidade aos diversos grupos socioculturais e suas identidades. A meta é uma sociedade mais democrática e justa. Assim, o conceito de multiculturalismo interativo se confunde com o conceito de interculturalismo. Tubino (2005 apud CANDAU, 2012) ainda diferencia dois tipos de interculturalidade: funcional e crítica. A primeira, adotada por políticos que se apropriam dos discursos sobre a interculturalidade para propor políticas assimilacionistas com intenção de controlar situações conflituosas e incentivar a homogeneização cultural. A segunda, crítica, reflete sobre as estruturas de poder e as confrontam para reparar fatos históricos de preconceito e de exclusão. No que tange à educação, as políticas interculturais afetam vários aspectos da vida escolar que se traduzem em políticas e ações de inclusão sociocultural expressas na legislação e exigidas na prática docente. A escola tornou-se responsável para promover os encontros e as interações entre diferentes grupos, a fim de transformar o preconceito, a submissão e o racismo. Assim, considerando os conceitos apresentados e uma perspectiva de interculturalidade crítica, algumas questões emergem: qual é o sentido e significado de uma Educação Musical Intercultural no século XXI? O que pensam os professores de música? Que habilidades e saberes são relevantes para promover a interculturalidade? Esse questionamento não apresenta uma resposta objetiva, mas faz-se necessário para entender os significados e os ressignificados atribuídos à interculturalidade. Portanto, pensar em uma Educação Musical Intercultural significa reconhecer a diferença musical e do fazer musical, como também do ensinar e aprender música. O termo Educação Musical Intercultural, segundo Almeida é incorporado à Educação Musical na década de 1960 e, com diferentes abordagens, tem sido, associado aos encontros de diferentes culturas musicais. Na década de 1990, o trabalho de Arroyo (1991) já reconhecia necessidade de se fundamentar o conceito de Educação Musical Intercultural, o que, desde então tem apontado para diferentes perspectivas. Este trabalho pretende ser mais um nesse contexto que se propõe a contribuir com a compreensão, sob o ponto de vista docente, de como a Educação Musical Intercultural tem se configurado no enfrentamento do direito à diferença.

Referências

- ALMEIDA, Cristina Maria Galdino. Educação Musical e Diversidade: aproximações. *Educação: Revista do Centro de Educação, Santa Maria*, v. 37, n. 1, p. 73-89, 2012.
- ARROYO, Margarete. *Processos Cognitivos e Estilos Musicais: fundamentos para uma Educação Musical Intercultural*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão. Diferenças Culturais, Interculturalidade e Educação em Direito Humanos. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 33, n. 118, p. 235-250, 2012. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 12 set. 2018.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Música Acusmática: observações sobre ensino, estética e motivação

Acousmatic Music: observations on teaching, aesthetics and motivation

Palavras-chave: Música Acusmática; Escuta; Educação Musical;
Estética da Música; Composição Musical.

Keywords: Acousmatic Music; Listening; Music Education; Musical Aesthetics; Music Composition.

Eloi Fernando Fritsch

UFRGS

Este trabalho objetiva apresentar um olhar sobre o ensino da prática eletroacústica baseado em observações realizadas durante o percurso criativo de estudantes de composição musical. Além disso, aborda questões acerca da aceitação da Música Acusmática como linguagem musical por estudantes e a motivação destes para a prática composicional eletroacústica. Segundo Bayle (1991), Música Acusmática é uma música produzida totalmente dentro do estúdio, para ser posteriormente projetada em uma sala de concerto, como se fosse um filme: arte dos sons projetados, podendo ser comparada a um cinema para os ouvidos. A submissão ao material sonoro propõe uma estratégia composicional mediada pela escuta. Nessa arte a matéria e o material se confundem e se tornam indissociáveis. A plateia que comparece a um concerto de Música Acusmática necessita de um novo critério de percepção diferente daquele acostumado com escalas, relações harmônicas, altura e padrões rítmicos constantes. Por vezes os ouvintes expressam um senso de desorientação. Wishart (1986) comenta que isso é geralmente atribuído à falta de um foco visual no concerto, sendo resultado da incapacidade de definir uma fonte imaginável para os sons percebidos. A incapacidade do ouvinte de localizar a fonte dos sons provoca a desorientação e o senso de estranhamento que é a razão da vontade de finalização. Um fator primordial para a aceitação da Música Acusmática está na maneira como esta é apresentada aos jovens estudantes. Em observações realizadas durante o processo criativo realizado por vários estudantes de composição num período de 15 anos foi constatado que a obra apresentada na versão reduzida se torna menos atrativa aos estudantes do que versão multicanal original. Um traço marcante em obras musicais acusmáticas é a preocupação com a forma de difusão espacial das composições diante da platéia na sala de concerto. A tecnologia estereofônica não é indicada para a criação de ambientes sonoros, já que na natureza, o som não é emitido por apenas duas fontes, mas por várias. A utilização de quatro, oito ou mais

caixas acústicas, em canais independentes, serve para garantir que o som vai estar onde o compositor deseja que esteja para ser ouvido com a precisão necessária. A composição da projeção sonora, incluindo o movimento dos sons pelos alto-falantes é parte indissociável das obras acusmáticas. A música concebida para o sistema de projeção sonora multicanal pode ser comparada ao revelo de uma escultura. Quando a composição para oito alto-falantes é reduzida para o sistema estereofônico, é como se estivéssemos olhando uma fotografia da escultura, o revelo já não existe mais. Outra questão observada diz respeito a aceitação da Música Acusmática como linguagem para a criação musical. Estudantes apresentam diferentes graus de compreensão, interesse e aceitação de um novo repertório distinto daquele que está acostumado a ouvir e a tocar. Quando o jovem percebe que o repertório eletroacústico, em geral, apresenta uma tendência iconoclasta em relação à sua prática instrumental habitual, percebe-se uma certa resistência na vontade da apropriação dessa linguagem. Porém, as atividades orientadas de prática eletroacústica em estúdio, o estudo das técnicas, do repertório e o exercício contínuo de escuta proporcionam o descobrimento de um novo universo de possibilidades criativas despertando o interesse dos estudantes. Conforme avançam por esse caminho, eles se deparam com diversos recursos que auxiliam no desenvolvimento do discurso musical eletroacústico, tais como: a manipulação das qualidades internas do som, o contraponto de fluxos sonoros, a espacialização multicanal e a criação musical auxiliada por computador, capaz de ultrapassar as limitações técnicas dos intérpretes. Observou-se ainda que alunos iniciantes podem ser encorajados a compor e apresentar suas peças quando estão participando de um coletivo, trocando experiências e dividindo as dificuldades. Stroet et al. (2013) são favoráveis à ideia de que o engajamento dos alunos pode ser comportamental, manifestado, por exemplo, pela persistência, atenção ou por fatores afetivos tais como o entusiasmo ou a satisfação, itens indispensáveis para a continuidade do trabalho artístico. Além disso, segundo Stroet et al. (2013), o interesse é uma variável motivacional cognitiva e afetiva que orienta a atenção e se desenvolve através da experiência. Neste acompanhamento do percurso criativo realizado pelos estudantes percebe-se o aumento do interesse pela linguagem da Música Acusmática em atividades de criação, apreciação crítica e apresentação de suas obras em concertos públicos coletivos.

Referências

BAYLE, François. *Musique acousmatique: propositions... positions*. Paris: Éditions Buchet; Chastel, 1991.

STROET, Kim; OPDENAKKER, Marie-Christine; MINNAERT, Alexander. Effects of need supportive teaching on early adolescents' motivation and engagement: a review of the literature. *Educational Research Review*, v. 9, p. 65-87, 2013.

WISHART, Trevor. Sounds Symbols and Landscapes. In: EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. London: The MacMillan Press, 1986.

“Fantasmata” – entre movimentos: a educação em dança e as demandas contemporâneas

“Fantasmata” – between movements: education in Dance and contemporary demands

Palavras-chave: educação; educação em dança; licenciatura/bacharelado; movimento; música; entre-movimentos.

Keywords: education; dance education; undergraduate/baccalaureate; movement; music; between-movements.

Vera Marta Reolon

Identificar o *fantasmata* (se é que é possível!) do “entre” movimentos, no “processo” do dançar. Qual o lugar deste *fantasmata* – em que ele favorece (se o faz) o fazer dança. Esse não-ser sendo (NONSENSE?!) altera os princípios do dançar e se faz como se daria? Identificar o TEMPO em Dança. Como seria, como ele se daria, em que influencia o dançar? Existe TEMPO, ou poder-se-ia dizer que podemos dançar sem tempo – alguém já o fez, historicamente falando (HISTÓRIA É TEMPO!), alguém já tentou, alguém já o conseguiu? Identificar e analisar em quês estes estudos, o dançar e seus processos facilitam o aprendizado nas diferentes aberturas educativas e mesmo nos próprios processos artístico-estético-culturais, seu aprimoramento e avanços. Identificar e sistematizar (se possível!) em que a Dança contribui para o “cuidado de si” conforme proposto por Michel Foucault.

A essência da dança não é o movimento, mas o TEMPO. “Fantasmas” vigem entre o movimento e o seu cessar. Este não movimento que é movimento é que é essencial à dança. Aquilo que a torna intocável, o que ela é e não é (sendo!), o pleno do ser e o vazio do ser, potência e impotência, ato e não ato. O que é isso? Que tipo de vazio é? É vazio? De que tempo se fala? O tempo relógio? O tempo marcado, o tempo medido? Se não, que tipo de tempo é? Qual a essência da música? Música é essencial à Dança? Dança é arte? – Parece não haver dúvidas com relação a esta premissa básica, mas porque razão as escolas não consideram a dança como parte de um grande processo educativo, que vise a uma educação ampla? Como implementar uma nova formulação em dança na Academia que vise profissionais professores, licenciandos marcados com a arte da dança, mas a arte de ENSINAR DANÇA? Como seria ensinar dança e aprender mais sobre a ARTE da dança? Como ver a dança – arte e aprofundar seus conceitos e elementos?

Dança: Licenciatura/Bacharelado. O que é educação em dança em suas diferentes leituras, currículos, objetivos, necessidades.

A música nesta condição-pré-condição. Ela de nada serve?. Dançar implica só decorar sequência de passos sem “ouvir” (escutar!), o que a música tem a dizer?

O movimento, o entre-movimentos, um “mundo” de música e dança.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Estética y Política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1966.

DERRIDA, Jacques. *Estados-da-alma da psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do College de France*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário: a lógica do fantasma (1966-1967)*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

REOLON, Vera Marta. *Mulheres para um homem... para o Homem, a Mulher*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. *Diálogo: dança*. São Paulo: SENAC, 2012.

**A Arte e o Belo: algumas reflexões
a partir do pensamento de Platão**
Art and Beauty: some reflections from Plato's thought

Palavras-chave: Platão; O Belo; A Arte; Mito da Caverna; Mimesis.
Keywords: Plato; The beautiful; To Art; Myth of the Cave; Mimesis.

Márlon Souza Vieira
PMRJ

Platão encontra na Arte uma barreira para a consolidação das questões referente ao conhecimento, ao saber e à verdade, ou seja, uma disputa imediata entre a Arte e a Filosofia. Constatamos também a Arte como uma ameaça, isto, pelo modo operante em que esta se estabelece, visto que percebe que os encantos artísticos devastam as fundamentais condições para a promoção e acesso ao conhecimento. Platão trouxe até nós algumas reflexões sobre o Belo – Íon e Hípias Maior são exemplos –, no entanto decidimos por considerar aquela que é a mais frequente nos textos filosóficos quando se aborda este assunto: o Livro 7 e 10 de *A República*, especificamente, a Alegoria da Caverna.

Por meio dela, Platão propõe uma metáfora que reflete uma das mais importantes teorias de seu pensamento: a existência de dois mundos, o sensível e o inteligível. O sensível é aquele conhecido pelos sentidos do corpo, é o mundo das coisas que percebemos como elas são; já o inteligível é aquele percebido pela razão do pensamento, é o mundo das ideias das coisas. Portanto, por Platão comparar sombras na parede da caverna, a tudo aquilo o que identificamos com os sentidos do corpo, certamente, ele quis nos dizer que não há beleza onde há sombras, uma vez que é impossível concebê-las como alegoria de beleza. Assim, tudo aquilo o que contemplamos com os olhos não é belo, mas sim, uma anomalia. Dessa forma, é possível considerar que o Belo não é uma constatação empírica e, desse modo, nunca poderá ser encontrado pelo uso dos sentidos do corpo – mundo sensível –, mas sim, pelo uso da parte superior da alma – mundo inteligível.

O que cabe aqui afirmar é que, nesse contexto, para Platão o artista é um mal à sociedade porque, ao construir uma obra de arte, o artista faz o caminho contrário ao que deveria: amplia-se, ainda mais, a distância entre o mundo sensível e o inteligível. Quando o artista faz daquilo o que vê uma imitação, ele distancia os conceitos daquilo o que está fora da caverna para o que é projetado na parede da caverna.

Por fim, rever os valores da filosofia clássica nos ajudam a compreender a gênese da formação humana e o reconhecimento de que sempre fomos pessoas com os mes-

mos anseios: constante procura pelo saber e pelo como conhecer. Da mesma forma, é possível afirmar que a Arte, como valor simbólico e significativo da vida, sempre teve papel principal e fundamental para a concretude formativa da humanidade.

É possível estabelecer relação dos valores que o homem grego cultivava com os da sociedade e os do mundo atual. Antes, sempre se assegurava juízos e princípios morais aceitos na *polis* e, de modo claro, vê-se que a Arte estava continuamente presente nas discussões. Hoje, ela também mostra-se presente em oratórias de ponderação em meio a sociedade atual, porém, percebe-se que a validade dos discursos tem mais a ver com os princípios da utilidade e da praticidade da Arte, em virtude de sempre ter alguém buscando resposta para o que ela serve.

Talvez, mesmo sendo Platão o maior inimigo das artes de todos os tempos – assim disse Nietzsche –, nos dias de hoje, precisamos considerar algumas de suas afirmações, principalmente, aquela em que ele propõe a liberdade das dominações sociais e culturais, pois, pode ser que essas influências sejam apenas imagens corrompidas na parede da caverna, potencializadoras para a não autenticidade daquilo o que pode ser considerado belo.

Referências

- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo. Ática, 2006.
- GONÇALVES, Eliete Vasconcelos. *Música como necessidade humana: Reflexões para a Educação*. Rio de Janeiro: Publicação do Autor, 2018.
- HESÍODO. *Teogonia – A Origem dos deuses* (Hesíodo). Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de Filosofia*. Tradução e Prólogo de Guilherme de la Cruz Coronado. 8. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- MUNIZ, Fernando. *Platão contra a Arte*. Organização. Rafael Haddock-Lobo. Os filósofos e a arte. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- NAILS, Debra. A vida de Platão de Atenas. The Life of Plato of Athens. In: BENSON, Hugh. *A Companion to Plato*. [s.l.]: Blackwell Publishing, 2006.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *Diálogos* (O Banquete, Fédon, Sofista, Político). Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

**A dessacralização em jogo: um diálogo entre
Walter Benjamin e a nova museologia**
*The none sacralization at stake: a dialogue between
Walter Benjamin and the new museology*

Palavras-chave: Dessacralização; Walter Benjamin; nova museologia.

Keywords: None sacralization; Walter Benjamin; new museology.

Gabriela Nascimento Souza
UHLL/PT

Manoela Nascimento Souza
PUCRS

A partir da tradição poética antiga grega pretendemos aqui realizar a apresentação de um diálogo entre a filósofa Gabriela Nascimento Souza, seguindo a herança do pensamento de Walter Benjamin, e a museóloga Manoela Nascimento Souza que apresenta a transitoriedade do campo científico da museologia em relação ao pensamento filosófico benjaminiano.

O diálogo tem como objetivo mostrar a possibilidade de uma relação frutífera sobre o conceito de dessacralização em Walter Benjamin e o desenvolvimento do que chamamos de nova museologia. Por isso, a argumentação de Benjamin sobre a primeira e a segunda técnica em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1934-1940) se fez presente. As ideias do filósofo parecem se conectar com a dessacralização da arte que também é observada no desenvolvimento da nova museologia. A narrativa entre a filosofia e a corrente museológica contemporânea que pensa uma experiência reflexiva parece, em um primeiro momento, elucidar o jogo da dessacralização.

Na argumentação de Benjamin, aquilo que a nova museologia chama de dessacralização pode ser entendida como um processo da era pós aurática. Segundo o autor, em uma não tão simples definição, a aura é “Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2013, p. 57). A aura corresponde à face sagrada de toda a obra de arte de um determinado período, por isso, entende-se como era pós aurática o momento em que a sacralidade das obras deixa de ser predominante.

A filosofia de Benjamin insere a estética no âmbito de uma crítica da cultura, o que significa, pensar a arte segundo o materialismo dialético. É nesse contexto do pensamento crítico que em movimento dialético, a primeira técnica sede, inevitavelmente, tempo e espaço à segunda técnica. Nesta argumentação aquilo que acontece

nas exposições da nova museologia poderia ser entendido como um jogo dialético presente, em especial, na segunda técnica. A segunda técnica não visa dominar, mas jogar com a natureza e que tem sua origem no jogo.

Pensando na museologia, é possível que a filosofia de Benjamin, mesmo anos antes do surgimento da nova museologia, possa contribuir para o desenvolvimento dessa ciência. E uma das vias para pensar nessa contribuição é conectar a argumentação histórica de Benjamin sobre as técnicas com os museus e com a nova museologia.

A primeira técnica, por dizer respeito ao período aurático das obras de arte se conecta, segundo a museóloga, com a ideia dos museus clássicos, os entendendo como templos. Entretanto, tanto as obras de arte quanto os museus sofreram e sofrem alterações de acordo com os períodos históricos. Nas palavras do pensador M. Chagas “Todas essas imagens e outras mais sobrevivem na atualidade, sem que uma elimine definitivamente a outra, sem que nenhuma delas abrace inteiramente a complexidade museal. Mesmo o entendimento do museu como uma ferramenta social ou tecnologia política que pode ser manipulada para anteder diferentes interesses [...] não elimina a sua potência” (2009, p. 59).

Através do diálogo entre as pensadoras o museu pensado pela nova museologia é encontrado no movimento do jogo teorizado filosoficamente nos textos de Benjamin. Segundo ele, o jogo aproxima e distancia, nesse jogo entre as técnicas, ora predomina uma, ora outra. Embora a concepção de jogo encontre-se especialmente na segunda técnica, o jogo entre ambas as técnicas é destacado por Benjamin na própria concepção de experiência dialética. Nesse contexto a exposição museológica não funciona mais como uma experiência sagrada em um templo, assim como nos museus clássicos. Mas, sim como uma obra que só se completa com a experiência de seus visitantes.

Referências

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação Márcio Seligmann Silva. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

CHAGAS, M. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

A EJA e o Funk: diálogos possíveis?

The EJA and the Funk: possible dialogues?

Palavras-chave: Educação de Jovens e Adultos; Funk; Juventudes; Interculturalidade.

Keywords: Youth and Adult Education; Funk; Youth; Interculturality.

Deivid de Souza Soares

Prefeitura Municipal de Canoas/Universidade La Salle

O presente trabalho emerge a partir da pesquisa de mestrado em educação, que tinha como problemática, responder quais as (im)possibilidades do diálogo intercultural entre o funk – como um componente da cultura juvenil – e a cultura escolar da Educação de Jovens e Adultos (EJA)? Nesse sentido, a hermenêutica como perspectiva epistemológica contribuiu para o desenvolvimento e elaboração da pesquisa. Pois Hermann (2003) apresenta que a hermenêutica busca através do discurso e da linguagem a racionalidade, salientando ainda a importância do aprender através do diálogo, pois o conhecimento não é absoluto, mas sim uma experiência de conhecer. Para ela, o diálogo é a força do próprio educar, pois vai confrontando o sujeito com ele mesmo, pois é através da pergunta que demonstramos nossa finitude e limitação do conhecimento. Além disso, ao oportunizar, através da pesquisa, o diálogo dentro da escola, estamos valorizando os diferentes discursos. Sendo assim, para Walsh (2006), a interculturalidade crítica busca problematizar a relações de poder e inferiorização, para assim perceber que são formas diferentes de ser, viver e pensar, com igual valor. Também estando centrada na discussão sobre os saberes de resistência. Para ela a educação, em uma perspectiva intercultural, precisa ser um processo social e transformador, por isso as contribuições de Freire e da educação popular, pois como destacam Candau e Russo (2010), as contribuições dele para a educação, são referências mundiais, dando subsídio para práticas pedagógicas que envolvam diferentes culturas e saberes. Nesse sentido, sendo os diálogos interculturais, uma possibilidade de aprender com (WALSH, 2006), assim como a hermenêutica, dessa forma justificando a aproximação dela como perspectiva epistemológica de nossa pesquisa, pois em ambas práticas percebemos a importância do diálogo para a construção do conhecimento, e a superação de preconceitos. Sendo assim, ao problematizarmos as (im)possibilidades dos diálogos interculturais entre o *funk* e a cultura escolar, percebemos que algumas influências sociais e locais acabaram por interferir na sua aderência e aceitação pela sociedade, Vianna (1989) apresenta outro estilo musical, também originado do *funk*, o *house*, que também chegou na mesma época do *funk*, mas ele foi aderido pelas casas noturnas da Zona Sul carioca, e mesmo apresentando fraquezas que eram percebidas no hip-hop e funk, teve uma melhor

inclusão nos meios de comunicação. Consoantes a esse pensamento, Lopes (2009), apresenta o quanto a relação do lugar onde o *funk* “surgiu” no Brasil, influencia na sua inserção na sociedade, além disso, para ela as letras de *funk* dão vez e voz para um lugar que muitas vezes não queremos enxergar, que é a favela. Nesse sentido, Pimentel (2017), aborda o quanto as letras de *funk* proibidão, bem como os bailes, são uma forma de propagar, retratar as realidades e organizar as comunidades. Dessa forma, os estudos da interculturalidade e decolonização, por tratar de uma cultura dos excluídos, reivindicando um espaços de reconhecimento e manifestação, percebemos a necessidade da construção de um diálogo intercultural, entre a cultura escolar e as culturas juvenis, em especial, no caso dessa pesquisa, o *funk*.

Referências

- CANDAU, V. M.; RUSSO, K. Interculturalidade e educação na América Latina. *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 10, n. 29, p. 151-169, 2010.
- HERMANN, N. *Hermenêutica e Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LOPES, A. C. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. *RBLA*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.
- LOPES, A. C.; FACINA, A. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas carioca. *Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro*, v. 6, p. 193-206, 2012.
- PIMENTEL, A. Música, juventude e território: a construção da identidade coletiva em uma favela do Rio de Janeiro. *Contexto*, Vitória, n. 31, 2017.
- VIANNA, H. Funk e cultura popular Carioca. *Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.
- WALSH, C.; GARCÍA, J. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la ‘diferencia colonial. In: WALSH, C. et al. *Interculturalidad, descolonización del estado e del conocimiento*. Buenos Aires: Signo, 2006. p. 21-70.

A formação em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, de Clarice Lispector: uma leitura hermenêutico-ontológica
The building in Clarice Lispector's Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres: an ontological-hermeneutic reading

Palavras-chaves: formação; romance brasileiro; hermenêutica.

Keywords: building; brazilian novel; hermeneutic.

Douglas Gadelha Sá

UFPel

O presente trabalho pretende discutir o tema da formação (*Bildung*) dentro do romance da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977) “*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*” (1969) a partir de uma leitura hermenêutico-ontológica, cujo escopo é a relação recíproca e solidária entre Literatura (Arte) e Filosofia (Estética) de forma que a primeira não se submeta à análise da segunda. Esta proposta passa necessariamente pela discussão da autonomia da obra de arte, em que “A obra como obra de arte assinalaria, pois, a sua própria existência em função da presença que nela produz.” (DUARTE, 2017, p. 348), completando o arco teórico com a proposta da Hermenêutica como perspectiva filosófica fundamental amparada no pensamento de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e a implicação da Ontologia como desvelamento do ser, ambas orientadas sob o pano de fundo da Fenomenologia.

A noção de hermenêutica filosófica não se restringe à interpretação de um objeto ou a um movimento metodológico cuja regras são aplicadas ao objeto. Tal empreendimento implicaria em uma posição metafísica de sujeito-objeto, indo de maneira contrária à uma leitura fenomenológica da experiência do ser no mundo, que é o pano de fundo presente em Hans-Georg Gadamer. A hermenêutica, segundo Gadamer, parte do fenômeno da compreensão à luz da experiência da verdade – neste caso a experiência da obra de arte – como reflexão portadora de um valor ontológico, de uma abertura para o mundo (GADAMER, 2008), a compreensão portanto seria o alojamento do sujeito no objeto, pelo objeto mesmo sem violentá-lo.

O contexto histórico-literário brasileiro de Clarice Lispector é a geração de 45', a reinvenção da forma e a influência do existencialismo e da fenomenologia francesa. O universo ficcional dos romances e contos de Clarice marca o caráter hermético e existencial refletindo uma literatura que pensa sobre o pensamento, em que as personagens sempre mulheres partem de problemas sobre a linguagem, a existência, a sua posição (in) confortável frente aos valores da sociedade burguesa, a solidão e o amor.

Os romances clariceanos escapam a narrativa de tempo e espaço ficcional comum, às vezes são fluxos de consciência em monólogos interiores como em *A paixão segundo G.H.* (1964), ou *Água Viva* (1973) em que “se contamina o romanesco com o lírico”, como se fosse “um romance sem romance [...] um poema em prosa” (LISPECTOR, 1998)¹, já no único romance de aprendizagem de Clarice no que “há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* [...] é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo” (NUNES, 1995, p. 78), isto é, a protagonista está imbricado num relacionamento intersubjetivo, recíproco com a personagem secundário. O *Livro dos Prazeres* narra o processo de iniciação ao mundo de Lóri, uma mulher do interior que mora na capital do Rio de Janeiro e trabalha como professora de educação infantil, que se envolve numa relação de amor e aprendizado com Ulisses, professor universitário de Filosofia. Lóri vai passar por uma longa viagem em si mesma, por um processo de *ser* ela, despidendo-se das fórmulas filosóficas de Ulisses e das convenções sociais, ambos a se encontrarem em si, através do outro.

O romance de formação (*Bildungsroman*) faz parte de uma tradição romanesca particular ao século XVIII na Alemanha, cujo romance que inaugura o gênero é *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) de Johann Wolfgang Von Goethe. Por outro lado, o tema da formação atravessa o interesse filosófico a partir das reflexões sobre a Filosofia da Arte em autores alemães também deste contexto, como F. Schiller, G. W. F. Hegel e F. Schlegel. Nesse sentido o vocábulo *bildung* expressa em alemão o sentido de *cultura*, que se difere de *formación*, muito próximo a *παιδεία* (*paidéia*) grega. O que se pretende aqui na utilização do termo *Bildung* é “sobretudo, o processo da cultura, da formação” (SUAREZ, 2005, p. 192). Ao contrário de Goethe, o romance de Clarice apresenta o processo de formação de uma personagem feminina, que por si só apresenta uma relevância histórica-literária.

O cuidado em inserir uma discussão e uma forma romanesca oriunda da tradição Europeia alheia ao contexto brasileiro da produção literária clariceana envolve equilíbrio. Se por um lado é necessário sopesar com ressalvas a enxergar o romance aqui proposto como um romance de formação aos moldes daquela forma romanesca alemã, se faz ainda mais salutar entender os motivos clariceanos, isto é, partir da linguagem literária de carácter existencial de Clarice e procurar neste romance a experiência de mundo aberta que a personagem Lóri atravessa numa tentativa de se constituir a partir de questionamentos de ordem ontológica. Nesta leitura, o tema da formação tem uma implicação ontológica, ou seja, em que medida o processo de busca de si que Lóri perpassa é uma aprendizagem marcada pelo desvelamento de seu próprio ser, pela urgência em existir no mundo e tentar desta existência conferir um sentido maior.

1 Passagem extraída da orelha de capa escrita pela Prof.^a Lúcia Helena, titular de Literatura Brasileira na UFE.

Referências

- DUARTE, Rodrigo. O belo autônomo: textos clássicos de estética. 3. ed. In: NUNES, Benedito. *Da arte como poesia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Filô/Estética).
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Trad. Flávio Paulo Mayer. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Trecho retirado da orelha do livro de Lúcia Helena. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Série Temas: Estudos Literários. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 191-198, dez. 2015.

A relação entre música e poesia: origens e teses hegelianas

The relationship between music and poetry: origins and hegelian theses

Palavras-chave: Música; Poesia; Estética; Hegel.
Keywords: Music; Poetry; Aestheticism; Hegel.

Karoline da Rosa Pereira
UFRGS

Este estudo pretende mostrar uma relação entre a música e a poesia, desde o surgimento da lírica na Grécia Arcaica; nas canções e salmos das primeiras tribos judaicas; nas canções sacras e profanas; nas canções medievais; nas óperas, nos oratórios, nas cantatas, no *lied* até chegar na definição do que é lírico em Hegel. A concepção da lírica sempre foi objeto de discussão e de dúvida, no campo de estudos da literatura ocidental. Em *Curso de estética* (2004), Hegel revela o caráter universal da lírica (o conteúdo, a forma e o estágio da consciência e da formação da obra de arte lírica), os aspectos da poesia lírica (o poeta lírico, a obra de arte lírica e as espécies da lírica) e o desenvolvimento histórico da lírica (lírica oriental, lírica grega e romana e lírica romântica). Nesse sentido, o objetivo do trabalho é percorrer a história dessa relação entre música e poesia desde o mundo antigo, na Grécia Helenística, reconhecendo os aspectos centrais que permanecem na longa tradição, para discutir as teses hegelianas que salientam o caráter lírico da linguagem poética e da linguagem musical. Para isso, a pesquisa visa realizar uma revisão sobre a história das artes, contraponto estudos da história da música aos estudos literários. O estudo integra-se em uma abordagem qualitativa, através de um levantamento e análise de dados bibliográficos, buscando novas interpretações para a concepção da lírica, numa perspectiva interartística. Essa abordagem permite que a obra de arte lírica seja analisada em discursos teóricos das artes, pertencendo ao cenário da pós-modernidade. Desse modo, o trabalho realizará um levantamento de conceitos sobre a história da relação entre música e poesia a partir dos estudos musicais de Roy Bennett (1986; 2010), Roland de Candé (2001), Otto Maria Carpeaux (1977), Any Raquel Carvalho (2014), Bruno Kiefer (1985; 1987); e nos estudos literários de Vítor Manuel Aguiar e Silva (2008), Alfredo Bosi (2000), Iuri Lotman (1978), Massaud Moisés (1984), Emil Staiger (1997). O estudo culminará em constatar que a noção de gênero lírico advém do mundo helênico, pouco se conhece a respeito da lírica que antecede aos gregos, ressaltando que os aspectos centrais entre música e poesia persistem às longas tradições. A lírica é uma forma natural de expressão humana, presente em todas as épocas, e que, possivelmente, não existe uma sociedade sem poesia e sem canções. Em Hegel, a concepção de

lírca ganha uma maior atenção e pode ser entendida como um gênero mimético, e a mimese, compreendida uma experiência subjetiva.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria e metodologia literária*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.
- BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 2.
- CANDIDO, Antônio. *O Estudo analítico do Poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto modal: manual prático*. Porto Alegre: Evangraf, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética, volume IV*. São Paulo: USP, 2004.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KIEFER, Bruno. *Música alemã*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. Modulações Pós-Coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na Estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

Algumas notas sobre Educação em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*

Some Notes on Education in Triste Fim de Policarpo Quaresma

Palavras-chave: Lima Barreto; Policarpo Quaresma; educação; conhecimento.

Keywords: Lima Barreto; Policarpo Quaresma; education; knowledge.

Mirela Teresinha Bandeira Silva Moraes
UFPEL

No famoso romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicado pela primeira vez em 1911, o escritor Lima Barreto cria um protagonista patriota, dotado de um verdadeiro e puro amor pelo Brasil dos fins do século XIX. Na história, Policarpo Quaresma quer mostrar a todos que o país possui tudo o que é necessário para o pleno desenvolvimento e felicidade do povo. Recusa-se a aceitar a supervalorização dos produtos estrangeiros em detrimento do que é originariamente nacional. Busca em todos os aspectos enfatizar as riquezas naturais e culturais da pátria, desde a diversidade mineral e vegetal advindas do solo fértil até as representações artístico-culturais que se esparramam pelo território brasileiro. A questão da educação envolve toda a obra de Lima Barreto. Particularmente, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o escritor descreve um personagem autodidata, amante da leitura e do conhecimento com um forte sentimento de brasilidade. A missão do protagonista, além de defender a riqueza do patrimônio natural e cultural brasileiro, é mostrar ao leitor a importância da leitura e do conhecimento. Não por acaso, o primeiro capítulo deste livro chama-se *A lição de violão*. Nele, a descrição da sala com estantes cheias de livros pelas paredes contrasta com a crítica de um personagem figurante que afirma não ver sentido em uma pessoa sem formação precisar de livros enquanto ele mesmo, portador de um título universitário, nunca os lia. Policarpo não dava ouvidos a essas conversas e firme permanecia em seus propósitos de busca por sua formação. Refletindo sobre as questões do convívio social e dos gostos e divertimentos dos brasileiros, sempre instigado por sua curiosidade autodidata, investiga se há um gênero ou um instrumento musical que represente a musicalidade do povo. Após pesquisar e buscar informações junto a historiadores e filósofos, conclui que o violão é o instrumento que melhor representa tal musicalidade, e a modinha, o tipo de música que melhor se adequa ao mesmo. Violão e modinha expressam a alegria e o romantismo que caracterizam o povo brasileiro. Sem dúvida, a sonoridade da alma nacional exterioriza-se na voz do menestrel acompanhada ao violão, crê Policarpo Quaresma. Para auxiliar o protagonista em sua missão de difundir as potencialidades do Brasil e fazer com que os próprios brasileiros valorizem sua terra, o escritor utiliza um segundo

personagem, o tocador de violão. Ricardo Coração dos Outros, professor nas artes musicais, encarrega-se de ensinar ao Major as primeiras notas musicais nas cordas do violão. Essa relação estreitar-se-á e, juntos, irão introduzir o violão e a modinha nos círculos sociais aos quais têm acesso. A ideia é difundir a modinha e desfazer o preconceito contra o instrumento e seu tocador. Na prática, o Major Policarpo pouco conseguia aprender como dedilhar nesse instrumento, ficando mesmo por conta de seu professor e amigo alegrar as festas das famílias da classe média carioca com suas canções de autoria própria e sua voz de trovador cancionista. Pela boca dos personagens, Lima Barreto mostra as peculiaridades do tipo de verso composto para o violão, que diferente do tradicional parnasiano precisava ser conjugado com a canção. Assim, Lima Barreto ensinava seu público leitor a estimar um instrumento musical que hoje é bastante popular, mas que no começo do século XX estava envolto numa atmosfera de muito preconceito. Outros aspectos sobre educação perpassam essa obra, como a diferença entre o verdadeiro conhecimento e o verniz social atribuído pelo porte de um título. Através da personagem Olga, afilhada do Major Policarpo, o escritor expõe a diferença entre a capacidade intelectual da jovem, educada para casar e a de seu marido cujo título de doutor garante-lhe privilégios, mas não encobre sua mediocridade. Inteligente, a moça logo percebe que o marido nada tem além da maquiagem de doutor que, intelectualmente limitado e preguiçoso, deseja apenas reconhecimento social. Nesse sentido, a crítica mordaz de Lima Barreto ao saber superficial admitido socialmente e até apreciado em certos círculos ia de encontro aos interesses de muitos de seus contemporâneos justamente porque, de alguma forma, identificavam-se com o cenário apresentado pelo autor.

Referências

- BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto*. 11. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 23. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- SCHWARCZ, L. M. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Aprendendo Violão Criativamente

Learning Guitar Creatively

Palavras-chave: Violão; composição; educação musical; criatividade.
Keywords: Guitar; composition; musical education; creativity.

Luís Claudio Pires Seixas
Secretaria Municipal da Educação e do Desporto de Sapiranga, RS

Quem já se viu na condição de aprendiz de um instrumento musical sabe que inicialmente parece que tocar um instrumento é um privilégio reservado a apenas alguns que provavelmente aprenderam sem a necessidade de qualquer esforço ou que já nasceram sabendo tocar. Em verdade, independentemente de qualquer talento musical, tocar um instrumento exige treino persistente e, embora possa ser mais fácil para alguns, há que se ter muita disciplina para que algum nível de proficiência seja alcançado.

O ensino de violão, especialmente para iniciantes, envolve habilidades técnicas que exigem um desenvolvimento psicomotor fino. Vencer as dificuldades com a postura, com o incômodo causado nas pontas dos dedos ao se apertar as cordas e ainda assim conseguir estar atento o suficiente para se manter conectado com uma velocidade de execução que nada tem de natural não é tarefa tão simples, especialmente quando se experimenta a frustração de, normalmente, não se conseguir realizar coisa alguma de modo satisfatório, a priori.

A proposta pedagógica de Keith Swanwick parte da premissa de que “a música é uma forma de discurso impregnada de metáfora” (SWANWICK, 2003, p. 56). Uma vez tratada como discurso, a música passa a ser vista como um meio com caráter expressivo, estruturado de modo a permitir a expressão de sentimentos e ideias. Se esse meio expressivo é visto como uma forma de discurso, a intenção de comunicar passa a ser o que o motiva. Por essa razão, num processo educativo assentado em tal argumentação, há que se valorizar as emissões criativas dos envolvidos e a interação resultante desse processo.

Segundo Beineke e Leal: “O desenvolvimento da criatividade é... Considerado pela comunidade educacional brasileira como um dos pilares do processo educativo” (BEINEKE; LEAL, 2001, p. 157-163). Mesmo sendo uma capacidade a ser desenvolvida pela educação, seria ingênuo esperar os mesmos resultados de todos os educandos. As atividades aqui abordadas foram desenvolvidas no ano de 2017 com alunos das Escolas Municipais de Ensino Fundamental Balduino Wasen e 25 de Julho. Localizadas no Morro Ferrabraz, zona rural da cidade de Sapiranga, RS, essas escolas atendem a um reduzidíssimo número de estudantes com idades variando entre nove e onze anos.

A metodologia adotada visou, de forma lúdica, abordar atividades de experimentação rítmica, timbrística e melódica com o uso do violão e fontes sonoras não convencionais envolvendo memória, atenção, audição ativa e psicomotricidade. Atividades complementares como prática de conjunto, meditação da atenção plena, audição significativa (conceito de paisagem sonora de Murray Shaffer), além de momentos rotineiros de criação coletiva de narrativas, baseadas em relações de causa e efeito, ajudaram a estimular a ousadia criativa e a cultivar um ambiente confortável e amistoso.

Como os aprendizes ainda não são tão disciplinados com a prática individual do instrumento, a parte técnica foi trabalhada em exercícios como a execução de dedilhados enquanto o professor narra uma “história maluca”, cuja falta de sentido conspiraria contra o exercício fazendo com que eles se concentrem em manter o foco e não na repetição mecânica. Curiosamente, os momentos mais lúdicos não resultaram em dispersão, mas em adesão entusiasmada da turma, especialmente quando alguma possível disputa transformava em jogo, uma atividade de aprimoramento técnico que precisa ser repetitiva, mas não necessariamente torturante.

Ao propor e incentivar a exploração, a descoberta e a expressão inovadora dos estudantes é imprescindível que se aprecie o que é produzido por eles nesse processo. Swanwick dedica especial atenção a esse aspecto e estabelece como segundo princípio orientador da ação educativa que o professor considere atentamente o discurso musical dos educandos.

A criação de músicas aconteceu a partir de acordes com funções harmônicas básicas num processo orientado, para que se conseguissem produtos com um feitiço formal aceitável e fossem evitados, nas letras, repetições deselegantes ou erros de português. Na semana seguinte a conclusão dos trabalhos criativos, os alunos tiveram que reescrever as letras das canções com as cifras musicais no quadro negro para que pudessem ensaiar para uma eventual apresentação e isso os obrigou a perceber o momento em que cada acorde deveria ser tocado, implicando num treino para a percepção musical. Essas canções foram, em seguida, apresentadas na reunião de pais e na festa de fim de ano da comunidade do Morro Ferrabraz, na cidade de Sapiranga (RS) na qual foram distribuídos CDs com a gravação de um dos ensaios.

Referências

- BEINEKE, Viviane; LEAL, Cláudia. Criatividade e Educação Musical: por uma Atitude Perante as Práticas Musicais na Escola. *Expressão*: Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM, ano 5, n. 1, p. 157-163, 2001.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. São Paulo: Summus, 1988.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna LTDA, 2003.

As Artes e a Cultura Digital: o uso das TDIC nas práticas pedagógicas da disciplina de artes

The Arts and Digital Culture: the use of TDIC in the pedagogical practices of the arts discipline

Palavras-chave: Artes; tecnologias; educação.

Keywords: Arts; technology; education.

Adilson de Souza Borges
UNOESC

Com o avanço e desenvolvimento das TDIC, a criação, produção e fruição da arte também foram desenvolvendo-se, e a interação entre público e arte consequentemente foi modificando-se, pois o público a partir das tecnologias “abandona a velha contemplação e sua interpretação passiva, para dialogar através de dispositivos articulando em *bites*, ondas, fluxos, em trocas imediatas, em escalas planetárias, em estados de navegação, imersão, conexão, transformação” (DOMINGUES apud PILLAR, 1999, p. 39).

Neste sentido, o ensino de artes com uso das TDIC pode corroborar no desenvolvimento de novas formas de releituras, de interpretação e dramatização, de criação e apreciação dos sons e música, etc. Para tanto, torna-se necessário um planejamento com objetivos bem definidos quanto ao uso das TDIC no desenvolvimento artístico do aluno, isto é, um planejamento que propicie as ferramentas tecnológicas no processo de criação em artes.

Não se trata das TDIC substituírem os conteúdos de artes ou as produções artísticas que fazem parte do planejamento, pelo contrário, elas devem ser acrescidas aos conteúdos, oportunizando o enriquecimento do fazer artístico do educando.

Nesta perspectiva, ao introduzir as TDIC nas aulas de artes, é essencial que o professor respeite o contexto tecnológico no qual os alunos estão inseridos, para que o fazer artístico seja mais significativo e apreciado por eles. Deste modo, é necessário compreender que o educando precisará de tempo para desenvolver as novas habilidades, competências e sensibilidades ao se expressar, interagir e apreciar as novidades da arte e das tecnologias.

É nessa perspectiva que algumas atividades permeadas pelas TDIC foram desenvolvidas em uma escola municipal de Faxinal dos Guedes/SC.

1. Interferência na Paisagem e *Web Art*: Essa atividade foi realizada com os alunos de 9º ano do Ensino Fundamental. Assim, em primeiro lugar, desenvolvemos o

conceito de *web art*, suas características principais, recursos tecnológicos e internet. Em seguida, os alunos desenvolveram uma interferência em paisagens capturadas no ambiente escolar. Enfim, cada aluno apresentou a sua produção para o professor e a turma, e comentou sobre os recursos utilizados.

2. Releitura da obra *O Grito* de Edvard Munch (1893): Essa atividade foi realizada com os alunos do 2º ano do Ensino Fundamental. Primeiramente, discorremos sobre a vida e as principais obras do artista *Edvard Munch*, as características das suas obras, sobretudo da obra *O Grito* (1893). Em seguida, os alunos apreciaram a obra e conjecturaram a respeito da motivação do espanto do personagem central, observaram os traços e as linhas que direcionavam a pintura para compreensão do movimento expressionista. Por fim, os alunos pintaram o desenho da obra *O Grito* e tiraram fotos imitando o personagem principal da obra, recortando e colando-as sobre este personagem no desenho.

3. Planejando com os *Casual Games*: Esta atividade foi realizada com os alunos do 9º ano do Ensino Fundamental. Primeiramente os alunos baixaram em seus *smartphones* o jogo *Temple Run 2*, e começaram a jogar durante uma aula. Em seguida, refletiram sobre as possíveis habilidades que o jogo poderia exigir/estimular, e que seriam necessárias para realização da releitura da obra *Noite Estrelada* de Van Gogh. Posteriormente, iniciaram a realização da atividade de releitura, que utilizou os diversos movimentos que o jogo estimulou. Por fim, os trabalhos foram expostos em área pública do ambiente escolar.

4. Jogos e Aprendizagem: Para desenvolvimento desta atividade com os alunos de 6º a 9º ano do Ensino Fundamental, utilizamos a sala de informática para jogar os jogos educativos e *online*. Neste viés, em primeiro lugar, fizemos uma reflexão sobre o uso dos jogos na educação e a cultura em relação aos jogos. Em seguida, os alunos jogaram livremente diferentes jogos *online* e que estavam instalados nos computadores da escola.

Por fim, fizeram uma reflexão sobre as possíveis habilidades estimuladas/exigidas a partir dos jogos.

Consideramos que as atividades supracitadas anteriormente, propiciaram a reflexão sobre as possibilidades de produções artísticas a partir dos recursos tecnológicos, outrossim, também corroboraram no desenvolvimento de competências e habilidades artísticas que estão orientadas através dos parâmetros curriculares de artes. Por fim, que as tecnologias foram instrumentos catalizadores das pesquisas e produções desenvolvidas.

Referências

BORGES, A. S. *Cultura digital: experiências realizadas na Escola Municipal Santa Terezinha na disciplina de Artes e de forma interdisciplinar*. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169723>. Acesso em: 4 out. 2017.

DOMINGUES, D. *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias pela arte*. São Paulo: UNESP, 1997.

DOMINGUES, D. Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

IAVELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artemed, 2003.

As personagens femininas da obra *Reflexões do gato Murr* e os elementos comparativos com obras da Filosofia Clássica Moderna
The female characters of the Murr cat reflections and the comparative elements with works of modern classical philosophy

Palavras-chave: Hoffmann; Rousseau; Goethe; personagens femininas.

Keywords: Hoffmann; Rousseau; Goethe; female characters.

Katia Aparecida Poluca Proença
UFPEL

Jordana Correa
UFPEL

Neiva Afonso Oliveira
UFPEL

O artigo apresenta a análise da obra *Reflexões do Gato Murr*, escrita por E.T.A. Hoffmann entre 1820 e 1822, explorando quatro personagens femininas da obra e comparando-as com as de autores da Filosofia e da Literatura Clássica Moderna. Retomamos as figuras de mulheres clássicas da filosofia ou da literatura, de modo que estas, por seus papéis desempenhados, tornam-se relevantes na história do romance. Além disso, o texto também destaca as caricaturas de personagens clássicos presentes na obra de Hoffmann, sendo o relato de exposições cômicas ou estilizadas uma característica marcante em suas obras. A caracterização destas personagens de Hoffmann tem como ponto inicial as relações presentes na história que entrelaçam a vida destas, permitindo ao leitor fazer algumas inferências com a escrita de dois outros autores clássicos na filosofia e na literatura: Rousseau e Goethe, os quais tiveram grande influência na escrita de Hoffmann e na composição de suas obras. Nestes escritos, o gato Murr conta sua formação desde seus meses de juventude até a etapa da maturidade. O conteúdo desta história é intercalado com a biografia do compositor Johannes Kreisler, a segunda narrativa do romance, já que o gato, para escrever sua própria história, arranca algumas folhas de rascunho da biografia do compositor. Desta forma, *Reflexões do Gato Murr* apresenta duas biografias, retrata um paradoxo irônico que denuncia a burguesia daquela época e apresenta a arte como um dos elementos que caracterizam os personagens como eruditos. Nas duas narrativas, encontra-se uma quantidade significativa de personagens femininas,

as quais compõem a história de vida dos personagens e alteram suas percepções diante das situações do dia-a-dia. As mulheres desempenham papéis importantes no livro, pois interferem nas vidas do Gato Murr e do compositor Kreisler, afetando, principalmente, os aspectos sentimentais de suas vivências. Apesar de termos um expressivo número de personagens mulheres em *Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*, para a escrita deste artigo, optou-se por destacar apenas quatro: Júlia, Princesa Hedwiga, Conselheira Benzon e a Condessa, comparando-as com personagens femininas de outros romances, os quais são bastante conhecidos na área, não apenas da Filosofia da Educação, mas também na Literatura: Sofia, de *Emílio ou da educação (V Sophie)* e de *Emilé & Sophie, Os solitários*; Júlia, de *Júlia ou A Nova Heloisa*, de Jean-Jacques Rousseau e Philine, de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (Johann W. von Goethe). Com isso, queremos afirmar a importância de uma leitura atenta de obras literárias, a qual nos permite ir além da obra em si, proporcionando um aprofundamento intelectual do leitor.

Referências

- FERREIRA, Márcia Ondina. In: SILVA, Ursula Rosa; MICHELON, Francisca Ferreira; SENNA, Nádia da Cruz (org.). *Imagens tangenciadas no tempo: estudos sobre representações femininas*. (Apresentação). Pelotas: Editora e Gráfica Universitária da UFPel, 2010.
- GOETHE, Johann W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- HOFFMANN, E. T. A. *Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia, ou, a Nova Heloisa*. Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes. São Paulo: Hucitec; Unicamp, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile e Sophie, ou os solitários*. São Paulo: Hedra, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da Educação*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas*. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: UNESP, 1999.
- ZOLIN, Lúcia Osana. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 95-105, jul. 2011.

Cultura digital na escola: projetos interdisciplinares desenvolvidos em uma escola municipal de Faxinal dos Guedes - SC

Digital culture in school: interdisciplinary projects developed in a municipal school of Faxinal of Guedes - SC

Palavras-chave: música; ensino; cultura digital; interdisciplinaridade.

Keywords: music; teaching; digital culture; interdisciplinarity.

Adilson de Souza Borges
UNOESC

Cultura digital é uma linguagem utilizada para definir uma sociedade mais informatizada, digitalizada, que se utiliza das tecnologias digitais na mediação das suas relações e produções. De acordo com Baratto e Crespo (2013, p. 17), a cultura não transforma-se em digital, mas ela “busca se adequar ao cenário digital, ao mundo virtual”.

Por sua vez, o conceito de interdisciplinaridade também tem recebido diferentes definições e, por se tratar de um processo abrangente, vários pesquisadores tem desenvolvido estudos reflexivos sobre esse tema ao longo dos anos (FAZENDA, 1994). Assim, com base em algumas leituras e experiências assumimos que a interdisciplinaridade “caracteriza-se pela intensidade das trocas entre os especialistas e pela integração das disciplinas num mesmo projeto de pesquisa” (FAZENDA, 2002, p. 30-31).

Reconhecendo que a cultura digital também tem invadido o ambiente escolar e, inclusive modificado as relações ali existentes, questiona-se: “Como produzir conhecimento a partir das TDIC no processo de ensino e aprendizagem escolar e quais atividades podem contribuir no desenvolvimento do fazer artístico e tecnológico?”

Tendo em vista a resolução dessa problemática, decidimos desenvolver dois projetos interdisciplinares no ambiente escolar: *Projeto Integração* e a *Feira de Saúde Tecnológica*.

O projeto integração foi desenvolvido no ano letivo de 2015 nas disciplinas de artes e geografia como o objetivo propiciar os alunos oportunidades de produção de conhecimento permeado pelas TDIC.

Iniciamos o projeto com os alunos do 9º ano do Ensino Fundamental, apresentando todo o plano para ambas as turmas, e, após a apresentação, fizemos algumas discussões sobre a sua viabilidade bem como sugestões de novas ideias.

A partir disso, elegemos democraticamente alguns líderes multiplicadores que fizeram a mediação da comunicação entre os professores envolvidos no projeto e a turma. Desta forma, esses líderes, juntamente com a turma, se responsabilizaram em desenvolver uma palestra dinâmica e educativa para a escola sobre o uso das TDIC de forma inteligente.

Neste sentido, expandimos o projeto para as demais turmas do Ensino Fundamental (anos finais), que consistiu no desenvolvimento de atividades específicas para cada turma de 6º à 9º ano.

Por fim realizamos um dia de oficinas tecnológicas, onde foram convidados diversos profissionais para desenvolverem palestras aos alunos de 6º à 9º ano sobre alguns temas relacionados ao uso das TDIC e, produzimos uma narrativa digital abordando todas as atividades contempladas no projeto de forma reflexiva e crítica.

Por sua vez, o projeto “Feira de Saúde com Tecnologia” foi desenvolvido no dia 5 de dezembro de 2015 com a participação de pais, alunos, professores, equipe pedagógica, profissionais da saúde e músicos. O projeto consistiu em apresentar orientações a comunidade e a escola a respeito de como prevenir doenças e manter uma qualidade de vida através do uso de oito remédios naturais.

Nesta perspectiva, a “Feira de Saúde Tecnológica” foi uma ação dedicada a orientar a comunidade escolar em geral em relação à educação preventiva contra diversas doenças que afetam a nossa saúde. Deste modo, o termo “tecnológica” refere-se ao uso de um *software* que armazenava os dados registrados através das entrevistas com os participantes em cada *stand* dos remédios naturais, gerando ao final os resultados específicos de cada pessoa através da “Idade Biológica”. Consideramos que as atividades interdisciplinares desenvolvidas com o uso das TDIC aqui apresentadas, foram um sucesso pedagógico e surpreenderam a toda comunidade escolar. Os dois projetos aqui elencados desenvolveram competências artísticas que são norteadoras de um planejamento de aula em artes, contudo, também desenvolveram o objetivo comum de propor uma reflexão sobre os potenciais das TDIC na produção do saber em meio a cultura digital.

Referências

BORGES, A. S. *Cultura digital: experiências realizadas na Escola Municipal Santa Terezinha na disciplina de Artes e de forma interdisciplinar*. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169723>. Acesso em: 4 out. 2017.

FAZENDA, I. C. A. *Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa*. 15. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

FAZENDA, I. C. A. *Interdisciplinaridade: um projeto em parceria*. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

PIMENTEL, Fernando. Silvio. Cavalcante. *A aprendizagem das crianças na cultura digital*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Maceió, 2015.

SANGOI, Tânia Losekann. *Artes visuais e tecnologias digitais na formação continuada dos profissionais de ensino médio*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Educação, Santa Maria, 2006.

**Estética, educação e tecnologia:
(im)possibilidades para a autonomia**
***Aesthetics, education and technology:
(im) possibilities for autonomy***

Palavras-chave: estética; autonomia; tecnologia.

Keywords: aesthetics; autonomy; technology.

Marcelo Haack Marcos
UNESP

Ao buscarmos possibilidades didático-metodológicas para a emancipação do sujeito nos deparamos, dentre outras questões, sobre os limites e possibilidades da autonomia e da moral¹. Desde o desenvolvimento do conceito de homem omnilateral, pelos gregos (Homero) até a definição de *Bildung*, pelos alemães (Jacob Böhme) travamos, filosoficamente, uma batalha sobre as formas de se maximizar o processo formativo e, por outro lado, minimizar as ações que possam tolher a humanização do sujeito. Ser crítico tem se tornado sinônimo de “torcer contra”². Assim como, por vezes, o autocrítico é taxado de perfeccionista e descontente. Nesse sentido é preciso retomar as funções da crítica e da autocrítica. Podemos definir, neste contexto, como sujeito autônomo, aquele que é tolerante, ponderado (não extremista), esclarecido e emancipado. Melhor seria taxa-lo como aquele que busca tais virtudes e se aproxima delas em certa medida, mas que tem consciência de que a autonomia, a emancipação e o esclarecimento não são momentos fixos. A pergunta que nos resta é tão antiga quanto a própria filosofia: é possível ensinar uma virtude? Sendo mais específico: há maneiras de um professor proporcionar momentos de desenvolvimento da autonomia a seus alunos? Se sim, há como avaliar tal processo realizando correções de curso? Tentando responder a essas e outras questões relacionadas ao “ensinamento” da autonomia³ propomo-nos a realizar um trabalho de investigação

1 Num primeiro momento nos referimos à uma moral burguesa – cristã, ou seja, aquela que teoricamente garantiria uma vivência maximamente harmoniosa entre os sujeitos da sociedade capitalista. Porém, não podemos perder de vista que desenvolver a moral de forma autônoma passa, necessariamente, sobre um questionamento em relação aos valores morais.

2 Ao nosso ver criticar jamais deve ser visto como sinônimo de “torcer contra”. A crítica sempre deve ser bem-vinda se concretamente embasada se tornando algo que impulsiona o aperfeiçoamento das ações e das ideias.

3 Utilizamos a palavra ensinamento entre aspas, pois a autonomia não é algo que se possa transmitir. Por outro lado, o engajamento necessário para se participar de um grupo musical, uma orquestra por exemplo, acaba por desenvolver a autonomia, ou seja, esse desenvolvimento não é resultado direto de uma demanda explicita, mas sim de algo concreto que exige que o sujeito almeje a autonomia.

utilizando-se de reflexões pessoais e teóricas com base nos pressupostos da Teoria Crítica da Sociedade que nos leve a refletir sobre o ensino de música e sua relação com o desenvolvimento da autonomia. Almejamos também clarificar a relação das tecnologias com a educação e seus efeitos na emancipação, no esclarecimento e na autonomia dos sujeitos. Adiantamos ainda que, ao relacionar as teorias sociológicas e pedagógicas dos referenciais percebemos um conflito nas intenções da educação emancipatória e as práticas, não só das instituições de ensino, mas também de outros espaços que possam ensinar não formalmente a população. Procurando responder satisfatoriamente as questões levantadas, vasculhamos parte da literatura disponível que trata sobre Teoria Crítica da Sociedade e suas relações com o ensino e com as novas tecnologias. Utilizamos as plataformas de busca: Google Acadêmico, Capes e Scielo com as palavras chave: formação, tecnologia, teoria crítica e música. Quanto a língua de publicação das obras, foram restringidas ao português e inglês. O período não foi delimitado. Também fizemos uso de uma reportagem sobre as paradas de sucesso nas rádios brasileiras e de uma obra sobre educação musical não tradicional. A negação do holocausto, a relativização da escravidão no Brasil e dos absurdos ocorridos durante a Ditadura Militar são mostras da eminência do retorno ao mito. Os terraplanistas, as aversões a utilização de vacinas e pensamentos baseados na eugenia são só alguns exemplos de grupos que parecem lutar para a volta às trevas. Paradoxalmente, esses mesmo grupos se organizam e perpetuam utilizando o que há de mais avançado em termos de tecnologia. Não estamos aqui propondo uma simples reforma pois, reformas isoladas no ensino não ajudam e por vezes atrapalham – dentre os motivos: desconsiderar elementos extracurriculares e abrandar a exigência ao aprendiz. O ideal é uma revisão completa nos contratos e posturas desde os estudantes e seus responsáveis até os governantes, diretores e secretários que comandam o(s) ministério(s) relacionados a educação passando por todos os agentes educacionais da escola (professores, funcionários, gestão etc.). Se em apenas em alguns momentos, a alguns poucos sujeitos, foi permitido uma formação real e concreta, a despeito das consequências a que ela levou a humanidade, assumir a atual alienação como única possibilidade é inaceitável. Acredito que devemos buscar uma nova formação, mesmo correndo os riscos da barbárie que já se delinea.

Referências

ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften, Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-80. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. A revisão definitiva, feita pelo mesmo grupo, contou também com a colaboração de Paula Ramos de Oliveira. A primeira versão deste ensaio foi publicada com o título de “Teoria da Semicultura”. *Educação e Sociedade: Revista de Ciência da Educação*, n. 56, v. XVII, dez. 1996, p. 388-411.

ATALLI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. University of Minnesota, 1985.

SCHAFER, R. Murray. *O Ovidio Pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal. São Paulo, SP: Fundação Editora da UNESP, 1991.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio A. S. Zuin, Fabio A. Durão, Francisco C. Fontanella e Mario Frungilo. 1. ed. 2. reimp. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

Estranhura¹: dizeres sensíveis como potencialidades na finitude do corpo envelhecido através da experiência estética

Stranhura: sensitive says as potentialities in the finitude of the aged body through aesthetic experiment

Palavras-chave: Corpo Envelhecido; Experiência Estética; Manifestação Artística; Dança.
Keywords: Aged Body; Aesthetic Experience; Artistic Manifestation; Dance.

Amanda Khalil Suleiman Zucco
UCS

Vanderlei Carbonara
UCS

No cenário contemporâneo, compreender o envelhecimento significa perceber a singularidade de cada etapa da vida; a unicidade de cada momento. Significa ver nesse corpo – o qual o tempo vem ressignificando – sua forma de pensar e de se colocar na sociedade, e ainda, seus discursos, possibilidades e potencialidades. Pressupõe admitir que o tempo, considerado pela ótica da cronologia, vai limitar esse corpo nas situações mais simples e corriqueiras da vida diária. Pressupõe, na mesma medida, celebrar o fato de que esse mesmo tempo possibilitará a emergência um legado de experiências corporais intransferíveis. No entanto, o corpo envelhecido continua sendo possibilidade de experiência estética. Dessa forma, nos compete olhar o corpo envelhecido dotado de mudanças físicas significativas que acompanham a passagem do tempo e o avançar da idade, com um olhar que percebe esse corpo vivido, e que, portanto, traz consigo outras possibilidades que nos passam despercebidas diante de nossos olhares objetivos. Nesse sentido, o exprimir-se no mundo de um corpo, o movimentar desse mesmo corpo e sua realização enquanto constituição de um poder de ação torna o corpo não somente a possibilidade de contato espontâneo do homem com o mundo, mas o torna ser-no-mundo, ou seja, é a partir do corpo vivido que posso estar no mundo em relação com os outros e as coisas (MERLEAU-PONTY, 2006).

1 A palavra *estranhura* está fora dos padrões da ortografia na Língua Portuguesa propositalmente. Com o intuito de chamar a atenção e causar estranhamento no leitor, *estranhura* se constitui na junção das palavras *estranhamento* e *abertura*. Para fim de breves esclarecimentos, a palavra *abertura* visa ação de abrir, ou seja, ato de abertura frente aquilo que gera desconforto, que provoca estranhamento do mundo. Para respaldar uma leitura que se aproprie da experiência estética, o título desta pesquisa sublinha o fato de que a consciência perde seu caráter preponderante, permitindo-se acolher nossa sensibilidade como possível compreensão do mundo. Nesse sentido, “só há sensibilidade, só há experiência estética, quando permite-se – abertura – o inesperado, o estranho” (CARBONARA, 2013, p. 49).

Atento às implicações que o processo de envelhecimento traz ao corpo e buscando construir referenciais para possibilitar outras experiências corporais, este estudo visa explorar o conceito de experiência estética tal como são apresentados por Gadamer (2007).

A experiência estética perscruta o caminho da sensibilidade a partir de uma perspectiva intersubjetiva – orientada a partir do conceito de jogo – na direção da abertura ao estranho ou inusitado. Assim, o intuito deste artigo é analisar o conceito de experiência estética como possibilidade de manifestações artísticas, em específico da dança, em corpos envelhecidos. O percurso argumentativo assumido neste estudo, sugere que a experiência da dança, vivenciada por sujeitos envelhecidos – corporeidade marcada por muitas experiências – se manifeste como possibilidade da experiência artística. Individualmente, cada corpo traz vestígios de muitas elaborações de suas experiências, algumas até mesmo cristalizadas como visão de mundo. O acontecimento estético intersubjetivo da dança, no entanto, tem a possibilidade de inaugurar um novo jogo entre esses corpos envelhecidos e, assim, produzir uma compreensão de mundo para além das já constituídas até então. Essa concepção de estética, não mais baseada numa perspectiva subjetiva e num ideal de arte e beleza, mas orientada pelo caráter intersubjetivo da experiência estética, tal como é proposto por Gadamer, anuncia que “na medida em que a arte denuncia a lógica dominante da totalidade ela permite a fuga daquilo que aprisiona” (HERMANN, 2005, p. 31). Nessa relação estabelecida, compreende-se que o corpo envelhecido está prestes a fugir dessa lógica de atribuição de juízos de valor que sustenta os olhares interpretativos, pelos quais a consciência estética sempre retratou a experiência da obra de arte. A partir dessa perspectiva, o estranho vem para cena e produz algo que extravasa a lógica da consciência imanente: “a presença do outro é sempre experiência da própria finitude” (CARBONARA, 2013, p. 81). Do caráter intersubjetivo da experiência estética nasce a abertura, condição de toda a compreensão. Desse modo, se torna possível compreender a experiência estética a partir de sua abertura ao outro pois reconhece seu caráter dialógico entre o sujeito e a obra de arte a partir das novas possibilidades geradas na experiência.

Referências

- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7. ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2007.

Música e Poesia: ritmo, metro, som e verso

Music and Poetry: rhythm, meter, sound and verse

Palavras-chave: Música; Poesia; Estudos Interartes.
Keywords: Music; Poetry; Interart Studies.

Karoline da Rosa Pereira
UFRGS

O presente trabalho busca delinear alguns elementos que são comuns entre a linguagem musical e a linguagem poética, procurando oferecer uma contribuição às pesquisas realizadas na área dos estudos interartes, na perspectiva dos estudos músico-literários. As discussões interartísticas têm mostrado a necessidade de enlazar teorias e conceitos, a fim de apresentar reflexões que permitem entender a arte e compreender as abordagens estéticas do nosso tempo. A música e sua capacidade de se expressar em suas variadas manifestações (como as canções, os oratórios, as missas, as cantatas, as óperas) surge em uma relação de dependência com o texto. Por sua vez, o poema aparece musicado, dando origem a canções, e permanece sendo recitado das mais diferentes formas, junto a diversos estilos musicais. Diante desse cenário plural, a música e a poesia revelam uma relação de proximidade, que permite uma mistura de gêneros. Desse modo, pretende-se discutir sobre os elementos que tornam o diálogo entre música e poesia possível. O objetivo desta pesquisa é apresentar um estudo teórico sobre quatro elementos (ritmo, metro, som e verso) que são considerados essenciais tanto para a arte musical, quanto para a arte literária, com intuito de demonstrar que um estudo comparativo entre teorias em uma abordagem interartística pode contribuir de maneira significativa para o estudo de um objeto artístico. O trabalho insere-se em uma abordagem qualitativa, através da realização de um levantamento bibliográfico de teorias e conceitos sobre o ritmo, o metro, o som e o verso, extraídos dos manuais de estudos musicais de Bennett (1998), Cerqueira (2006), Med (1996), Kiefer (1987); dos manuais de estudos literários Bosi (2000), Candido (2006), Chociay (1974), Goldstein (2005), Lotman (1978), Paz (2012), Staiger (1997), Tinianov (1975), Todorov (2013), Wisnik (1989). A fundamentação teórica da pesquisa está alicerçada em Solange Ribeiro de Oliveira (2002), que tem contemplado o diálogo interartístico, salientando um maior envolvimento com as relações entre literatura e música. Este estudo levará a constatação que a linguagem musical e a linguagem poética possuem laços que são inseparáveis, por meio de elementos comuns, vistos como fundamentais para a compreensão das suas artes

e suas concepções estéticas. Desse modo, propõe-se demonstrar que ritmo, metro, som e verso possibilitam um ponto de encontro para entrelaçar os fios da teoria da literatura e da teoria musical, ao mesmo tempo, que inspiram novas criações artísticas nos dois campos da arte.

Referências

- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *O Estudo analítico do Poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.
- CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e poesia: anseio e recusa do sentido*. Salvador: Quarteto, 2006.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

O conceito hegeliano de gênio e reflexões sociais na música

The hegelian concept of genius and social reflections in the music

Palavras-chave: gênio; estética; sociologia da música; filosofia da música; Mozart.

Keywords: genius; aesthetics; sociology of music; philosophy of music; Mozart.

Thais Nascimento
UFRGS

Este artigo apresenta o conceito filosófico de gênio disposto no Caderno I dos *Cursos de Estética* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel em discussão com as reflexões sobre aspectos sociais e formativos da música. Nessa obra, Hegel apresenta a estética como a ciência do sentido e da sensação e a Filosofia da arte é a área de estudo dos cursos em questão. Aprofundei os estudos na parte C denominada *O Artista* do terceiro capítulo *O belo artístico ou o ideal* do volume I da obra, na qual Hegel apresenta definições de gênio no fazer artístico. O autor afirma que a obra de arte é originada a partir da atividade subjetiva produtora do artista e minha investigação visa refletir sobre implicações sociais e formativas que influenciam nessa produção da obra de arte.

Apesar de já existir outras tantas referências atuais sobre estética e, mais especificamente de estética da música, escolhi um conceito do século XIX, que é o conceito de gênio, justamente por ainda constatar na contemporaneidade a compreensão de que para fazer arte e, em específico, música é necessário ter ou já nascer com determinadas habilidades, muitas vezes designadas como dom ou talento. Não é objetivo desse trabalho discordar dessa compreensão, mas propor reflexões a partir da sociologia da música e da formação estética que possam indicar outras perspectivas de entendimento da atividade musical criadora ou que possam complementar essa visão.

Proponho reflexões a partir da sociologia da vida do artista Mozart estudado por Norbert Elias na obra *Mozart: sociologia de um gênio* e da formação estética como complementação do aspecto social. Temos em Mozart uma possibilidade de análise de como o contexto social do artista pode influenciar na produção de sua obra de arte, interpretando a origem da obra musical sob outras perspectivas para além do conceito de gênio como disposição natural. Elias fez um estudo sociológico e histórico para investigar como era a situação profissional da música na época em que Mozart viveu, entre 1756 e 1791. A partir desse estudo, questiono se a necessidade artístico-criadora surge sempre de um impulso natural ou pode ser influenciada por aspectos externos, como o da demanda profissional de um artista.

Para investigar os aspectos formativos, utilizo como base os estudos em estética da autora Nadja Hermann que discute os processos de estetização da sociedade a

partir da produção cultural. Além de refletir sobre o papel das artes na estetização da sociedade, Nadja acrescenta as relações da arte com a ética uma vez que a produção artística implica na formação cultural, educacional e moral das sociedades.

No exemplo de Mozart é possível observar que fazer música em um contexto onde se depende de sustento financeiro para sobreviver tem dependência com o público que irá consumir. Se a música é uma forma de atuação profissional, ela está na formação educacional dos indivíduos, em especial das(os) próprias(os) musicistas. Assim, a realidade profissional da música, a atuação e relação com as possibilidades de emprego, sejam elas de forma autônoma ou institucionalizada, implicará na condição subjetiva de produção de uma obra pelo artista?

Referências

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Tradução Sérgio Góes de Paula. Revisão técnica Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Tradução Marco Aurélio Werle. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Coleção Clássicos, 14).

O não dito na educação do gosto *The unsaid about taste education*

Palavras-chave: gosto; Gadamer; interpretação; música barroca.

Keywords: taste; Gadamer; interpretation; baroque music.

Laís Belinski Roman
UFRGS

Tratados importantes sobre o fazer musical dos séculos XVII e XVIII falam sobre o bom instrumentista e sobre como ele usa a criatividade na interpretação. Naquela época, não se tratava de inspiração, mas sim de educação. Fazer boas escolhas era uma questão de bom gosto e era responsabilidade do mestre ensinar isso para o aprendiz desde o início de sua formação. Conforme diz Carl Philip Emanuel Bach em seu tratado *A arte de tocar teclado*, “o ouvido deve ser treinado ouvindo boa música constantemente” (1750, p. 32). Neste capítulo, ele explica qual a função dos indispensáveis ornamentos na música, e como fazer uso deles com bom gosto. Outros tratados setecentistas também dão importância à questão da formação e uso do bom gosto, como escritos de Geminiani, Leopold Mozart, Quantz e Telemann. Nos tratados e livros mais recentes, do século XX, a palavra gosto não costuma aparecer com tanta frequência. Será que a questão do gosto não tem mais importância? Ou será que hoje ela é tratada de outro modo? Ou será que ela está presente, mas não dita? Muitos dos tratados daquela época sobre o fazer musical falam sobre o gosto, como algo que é da compreensão de todos, sem ser necessário explicar do que se trata, ou qual é o bom gosto (PAOLIELLO, 2011).

O objetivo desse trabalho é, não somente investigar conceitos de gosto válidos no contexto histórico-social do berço do repertório barroco, mas também, identificar como se educava o gosto naquela época e como podemos educá-lo hoje. Buscar-se-á dialogar com os documentos musicais levando em consideração a ressignificação ou equivalência de conceitos importantes para o *metier* e também as tradições em que ele está inserido hoje.

Para tanto, a filosofia hermenêutica é conveniente pois trata do fenômeno da compreensão e da maneira adequada de se interpretar o compreendido (GADAMER, 2005, p. 29). Em *Verdade e Método* (1960), Gadamer investiga o problema hermenêutico sem se limitar a uma universalidade dos métodos. Ao invés disso, o filósofo se atém a formas de experiência que se situam fora da ciência, como a experiência da filosofia, da arte e da própria história. “São modos de experiência nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metodológicos da

ciência (GADAMER, 2005, p. 30)”. Assim, esta verdade não pode ser um fim absoluto e último, como que presumir que exista uma interpretação que seja capaz de se sobrepor a outras possibilidades. Ainda que não exista uma interpretação musical ideal, o fazer artístico se defronta com verdades, originárias da experiência da tradição. Uma reflexão sobre essa verdade deverá encontrar um novo relacionamento também com os conceitos que ela mesma utiliza (GADAMER, 2005, p. 33).

Nesse sentido, a primeira parte do livro dedica-se à *Liberção da questão da verdade a partir da experiência da arte*, investigando a história de conceitos fundamentais para a essência do ser estético. Este trabalho se aterá ao conceito de gosto e sua origem histórica. A longa pré-história desse conceito aponta que originariamente ele possui um cunho muito mais moral do que estético. Foi só mais tarde que se restringiu o uso ao “espírito do belo” (GADAMER, 2005, p. 74). Na origem, o conceito encontra Balthasar Gracian, cujo ideal de formação, de uma sociedade instruída, marcou época. O “bom gosto” é o signo que denomina a “boa sociedade”, que se reconhece não mais pela linhagem e pelo status, mas pela comunhão de seus juízos. “Segundo sua natureza mais própria, o gosto não é algo privado, mas um fenômeno social de primeira categoria” (GADAMER, 2005, p. 76). Em nome de uma universalidade, pode-se até ter preferência por algo que o próprio gosto repudia. Contudo, a decisão do gosto é peculiar pois não se consegue e nem se almeja um gosto universal. Tampouco é uma mera propriedade privada, pois sempre quer ser bom gosto. Assim, “o caráter decisivo do juízo de gosto implica sempre sua validade.” (GADAMER, 2005, p. 76). Decorre daí que essa retomada histórica, filosófica e hermenêutica do conceito de gosto nos possibilita investigar e problematizar as noções de gosto que perpassam tanto a história da música como a história da performance.

Referências

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1949. 449 p.

Gadamer, H. G. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2015.

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as perspectivas setecentistas de Estilo e Gosto*. 2011. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-14122011-225717/pt-br.php>. Acesso em: 09 maio 2019.

Os festivais da canção em Boa Vista: música, regionalismo e identidade

The song festivals in Boa Vista: music, regionalism and identity

Palavras-chave: Musicologia; Roraima; Eventos.

Keywords: Musicology; Roraima; Events.

Gustavo Frosi Benetti
UFRR

Levi Leonido Fernandes da Silva
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro/PT

Esta investigação busca compreender os processos para a formação de uma estética regionalista na música roraimense, a partir dos festivais da canção realizados na capital Boa Vista. O tema surgiu de uma investigação preliminar, voltada ao estado do conhecimento sobre música na cidade, na qual foram identificados 94 textos pertinentes à temática (BENETTI, 2019). Após a análise dos textos, constatou-se a recorrente abordagem das temáticas regionalismo, hibridismo e identidades, todavia, com escassas ocorrências diretamente relacionadas aos festivais, objeto deste estudo.

Boa Vista passou por uma expansão populacional desde a década de 1980 e apresenta um sistema cultural diverso: inúmeras etnias indígenas, migrantes de distintas regiões do país, e interações com os países vizinhos, Venezuela e Guiana. Essas relações são responsáveis pela cultura local e, nesse âmbito, pelo contexto musical local. Este é um estudo musicológico, com enfoque histórico e auxiliado por fundamentos dos estudos culturais. Inicialmente, foram identificados os festivais. Em seguida, realizou-se um estudo individualizado dos eventos. Por fim, será analisado como os festivais se constituem ideologicamente e esteticamente, e como estes contribuem nos processos que levam a um estilo regionalista.

O primeiro de que se tem notícia é o Concurso de Música Exaltação ao Território de Roraima, promovido pela Prefeitura Municipal de Boa Vista, realizado em 1974. Almada (2015) considera como o predecessor dos festivais, e indica que “o evento tinha o objetivo de contribuir para o despertar da consciência de pertencimento local [...], valorizar a cultura local, para que esse pedaço mal conhecido do Brasil pudesse ser reconhecido e diferenciado das outras regiões, sobretudo do Amazonas (ALMADA, 2015, p. 66).

Entre os anos de 1980 e 2008 ocorreram as nove edições do Festival de Música de Roraima (FEMURR). Nesse espaço de quase três décadas o evento foi organizado por distintos órgãos e não houve uma periodicidade padronizada para a realização

(LIMA, 1999, p. 29-53). Nota-se a participação frequente dos três precursores do atualmente consolidado movimento Roraimeira – Zeca Preto, Neuber Uchôa e Eliakin Rufino – bem como a presença de membros com a atuação de destaque no movimento, como George Farias, Sérgio Barros, Euterpe, entre outros. O movimento leva o nome da canção homônima de Zeca Preto, premiada em 2º lugar na 2ª edição do festival, ocorrida em 1984.

Após a última edição do FEMURR, iniciou-se outro festival, o Canto Forte, que está em fase corrente e já conta com sete edições, no período de 2010 a 2017. É organizado por Joemir Guimarães, com o apoio do Governo do Estado de Roraima e da Secretaria Estadual de Cultura. Em toda a bibliografia previamente analisada (2019, p. 20-43), não há nenhuma referência a esse festival. Todavia, há notícias em jornais, blogs e afins, bem como uma página do evento no Facebook. Em 2018 foi lançada a coletânea Canto Forte, integrada por dois CDs com as composições classificadas do 1º ao 5º lugar em todas as edições do festival realizadas até então (GUIMARÃES, 2018).

Em análise preliminar, percebe-se uma questão conflituosa em relação à identidade local. Enquanto, por meio destes festivais e algumas outras manifestações, costuma-se exaltar essa identificação com a geografia do Norte, com a natureza, com a diversidade dos povos, outros tendem a considerar essas características com certo ar depreciativo, assumindo como arte somente o que é de matriz ocidental menos híbrida. Contudo, não há como desvincular os festivais da canção da formação de um estilo regionalista.

Referências

- ALMADA, Silvia Marques de. *A questão do regionalismo em A mulher do garimpo, de Nené Macaggi*. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2015. Disponível em: http://www.bdt.d.ufr.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=287. Acesso em: 21 fev. 2019.
- BENETTI, Gustavo Frosi. *Música e história em Boa Vista: bibliografia, documentação e eventos musicais*. 2019. 80 p. Monografia (Pós-Doutorado em Artes) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2019.
- GUIMARÃES, Joemir (coord.). *Finalistas do Festival de Música Canto Forte*. Boa Vista: Secult, 2018. 2 CD.
- LIMA, Maria Meire Saraiva. *A música em Roraima*. Boa Vista: Departamento de Cultura, 1999.
- OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro de. Identidade e poesia musicada: panorama do Movimento Roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. *Revista Acta Geográfica*, Boa Vista, v. 3, n. 6, p. 27-37, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5654/acta.v3i6.222>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- SOUZA, Elieser Rufino de. *A retórica regionalista da poética Roraimeira*. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2017. Disponível em: http://ufr.br/ppgl/index.php?option=com_content&view=article&id=295&Itemid=296. Acesso em: 9 out. 2018.

**Outras sensibilidades e linguagens para a educação:
poéticas da animalidade, artes visuais e literatura**
*Other sensibilities and languages for education:
poetics of animality, visual arts and literature*

Palavras-chave: educação; artes visuais; literatura; poéticas da animalidade; estética.

Keywords: education; visual arts; literature; poetics of animality; aesthetics.

Tathiana Jaeger de Morais

PPGEDU/IA/UFRGS

O trabalho problematiza a formação ético-estética instigada por produções artísticas e literárias aliadas ao conceito de poéticas da animalidade (MORAIS, 2018), em uma análise das possibilidades de outras sensibilidades e linguagens para a educação. Indo ao encontro à emergência da criação de práticas pedagógicas mais poéticas, menos racionais e mais abertas às alteridades radicais. Para tanto, dialogamos com o conto *Ele*, da escritora Noemi Jaffe (2017), e a gravura, da artista visual Nara Amelia, *Benommenheit* (2010), da série *O grande sofrimento da natureza*. Estes materiais estéticos suspendem e provocam nossas certezas demasiadamente humanas de um saber puramente racional que não deu conta dos problemas que temos enfrentado na escola, na vida e no mundo. Saber que compõe o projeto educativo moderno, e que ainda permeia a formação docente contemporânea e as práticas pedagógicas na escola, nos levando a priorizar o racional em detrimento do sensível, principalmente quando se trata da apreensão da consciência ética. Hermann (2005) nos aponta o caráter abstrato dos princípios morais ligados somente à razão e investe em outro modo formativo, o caminho da estética e suas possibilidades de formação quando esta, segundo sua experiência, pode multiplicar nossos julgamentos morais para além dos domínios de uma ética racional. Dessa relação entre ética e estética na educação, criam-se espaços abertos para pensarmos processos formativos implicados pela arte, que sejam menos lineares e mais abertos, menos racionais e mais poéticos (LOPONTE, 2012, p. 3), nos dando suporte para enfrentar as complexidades de educar na contemporaneidade. Dessas aproximações criam-se condições de possibilidades para estabelecermos um diálogo com as obras escolhidas, instigado pelo conceito de poéticas da animalidade (MORAIS, 2018) enquanto um território de provocações ético-estéticas, que nos desestabilizam e educam mediante outras racionalidades. Nos apontando assim, caminhos abertos para pensarmos outras linguagens e sensibilidades para o campo da educação, que perpassem um projeto educativo que não parta somente o racional, mas também de nosso corpo, afetos,

pulsões e animalidade. Um projeto educativo que desacomoda e desassossega, nos provocando a pensar práticas pedagógicas menos engessadas e universais, que se abram a serem mais poéticas, criadoras, artistas e plurais em que as relações de alteridade possam se expandir além de gênero, espécie, raça, forma ou classe social.

Referências

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/digitalizacao/colecao/filosofia/eticaeestetica.pdf>. Acesso em: 5 set. 2016.

JAFFE, Noemi. *Não está mais aqui quem falou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Desafios da arte contemporânea para a educação: práticas e políticas. *Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, v. 20, p. 1-19, 2012.

MORAIS, Tathiana Jaeger. *Uma criação poética da animalidade: artes visuais, literatura e outras relações de alteridade na educação*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Pode o amor ser ensinado?: uma reflexão a partir de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector
Is it possible to teach love?: a meditation out of *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, by Clarice Lispector

Palavras-chave: amor; aprendizado; sexualidade; dialética; Bildung.

Keywords: love; learning; sexuality; dialectics; Bildung.

Gabriel Victor Rocha Pinezi
Unicentro - Guarapuava

Em *A Vontade de Saber*, Foucault propôs a existência de dois grandes procedimentos de produção de saber sobre o sexo e o prazer: por um lado, um saber esotérico exercitado pelas sociedades orientais e antigas como arte de amar (*ars erotica*), isto é, um conjunto de práticas e de técnicas de si que toma o prazer em si mesmo como objeto último; por outro, um saber científico sobre o sexo (*scientia sexualis*) criado pela nossa sociedade moderna ocidental a partir de um complexo dispositivo jurídico-político de incitação ao desejo e restrição moral das condutas, pela qual o sexo se torna discurso a partir de uma confissão. Para Foucault, a modernidade substituiu a arte de amar pela ciência sobre o sexo, deixando de pensar o amor como uma prática subjetiva e configurando-o como um mero objeto de estudo. A distância que separa essas duas experiências históricas do amor (*Eros*) e do prazer (*aphrodisia*) é marcada, portanto, pela oposição entre os termos *arte* (*téchne* ou *ars*) e *ciência* (*epistéme*). Nesse sentido, falar de um “aprendizado” do “amor” implica em pensar, antes de tudo, a sua posição ambígua nas possíveis relações entre o sujeito e o mundo: o amor pode tanto ser uma arte enquanto prática subjetiva quanto o efeito objetivo da sexualidade sobre o corpo. Partindo dessas reflexões, nossa comunicação consistirá em um ensaio sobre o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, que buscará responder à seguinte questão: o amor pode ser ensinado? Escolhemos este texto como objeto privilegiado, pois sua diegese consiste no percurso de um aprendiz sobre o amor da professora primária Lori quando encontra o professor de filosofia Ulisses, com quem trava longos diálogos. Consideramos, portanto, que a estrutura do romance, aproximando-se do gênero do *Bildungsroman* – isto é, o romance que encena o processo de aperfeiçoamento do herói por meio de uma apropriação de suas próprias potencialidades, bem como do encontro de sua posição existencial frente ao Outro – privilegia uma reflexão sobre quais as implicações de se falar do amor como objeto do conhecimento e do ensino. Isto é especialmente problemático no romance, já que o percurso da “professora” Lori não é o de alguém que “ensina” a

sexualidade, mas sim de quem “aprende” o amor; este aprendizado se dá a partir do seu encontro com o Outro que lhe desperta o desejo, Ulisses, que apesar de também ser “professor”, não tem condições de “ensinar” à sua amada o que de fato o amor seja. Por meio desse duplo desconhecimento, no entanto, um saber sobre o amor é formulado: embora o amor não possa ser ensinado, ele é, em si mesmo, um aprendizado. O amor aparece no romance, portanto, como a própria abertura subjetiva ao mundo e ao Outro. A partir dessa formulação, levantaremos algumas reflexões sobre o estatuto do amor em nossa sociedade, relacionando-as à história da íntima relação entre desejo e verdade que atravessa o ocidente: a longa espera de Lori e de Ulisses para a realização do ato sexual encena uma retomada da dialética platônica na contemporaneidade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GRIECO, Frédéric. *O heteroerotismo em Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector*. 2018. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- LACAN, Jacques. *O seminário livro 8: a transferência (1960-1961)*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman da história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- QUEIROZ, Kedyla Sintia Alves. *Nas águas turvas do desconhecido: um estudo de Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres, de Clarice Lispector*. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras e Estudos Literários, Montes Claros, 2015.

Que método para a experiência de arte? *What method for the art experience?*

Palavras-chave: Devir; Esgotamento; Experiência estética; Método Transvalorização dos valores.
Keywords: *Devir; Exhaustion; Aesthetic experience; Method; Transvaluation of values.*

Franciele Castilho dos Reis
UFF

No jovem Nietzsche, quando este toma o mundo como Vontade de Potência, a partir da Metafísica do artista, aproximamos-nos do que ele chama de Dionisiaco. O dionisiaco seria certo ponto auge de uma experiência artística, em que um gesto sublime seria uma efetivação no tempo presente e aberto à construção de outras temporalidades. O ato criativo, assim, seria essa “fissura gética” (FERRACINI, 2013), em um ininterrupto “vir a ser no tempo, espaço e causalidade”, que cortaria o espaço-tempo, em simultânea construção e destruição de imagens (NIETZSCHE, 2003, p. 6). O corpo intensivo, transbordando em uma série ininterrupta de impulsos, se encontra em experiência de arte, na qual encontra a imagem em seu limite, ao mesmo tempo em que se despedaça. Quanto mais eu percebo na natureza uma redenção através da aparência (*Shein*), mais sou impelido a uma suposição de algo verdadeiramente existente (*Nichtseiend*). Nesse movimento incessante com a forma, entre o impulso apolíneo e dionisiaco, haveria sempre uma nova representação e possibilidade de gestos (NIETZSCHE, 1992, p. 39).

Diante da experiência de arte, que método para a formação do artista, senão aquele que pode aproximar-nos da experiência de Devir? Segundo Levinas (1997), é na alteridade, no encontro com o outro, que pode surgir algo surpreendente como acontecimento. Em outras palavras, o outro é acontecimento, estranheza, e é a partir dessa radicalidade que pode surgir o inesperado que nos visita. Segundo ele, algo nos chega, cuja própria existência é feita de alteridade. O gesto como acontecimento, ainda, seria uma experiência de presença, porque o futuro desse gesto não pode ser assumido, pois não está para a pessoa. Pois, o acontecimento é um intervalo de tempo, de margem cada vez mais insignificante e infinita, em que a alteridade é nada mais que a invasão do futuro no presente, e o presente sobre o futuro não é de um sujeito “agente do ato”. Nesse caso, diríamos que o gesto sublime seria um ato liberado do sujeito que o age (LAPOUJADE, 2002), sendo sustentado pelo sujeito da potência (NIETZSCHE, 1992).

Eu não alcanço o acontecimento e nem posso organizar o ato quando ele me chega, muito menos escolher permanecer eu mesmo diante do que se anuncia. Trata-se de

uma experiência que flerta com algo de intolerável (LEVINAS, 1997). Mas é enquanto eu me faço sujeito nessa estranheza de não mais ser agido pelo ato da disciplina, que posso acolher o inesperado como sujeito da experiência. E, nesse caso, como lidar com o método diante do que é intolerável, visto que a estranheza é a matéria de trabalho do artista? É nessa linha tênue da indiferenciação entre eu e o outro, em um “estranhar-se”, que o cuidado com(o) método se faz necessário.

O método, como não agi-lo como vetor disciplinar, que age sobre o corpo, mas fazê-lo como *hodos-meta*, primando o caminho do que se busca (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Como aquilo que vai galgar, junto com o sujeito de arte, em seu *savoir-faire*, experiências que é uma ocupação de si (LEVINÁS, 1997), conjunta, coletiva, em abertura torácica para o que advém. Se o método está entre o corpo e o acontecimento, o corpo grita o seu “último nível” (LAPOUJADE, 2002), como aquilo que “não aguenta mais ser agido”, esgotado. O método, então, buscando a distância de um esgotamento capitalístico do corpo do artista, deve ser esse que intervém para “esgotar os sentidos”, a fixidez que enrijece a vida e fecha as passagens para os devires e para a própria experiência estética.

Em seu encontro com Beckett, Deleuze (2010) afirma o esgotamento ao lado de uma ética, um *ethos*, na medida em que esgotar tem uma finalidade: o esgotamento dos sentidos. Nesse caso, o esgotamento passa a ser o “esgotamento das expressões já fixadas do corpo”. Em uma experiência de fragmentação, as frases e idéias d’O Inominável (BECKETT, 2009), formam blocos, imagens, que instantes depois já se desfazem: é um esgotamento da palavra como imagem. Ele esgota todo o possível para extrair uma linguagem outra, estrangeira. Seu método é dar materialidade à palavra e fazê-la fugir, esgotando todo o possível para restar apenas o Vazio, o Impossível.

Referências

- BECKETT, S. *O inominável*. Tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- DELEUZE, G. *Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FERRACINI, R. Ação física, afeto e ética. In: FERRACINI, R. *Ensaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 113-126.
- LAPOUJADE, D. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, D. (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. p. 82 e ss.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASSOS, E.; KASTRUP V.; ESCÓSSIA, L. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

Sobre a barbárie e os canibais em Michel de Montaigne

About the barbarism and the cannibals in Michel de Montaigne

Palavras-chave: Barbárie; canibalismo; Tupibambás; crueldade; atrocidade.

Keywords: Barbarism; cannibalism; Tupibambás; cruelty; atrocity.

Gabriela Nascimento Souza
UHLL/PT

Manoela Nascimento Souza
PUCRS

A palavra barbárie significa crueldade e atrocidade, assim entende-se por bárbaro os atos de crueldade e atrocidade desenvolvidos pelos seres humanos. Esta é a definição mais geral sobre o que se entende por bárbaro. Em origem, a palavra é grega “designava, na Antiguidade, as nações não-gregas, consideradas primitivas, incultas, atrasadas e brutais” (LOWY, 2002, p. 1).

Os seres humanos que vivem sob diferentes formas, podem, sob um primeiro olhar, ser caracterizados como bárbaros, visto que desenvolvem o que para nós pode ser entendido como constituinte de atos de crueldade e atrocidade. Um dos rituais das tribos Tupinambás brasileiras, a saber, o ato canibal de comer seus inimigos é um deles. Sobre tais práticas usaremos alguns relatos do alemão Hans Staden em seu livro: *Duas viagens ao Brasil* (2013), onde relata sobre os nove meses em que foi refém dos índios Tupinambás.

Mas e os canibais, o que diriam da nossa sociedade? Nossos atos sociais e alimentares poderiam, seguramente, ser classificados como bárbaros. Assim entendemos que a *civilização* é também uma construção. Assim como Michel de Montaigne (1980), Ruth Benedict (1934) e Jean-François Mattéi (2002), pensamos que o espírito humano, modos de agir e pensar são condicionados pela cultura. Portanto, a barbárie também é culturalmente condicionada.

Montaigne fala sobre esse assunto no ensaio: *Dos canibais* (1980), onde, primeiramente, tenta mostrar que os Europeus são mais bárbaros do que os próprios canibais, sob diversos aspectos. Em uma das suas argumentações Montaigne conta que fez algumas perguntas para testemunhos orais que tiveram em contato com os índios, uma delas foi sobre a vantagem que o chefe da tribo teria em relação aos outros índios, “respondeu-me que tinha o privilégio de marchar à frente dos outros quando iam para a guerra” (MONTAIGNE, 1980, p. 105). Pois bem, se pensarmos nas guerras francesas, o rei vai atrás da tropa toda, a fim de que não sofra os atos

de crueldade e atrocidade e seja assim poupado para que continue liderando. Seria um ato bárbaro colocar nosso mais importante “governante” em campo de frente na guerra? Se pensarmos pelo lado de que nosso principal governante deve ser virtuoso e corajoso, não parece nem um pouco bárbaro.

A questão aqui não é pensarmos em quem é mais bárbaro, nós ou os canibais, a questão é pensarmos no conceito de barbárie usando dos índios canibais como referência para essa discussão. O que implicaria não só fazermos suposições de qual seria a opinião dos canibais sobre os nossos atos de sociedade, mas pensarmos que os olhos são levados a julgar submetidos a uma carga cultural que vem sedimentando-se ao longo dos tempos.

Mesmo que a estratégia de Montaigne tenha sido a de, primeiramente, caracterizar os europeus como bárbaros, a intenção dele é apenas colocar a questão, provocar. Desviar nosso olhar para outro âmbito, o âmbito do outro. Visto que o objetivo deste filósofo é encontrar uma melhor forma para viver a vida, tendo como principal ponto a felicidade, nada mais justo do que ele abordar suas questões em um ponto de vista “cético cultural”, ou seja, nos fazer pensar em como é possível avaliar uma cultura estando sob universo de outra.

Ao tratar sobre o julgamento do bárbaro é evidente cairmos ao pensamento de solucionar tal problema. Teríamos alguns caminhos que poderiam seguir como, por exemplo, recorrer ao ceticismo cultural montaigniano, ao naturalismo ético nitzscheniano, ou ao relativismo cultural de Benedict. Porém devido à transitoriedade dos conceitos das teorias abordadas, não recorreremos a nenhum caminho para solucioná-la, sendo ela, a barbárie, do próprio ser, do ser humano. Destemo-nos na lente sem a qual nada podemos ver.

Referências

BENDECIT, R. *Padrões de Cultura*. Lisboa: Livros do Brasil, 1934.

NIETSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MATTÉI, J.-F. *A barbárie interior*. Tradução Isabela Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MONTAIGNE M. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. Vida e Obra de Marilena Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

STADEN, H. *Dois viagens ao Brasil*. Tradução Angel Bojadsen. Introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.